



Franceila de Souza Rodrigues*

Sobre as relações entre cinema, mimese e técnica em Walter Benjamin

Resumo: Proponho neste artigo analisar a ideia de técnica desenvolvida por Walter Benjamin na segunda versão de “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, ensaio em que o autor examina atentamente as possibilidades estéticas e políticas inauguradas com a invenção do cinema. Tal percurso possibilita ao filósofo desenvolver mais explicitamente uma dupla concepção de técnica a qual discutirei relacionando-a à reflexão histórico-antropológica da mimese, defendida por Miriam Hansen no artigo “Benjamin, Cinema e Experiência: A flor azul no jardim da técnica”.

Palavras-chave: Walter Benjamin; cinema; mimese; técnica.

Abstract: I propose in this article to analyze the idea of technique developed by Walter Benjamin in the second version of “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, essay in which the author carefully examines the aesthetic and political possibilities opened by the invention of cinema. This route allows the philosopher more explicitly to consider a double concept of technique which I will discuss by means of its connection to a historical-anthropological reflection on the concept of mimesis, defended by Miriam Hansen on her article “Benjamin, Cinema, and Experience: The Blue Flower in the land of technology”.

Keywords: Walter Benjamin; film; mimesis; technique.

* Franceila de Souza Rodrigues é mestra em filosofia pela Universidade Federal de São Paulo. E-mail para contato: fran.souzarodrigues@gmail.com.

Em nota indicativa resguardada apenas na segunda versão do ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”¹, Walter Benjamin analisa a mimese como “fenômeno originário de toda atividade artística”. Ele destaca a bipolaridade de sua estrutura como indispensável a qualquer definição de arte: “Na mimese dormitam, dobrados estreitamente um no outro como folhetos embrionários, os dois lados da arte: aparência e jogo”.² O cinema torna possível uma mudança de perspectiva na dialética entre aparência e jogo, com o deslocamento do conceito de jogo para uma constelação alternativa à ideia de aparência. A reconfiguração dessa dialética supõe uma discussão mais ampla sobre o que Benjamin entende por primeira e segunda técnicas: “A aparência é o esquema a que mais se recorre e por isso o mais duradouro de todo modo de procedimento mágico da primeira técnica: o jogo é o reservatório inesgotável de todo procedimento de experimentação da segunda”³.

É possível extrair dessa distinção entre duas concepções de técnica um debate subjacente ao conceito de mimese: o tema da dominação da natureza. Benjamin pressupõe como primórdio da história da arte a produção de objetos em rituais mágicos e a produção de objetos para fins culturais, cuja função principal não estaria na fruição estética, mas em proteger a humanidade das hostilidades do mundo natural. Como expressão artística desse momento histórico das forças produtivas, em que a técnica ainda se interligava ao ritual mágico, e depois ao culto místico, têm-se objetos entalhados em pedra, madeira, ou figuras em caverna. Pode-se dizer que essas obras do “tempo primevo” eram produzidas “segundo as exigências de uma sociedade, cuja técnica primeiramente só existia misturada com o ritual”⁴. Ou nas palavras de Bruno Tackels em *L’oeuvre d’art a l’époque de Walter Benjamin. Histoire de l’Aura*: “O que eles produziam estava a serviço de um ritual visando protegê-los do mundo da natureza elementar”.⁵ Ligada a um modo de expressão cultural e imersa em rituais mágicos, a arte do tempo primevo configura o que Benjamin caracteriza como primeira técnica.

Segundo a argumentação de Bruno Tackels, a arte da primeira técnica se

1 Nas referências seguintes, apenas ensaio sobre “A obra de arte”.

2 BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 74.

3 *Ibidem*, p.74.

4 *Ibid.*, p. 41.

5 TACKELS, B. *L’oeuvre d’art a l’époque de Walter Benjamin. Histoire de l’Aura*. Paris: Harmattan, 1999, p. 63.

confronta com o seguinte paradoxo: “enquanto objeto artificialmente produzido, a arte não pode existir sem o jogo”. Todavia, para que o objeto artístico tenha a aparência de um objeto natural, o que obtura os rastros de trabalho humano na obra, o jogo deve assemelhar-se a um ritual. O ponto de partida de Tackels é este pequeno trecho do ensaio sobre a “Obra de Arte”: “o entalhar a figura de um antepassado é, em si mesmo, uma execução mágica”, “o ensinamento destes procedimentos (a figura de um antepassado demonstra uma postura de ritual)”, “o objeto de contemplação mágica (a contemplação da figura de um antepassado intensifica a força mágica daquele que contempla)”⁶.

