

DESTRUIÇÃO E HARMONIA: TÉCNICA E ESTÉTICA EM WALTER BENJAMIN

1. Introdução

No que concerne à questão da técnica, o nome de Walter Benjamin é quase sempre associado ao ensaio “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. Essa associação é inevitável, quer pelo alcance dos conceitos que nele são desenvolvidos, quer pela fortuna crítica construída por sucessivas leituras e reinterpretações – a ponto de muitas das suas formulações se terem tornado lugares-comuns. O presente texto passará também por esse ensaio, mas procurará apresentar um quadro de referências sobre a técnica que sugere outras possibilidades de leitura e, ao mesmo tempo, permite regressar às questões estéticas com uma outra tessitura conceptual.

Benjamin não foi apenas um pensador da técnica, mas esteve também muito próximo, pessoal e profissionalmente, de práticas que cedo exploraram as potencialidades dos novos meios tecnológicos, destacando-se a sua ligação com as vanguardas artísticas e o seu acompanhamento próximo da produção fotográfica e cinematográfica. Neste sentido, é ainda pertinente assinalar as dezenas de emissões de rádio que realizou, tendo, portanto, trabalhado com o próprio *medium* e escrito sobre as suas características, quer nas peças radiofónicas, quer em textos e apontamentos dispersos (cf. Benjamin, 2014b). A relação directa com os novos meios de comunicação e as novas técnicas artísticas, associada ao trabalho teórico sobre o seu impacto em sociedades crescentemente massificadas e sujeitas a transformações profundas das condições da experiência individual e colectiva, dá uma particular consistência a algumas das suas teses. Estas ganham expressão através de inúmeras analogias e da descoberta de afinidades, por vezes surpreendentes, que vislumbram ligações entre formas artísticas – ou entre fenómenos sociais e questões técnicas. Por

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0040. Por decisão pessoal, não escrevo segundo o Acordo Ortográfico de 1990.

exemplo, entre o princípio da interrupção no teatro épico de Bertolt Brecht e o processo da montagem que vinha a ser desenvolvido através do cinema, da rádio, da imprensa e da fotografia (Benjamin, 2006b, p. 289). Ou entre o gesto do trabalhador na linha de montagem e o lance do jogador, ligação sustentada pelo facto de que ambos pressupõem um tempo sem antes nem depois, que recomeça sempre: “Na medida em que cada movimento executado na máquina se demarca do anterior como cada lance do jogo de azar em relação ao que o precedeu, a escravidão do operário assalariado é, a seu modo, o correspondente da escravidão do jogador” (Benjamin, 2006d, p. 130). Por outro lado, pode dizer-se que os efeitos dos processos técnicos e artísticos abrange também a própria escrita: uma obra como *Rua de sentido único* explora literariamente a relação entre imagens de pensamento (*Denkbilder*) e montagem, numa resposta quer aos estímulos da moderna vivência metropolitana, quer à liberdade criativa propiciada pelo surrealismo (cf. Benjamin, 2004b).

A obra de Benjamin não nos oferece, contudo, uma filosofia da técnica de contornos claramente definidos, mas sim um conjunto de teses e observações que permitem, ainda assim, formar uma imagem de conjunto relativamente coerente. Sem qualquer pretensão de exaustividade, o presente texto visa percorrer essa imagem de conjunto, pretendendo lançar luz quer sobre o seu contexto histórico e filosófico, quer sobre a sua importância para a estética.

Como ponto de partida, é importante referir, seguindo-se aqui a interpretação de Jan Sieber, que o conceito de técnica benjaminiano é irreduzível à dimensão tecnológica, embora naturalmente a compreenda: “técnica não significa um aparelho tecnológico singular nem a soma de todas as tecnologias disponíveis num dado período. Ela designa sim a relação prática com o mundo como um meio [*medium*] que historicamente inclui diferentes práticas e tecnologias” (Sieber, 2019, pp. 1-2). Por outro lado, Benjamin também não reduz a técnica a uma racionalidade instrumental que teria na sua base o modelo das ciências naturais.² Na verdade,

² Como Jan Sieber assinala, esta irreduzibilidade da técnica à racionalidade instrumental distingue a abordagem benjaminiana da de autores como Max Weber, Martin Heidegger, T. W. Adorno e Max Horkheimer (Sieber, 2019, p. 5). De uma forma genérica esta distinção tem a sua validade, mas seria importante verificar até que ponto, em cada um destes autores, é (ou não) possível encontrar aspectos que permitem resgatar a técnica de uma colagem imediata à razão instrumental.

superar essa redução ao englobar a técnica numa compreensão mais ampla – antropológica e materialista, política e estética – é, como veremos, uma das linhas fortes da sua proposta.