Segundo o argumento de Tackels, tem-se aí o florescimento de três possíveis formas de arte mágica. O autor antevê nas duas primeiras formas (o entalhe como expressão da figura de um antepassado e a representação figurativa desse ato) uma contraposição ao paradoxo com o qual a arte da primeira técnica se confronta: nas duas primeiras formas de arte mágica citadas, o jogo se sobressai à aparência. Isso porque, de acordo com sua tese, tanto no entalhe da figura de um antepassado quanto na expressão figurativa indicando os modos de execução desse ato o ritual mágico não se organiza enquanto contemplação de uma obra acabada, mas no próprio fazer da obra, em seu processo de produção material: “Esse gesto contradiz e abala os fundamentos da magia, porque nessas duas práticas, as condições da aparição representam a própria aparição”.⁷ Pode-se dizer, então, que essas obras não são engendradas a partir do ocultamento do jogo, mas por seu intermédio.

Por outro lado, no terceiro exemplo a que Benjamin recorre (“objeto de contemplação mágica”) a experiência ritualística com o sagrado se realiza na contemplação de uma obra finalizada. Nesse caso, o jogo é interdito. Investigando a tese de Bruno Tackels, tomamos conhecimento de que as leis que regem a história da arte no ocidente têm como fundamento o velamento do jogo e fortalecimento da aparência: “A arte de culto ocidental é uma arte da contemplação e não do jogo em ato”. Esse argumento torna-se mais claro se cotejado com as reflexões de Taísa Palhares em *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*, considerando que Benjamin tentou, em algum momento, diferenciar arte mágica e arte mística. Ela pesquisou nos manuscritos 411 e 412 as anotações de Benjamin para o ensaio sobre a “Obra de Arte”. Taísa destaca o seguinte fragmento:

6 BENJAMIN, W. op.cit., p. 41.

7 TACKELS, Bruno. op.cit., p.65.

O caráter ideológico, quer dizer, ilusório, desta representação “mágica” abstrata da arte pode ser demonstrado de dois modos: em primeiro lugar, no confronto com a arte contemporânea, de que o cinema é o representante; em segundo lugar, no confronto com a arte de natureza realmente mágica, a da pré-história. O resultado deste pode ser resumido da seguinte maneira: *a concepção de arte torna-se tanto mais mística na medida em que se afasta da possibilidade de um uso mágico legítimo; em revanche, quanto maior é a possibilidade de um uso mágico (e é na pré-história que ela é a maior), menos mística é a concepção de arte*⁸.

Benjamin considera essencialmente mágica apenas a arte do “tempo primevo” porque, segundo ele, a relação intrínseca que a arte cultural mantém com o sagrado, nesse caso, com as religiões monoteístas, inviabiliza a exposição de sua exposição. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a arte cultural existe para ser exposta, ela não pode expor seu modo de produção. A explicação remete à polaridade jogo e aparência, e à noção de aparência como manifestação do sagrado. A partir desse diagnóstico, retorno à tese de Bruno Tackels refletindo, assim, possíveis motivações por detrás do ocultamento do caráter lúdico e experimental, ou seja, do jogo nas obras de arte. Segundo o argumento de Tackels, o fundamento da história da arte ocidental no culto contemplativo de um objeto sagrado, e não em rituais de execução ou ensinamento de práticas mágicas, tem um fundo político-religioso: enfraquecer práticas pagãs e reforçar a assimilação histórica de um “verdadeiro deus”, ou o deus das religiões monoteístas.

Desse modo, a ênfase no aspecto ilusionista da arte é uma opção mais ideológica do que técnica, já que toda obra de arte é produto de trabalho humano, e não expressão do sagrado na terra. Afinal, segundo alegações de Benjamin na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”: “Seriedade e jogo, rigor e desobrigação manifestam-se entrelaçados em cada obra de arte, mesmo que em graus muito cambiáveis de participação. Com isso, já está dito que a arte está vinculada tanto à segunda como à primeira técnica”.⁹ A imersão investigativa de Bruno Tackels na obra de Benjamin possibilita uma confrontação histórica entre a arte do “tempo primevo” e o cinema, já que é nessa arte, produzida em uma espécie de “coletivo corpóreo”, que o filósofo alemão encontrará a tonalidade de sua teoria sobre

8 PALHARES, T. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006, p.123 apud BENJAMIN, W. 1991, p1050.

9 BENJAMIN, W. op.cit., p.43.

o cinema. É essa “arte primeva” que ele estuda, para então formular as diretrizes histórico-antropológicas¹⁰ da mimese e a ideia de uma estética sensorial-corpórea, refletindo sobre o corpo humano de um ponto de vista histórico e político.

Para tanto, Miriam Hansen verifica que o conceito de mimese desenvolvido por Benjamin seria complementar à sua análise filosófica da *Naturgeschichte*, “de acordo com o qual os termos ‘natureza’ e ‘história’ estariam dialeticamente mediados”. Ele assume uma posição crítica, por sinal muito atual, ao sistema predatório de interação do homem com a natureza, que vê nela uma fonte, a princípio inesgotável, de extração de matéria-prima para produção fabril de bens e mercadorias. A extração ilimitada de recursos naturais, sem a preocupação prévia em resguardar espécies e o meio ambiente, vai marcar o desenvolvimento histórico da sociedade capitalista. O fundamento desse modelo irrefletido de extração de recursos naturais pode ser encontrado em elementos tecnocráticos de uma concepção de técnica enquanto dominação da natureza, que Benjamin observa tanto no fascismo como na social-democracia alemã, e que perpassava a Europa Moderna como uma espécie de reativação do mito, uma fantasmagoria.

Na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, o cinema é pensado como uma possibilidade histórica capaz de reverter a ideia de técnica enquanto dominação da natureza. O protótipo estaria na experiência dos antigos no trato com a natureza. Nas práticas artísticas do “tempo primevo”, a mediação entre o trabalho humano e a natureza não se maquinava com os fins ardilosos de um conceito de técnica enquanto dominação da natureza, mas em meio a uma espécie de experiência coletiva de embriaguez. Benjamin compara essa experiência antiga com a dominação da natureza pelos modernos:

Nada distingue tanto a pessoa antiga da moderna quanto sua entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece. O trato antigo com o cosmos cumpria-se de outro modo: na embriaguez. [...] É a embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o ser humano pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É o

10 Segundo o argumento de Miriam Hansen em “Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia”, a perspectiva “histórico-antropológica” da mimese defendida por Benjamin, tem como objetivo recuperar, no âmbito da estética, “elementos antropológicos associados ao corpo humano como órgão de percepção e expressão”. Com o retorno às referências “histórico-antropológicas” do conceito de mimese, Benjamin pretende realizar a defesa de parâmetros estéticos vinculados ao corpo como meio de exposição artística.

ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas. [...] porque a avidez de lucro da classe dominante pensava expiar nela sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue. Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. Quem, porém, confiaria em um mestre-escola que declarasse a dominação das crianças pelos adultos como sentido da educação? Não é a educação, antes de tudo, a indispensável ordenação da relação entre as gerações e, portanto, se se quer falar de dominação, a dominação das relações entre gerações, e não das crianças? E assim também a técnica não é dominação da Natureza: é dominação da relação entre Natureza e humanidade. Os homens como espécie estão, decerto, há milênios, no fim de sua evolução; mas a humanidade como espécie está no começo. Para ela organiza-se na técnica uma *physis* na qual seu contato com o cosmo se forma de modo novo e diferente do que em povos e famílias.¹¹

Nesse excerto do ensaio “A caminho do planetário”, temos um exemplo bem singelo de como na experiência de embriaguez cósmica, ou por analogia, nas práticas artísticas do “povo primevo”, a mediação entre trabalho humano, técnica e natureza não se configurava na dominação desta última, mas em uma conjunção harmônica entre eles. Essa análise é importante porque Benjamin reconhece certos vestígios desse modo de interação harmônica no cinema – a ênfase no jogo é um deles – que apontam para uma oportunidade concreta de outro modo de interação com a técnica. Essa possibilidade leva-o a expor com precisão, na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, a ideia de uma segunda técnica.