Como se procurará mostrar nas próximas secções, existem no pensamento benjaminiano várias referências à “interacção harmónica [*harmonisches Zusammenspiel*]” (Benjamin, 2010d, p. 95), seja entre a humanidade e a própria técnica, seja entre a humanidade e a natureza, seja entre o artista e a sua técnica. A técnica é, portanto, um meio de transformação das relações entre a humanidade e a natureza, mas também uma forma de regular as relações sociais e políticas no desenrolar histórico do mundo profano. E é neste sentido que ela pode ser entendida como uma “chave para a felicidade” (Benjamin, 2010d, p. 105). A guerra é um dos exemplos maiores do fracasso e da recusa dessa interacção, e a Primeira Guerra Mundial forçou os seus contemporâneos a repensar a recepção teórica da técnica – desde logo, a sua separação da esfera do espírito. Por outro lado, a arte e a estética, constituem um campo de exercício para a consumação dessa interacção, permitindo ensaiar as novas funções e os novos usos das tecnologias, colocando-as ao serviço do enriquecimento da experiência humana. Mas para trazer alguma clareza a estas teses é necessário explorar as raízes do pensamento técnico-estético de Benjamin, atendendo-se a fenómenos como a esteticização ou a tendência para procurar “fins pretensamente artísticos”. Importa ainda analisar a noção de “segunda técnica”, para a qual confluem traços fortes do seu pensamento, relativos à formulação de expectativas históricas, por vezes de carácter utópico, ou à revisitação do tema do jogo.

2. Guerra e pobreza de experiência

A Primeira Guerra Mundial obrigou toda uma geração a confrontar-se com os elementos destrutivos da técnica, e os seus estilhaços são visíveis em muitos textos de Benjamin. “Crónica berlinense” é um deles: trata-se de um conjunto de anotações (não publicadas durante a vida do autor e escritos em 1932) que tiveram prolongamentos, não só em textos de *Infância Berlinense por volta de 1900*, mas também, de uma forma mais indirecta, em reflexões dedicadas à memória e à recordação, ao alcance e às limitações dos elementos autobiográficos perante a necessidade

de dar um significado colectivo e social ao tempo histórico.³ Um dos textos de “Crónica berlinense” refere-se a um círculo de amigos, jovens intelectuais da burguesia berlinense, frequentado por Benjamin na sua juventude, do qual fazia parte o poeta Christoph Friedrich Heinle. No dia 8 de Agosto de 1914, oito dias depois do rebentar da Guerra, Heinle e a sua namorada cometeram suicídio na “sede” [*Heim*], a casa arrendada propositadamente para os encontros do grupo.⁴ O texto, escrito cerca de dezoito anos após os acontecimentos, é construído num tom de intimidade e a partir de referências directas a experiências privadas – algo raro na sua obra, à excepção, claro, da correspondência –, mas também por reflexões e recordações sobre esse período de profundas transformações urbanas, históricas e culturais.

A impossibilidade de voltar a essa “sede” é um reflexo da impossibilidade de recuperar uma época que desapareceu muito rapidamente, dimensão de perda que atravessa, em particular, a reflexão benjaminiana sobre as condições e transformações da experiência na Modernidade, sobretudo no século XIX e primeiras décadas do século XX, período marcado pelo aparecimento das metrópoles, pela infiltração de novas tecnologias nas mais variadas esferas da vida, pela industrialização e por grandes transformações no universo do trabalho, por convulsões políticas e novas tensões sociais. Período marcado, paralelamente, por alterações perceptivas, sensoriais e rítmicas do quotidiano, pelo surgimento das vanguardas e das experimentações artísticas, por invenções técnicas, como a fotografia, o gramofone e o cinema, que ampliaram o campo da estética. Neste contexto, a Guerra, acontecimento profundamente técnico, quer pelos meios tecnológicos que foram activados, quer pela escala do seu uso, constituiu um momento charneira para a geração que a viveu e pen-

³ As “Palavras prévias” de *Infância berlinense por volta de 1900* permitem-nos especular sobre algumas das razões que terão feito com que o projecto “Crónica berlinense” nunca tivesse sido publicado. Escritos de carácter autobiográfico posteriores são na verdade mais depurados e sóbrios, vertidos em imagens que extravasam o campo privado e visam barrar o sentimento nostálgico, neste caso, contrariando o “aconchego” da infância: “Procurei conter esse sentimento recorrendo ao ponto de vista que me aconselhava a seguir a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social” (Benjamin, 2004a, p. 73).