A ideia moderna de técnica, ou em termos benjaminianos, a ideia de segunda técnica, é urdida no interior de uma sociedade que liquidou com as referências míticas e teológicas que perpassavam a histórica como herança da tradição. Esse fenômeno histórico que Max Weber retrata como “desencantamento do mundo”, leva-nos a pensar a relação entre homem e natureza não do ponto de vista de um processo natural, mas como construto social. Ou seja, a definição de técnica como dominação da natureza também é histórica, uma constatação não tão óbvia assim, já que traços tecnocráticos da técnica, como a dominação da natureza, persistem na modernidade.

Seguindo a constelação conceitual exposta até aqui, pode-se dizer que a

11 BENJAMIN, W. A caminho do planetário in *Obras Escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.70/71.

lembança da experiência de embriaguez como modelo de relação harmônica entre homem e natureza torna possível a Benjamin ver no cinema uma espécie de inversão dialética da ideia corrente de técnica. O cinema aparece como um meio de trabalho que não está fundamentado na dominação da natureza. Mas ao contrário do jogo harmônico entre homem e natureza, presente na experiência de embriaguez, o cinema será um jogo harmônico que distancia a humanidade da natureza: “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”.¹²

Eis que surge a seguinte questão: se a segunda técnica consiste na efetivação dos ideais Iluministas, por que Benjamin considera apenas com a invenção do cinema, sem desdenhar o momento precursor da fotografia, ser possível pensar um novo momento da técnica? A leitura de uma passagem da resenha “Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernest Jünger”, talvez sugestione uma resolução do enigma – a velha ideia burguesa de que é necessário desvincular a técnica de sua função social:

Na verdade, segundo sua própria natureza econômica, a sociedade burguesa não pode deixar de separar, na medida do possível, a dimensão técnica da chamada dimensão espiritual e não pode deixar de excluir as ideias técnicas de qualquer direito de coparticipação na ordem social¹³.

A Revolução de 1789 não realizou o interesse emancipatório das massas, a divisão social do trabalho ainda perdura. Uma estrutura erguida a partir de uma concepção de técnica que a sociedade burguesa conservou os fundamentos. Em verdade, as colunas sobre as quais se ergue a divisão social do trabalho é herança de um passado arcaico que não apenas mantêm sua base na modernidade, mas se tornou uma necessidade inerente ao funcionamento do capitalismo. A produção acelerada de bens e mercadorias no século XIX fabricou a ilusão de um progresso contínuo capaz de eclipsar, no imaginário coletivo, o fato de que toda mercadoria é

12 BENJAMIN. W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.43.

13 BENJAMIN. W. Teorias sobre o fascismo alemão in *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.61.

produto da divisão social do trabalho. Nesse processo de reencantamento do mundo, já que a crença cega no progresso engendrou uma nova forma de mito – o mito do novo – o fascínio provocado pelas novidades tecnológicas e pelo excesso de mercadorias disponibilizadas para o consumo, permitiu que diferenças sociais irreconciliáveis fossem dissimuladas. Com tudo isso, não parece estranho que fragmentos de uma concepção de técnica como dominação da natureza irrompam na modernidade como uma nova forma de mito.

Nos termos benjaminianos, a segunda técnica deve revelar seu caráter social subjacente, deve mostrar que todo tipo de mercadoria é produto do trabalho humano. Com essa intenção, Benjamin faz uso do trabalho humano, ou, do próprio homem, como ponto de partida para distinção entre as duas ideias de técnica. A primeira técnica seria aquela que exige o máximo de esforço ou de trabalho humano, a segunda técnica a que exige o mínimo:

O grande ato técnico da primeira técnica é, em certa medida, o sacrifício humano, o da segunda está na linha dos aviões controlados por telecomandos, que não precisam de tripulação humana. O de-uma-vez-por-todas vale para a primeira técnica (ali se trata da falta, que nunca poderá ser reparada, ou da morte sacrificial, enquanto substituição eterna). O uma-vez-é-vez-nenhuma vale para a segunda técnica (esta tem a ver com o experimento e sua incansável variação da ordenação experimental)¹⁴.

Walter Benjamin observa, na configuração da primeira técnica, vestígios de antigos mitos que aparecem deslocados como escamoteadores da relação econômica fundada na exploração do trabalho e na propriedade dos meios de produção. Como já dito, trata-se de um procedimento que extrai os elementos materiais da produção de bens e mercadorias, dissimulando o vínculo de toda mercadoria com o trabalho humano. Em outras palavras, a exploração do trabalho humano em benefício da classe detentora dos meios de produção também assume a aparência da natureza. No seio de uma sociedade que já havia aniquilado os valores herdados da tradição mítica e teológica, “a exploração do trabalho humano pode ser considerada uma forma de sacrifício em que o homem sucumbe às forças sociais que se apresentam a ele como

14 BENJAMIN. W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 43/44.

incontroláveis, ou seja, como natureza”.¹⁵ A história assume a aparência de “uma face mítica”.

Seguindo esse percurso, Benjamin considera que o desprendimento da ideia de técnica dos atributos da natureza viabilizaria a libertação das forças sociais que se apresentam ao ser humano como uma nova natureza. A intenção do autor será, a partir daí, desenvolver a apropriação estético-criativa da segunda técnica, proporcionando o momento singular de rompimento com a ideia puramente imitativa de mimese e a consequente expansão do jogo. Sendo assim, o desdobramento da segunda técnica na produção artística se revela na aparição ou não velamento dos mecanismos estruturais implicados no processo criativo da obra de arte. Com a possibilidade de expor a relação direta da arte com a práxis social – sua função política – a segunda técnica parece inaugurar, a partir da invenção do cinema, uma concepção não alienada do trabalho humano. Mais uma vez, a segunda técnica aparece como um espaço de libertação, nesse caso, do cansaço bestificante do trabalho alienado:

Pois, quanto mais o coletivo se apropria de sua segunda técnica, tanto mais palpável se torna para os indivíduos a ele pertencentes, o quão pouco, até então, sob o feitiço da primeira, lhes coubera o que era deles. É, em outras palavras, o homem individual emancipado pela liquidação da primeira técnica que reivindica seus direitos¹⁶.

Cabe ao cinema, nesse contexto, exprimir a segunda técnica como espaço de liberdade e representar novas formas de ordenação do trabalho humano: “Justamente porque esta segunda técnica almeja, sobretudo, a crescente libertação do homem do jugo do trabalho; o indivíduo, por outro lado, vê de uma vez seu espaço de jogo imensamente ampliado”.¹⁷ Para Benjamin, o cinema poderá vir a ser uma promessa concreta dessa ideia de libertação, exatamente porque seu aparelho produtivo ainda não foi totalmente formado. Há um imenso espaço ainda não preenchido, um espaço

15 GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009, p.276.

16 BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.44.

17 Idem.

vazio no qual se pode jogar, experimentar, transformar. Um imenso espaço de jogo, ou ainda, um espaço para jogar, um *Spielraum*, no qual as massas ainda não sabem se orientar, mas onde aspiram legitimamente ver seu próprio rosto.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T.W. *Correspondência 1928-1940. Adorno-Benjamin*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. (2ª versão). Trad. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- _____, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. (3ª versão). Trad. de José Lino Grünnewald. In. Coleções os pensadores. Textos Escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkeimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas, 1ªed. São Paulo: Abril, 1975.
- _____, *Écrits Français*. Paris: Gallimard, 1991.
- _____, *L'oeuvre d'arte à l'époque de sa reproduction mécanisée*. (4ª versão). In. Gesammelte Schriften. Vol. I. 2. Trad. Pierre Klossowski. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- _____. *Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- _____. *Obras Escolhidas. Vol. 2*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOLLE, W. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- GATTI, L. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.
- PALHARES, T. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.
- HANSEN, M. Benjamin, Cinema e Experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In: *Benjamin e a obra de arte*, p.205-255. Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.
- _____. Room-for-play: Benjamin's Gamble with Cinema. In: *Canadian Journal of Film Studies*, vol.13, p.2-27, 2004.
- KANGUSSU, I. *Passagens: Imagem e História em Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: USC, 2003.
- SCHÖTTKER, D. Comentário sobre Benjamin e A obra de arte. Trad. Marijane Lisboa. In *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Franceila de Souza Rodrigues. Sobre as relações entre cinema, mimese e técnica em Walter Benjamin. *Limiar*, vol. 3, nº. 6, 2016.

TACKELS, B. *L'oeuvre d'art a l'époque de Walte Benjamin. Historie de l'Aura*. Paris, Harmattan, 1999.