⁴ A carta de despedida dizia o seguinte: “Vai encontrar-nos na sede estendidos no chão!” (Benjamin, 2021, p. 167). *Heim* também pode significar “lar”, “albergue” ou “asilo”.

sou. Seguindo-se algumas referências de Benjamin (que não combateu na Guerra) sobre esse acontecimento, é possível identificar ideias-chave da sua compreensão da técnica.

O ensaio “Experiência e indignação”, publicado em 1933, começa por referir a mudez daqueles que regressavam dos campos de batalha: despojados de palavras, encarnavam de modo brutal uma transformação das categorias da experiência que se vinha a acentuar desde o século XIX. Essa transformação relaciona-se com a oposição que Benjamin estabelece entre a experiência propriamente dita (*Erfahrung*), que transcende o indivíduo e o faz pertencer a uma tradição e a uma comunidade, e a vivência ou experiência vivida (*Erlebnis*), marcadamente mais individual e privada, decorrente de uma crescente exposição do ser humano à vivência do choque.⁵ Esta é própria do habitar metropolitano e dos estímulos e ritmos impostos no quotidiano pelas tecnologias que suscitam cadeias de gestos, acções e reacções, e revela-se também na alienação e demais consequências do trabalho industrial e mecanizado. Portanto, a mudez daqueles que regressavam dos campos de batalha é íntima e privada, é inaudita, mas de certa forma é também a consumação abrupta de uma desarmonia entre a humanidade e a técnica.

Potenciada pelo “gigantesco desenvolvimento da técnica” (Benjamin, 2010b, p. 74), a Guerra surge através da imagem do “corpo humano, minúsculo e frágil” (*Idem*) que sofreu nos campos de batalha a violência de forças e explosões. Ela dá lugar a uma nova forma de indignação e a uma “nova barbárie” (*Idem*). Contudo, o bárbaro que nasce nesta pobreza é avesso à nostalgia ou ao pessimismo; pelo contrário, é levado “a começar tudo de novo, a voltar ao princípio, a saber viver com pouco, a construir algo com esse pouco, sem olhar nem à esquerda nem à direita” (*Idem*). Essa capacidade de construção, de começar de novo, conhece extensões na literatura e na pintura, na arquitectura e no pensamento. Na lógica do texto, ela constitui um contraponto que resulta da constante pesagem entre os elementos destrutivos e construtivos, movimento característico do pensamento histórico de Benjamin e, em particular, da sua concepção da técnica enquanto fenómeno histórico.

⁵ Para uma exposição mais detalhada destas categorias (no quadro da leitura da obra de Baudelaire), cf. Benjamin, 2006d.

Extravasando o plano privado de “Crónica berlinense”, a pobreza de experiência, aqui articulada com a guerra e a técnica, aproxima-nos de um “espírito do tempo” que se encontra também em Oswald Spengler, Ortega y Gasset, Ernst Jünger ou Martin Heidegger. Contudo, as reflexões benjaminianas pertencem a um outro universo de referências e visam outras soluções, e isto deve-se não apenas ao seu carácter ensaístico e imagético (que dificulta quaisquer tentativas de sistematização). A influência do materialismo dialéctico que se faz notar de modo mais claro a partir dos escritos dos anos 30, e o foco eminentemente metafísico, antropológico e estético de muitas das suas reflexões, colocam-nas numa complexa intersecção de perspectivas. Por outro lado, há como que uma tentativa constante de procurar um contraponto para os efeitos destrutivos da técnica; em linguagem mais teológica e messiânica, que em diversos sentidos também atravessa o pensamento histórico de Benjamin, dir-se-ia que a relação entre técnica, humanidade e natureza contém em si mesma um potencial de salvação.⁶

3. O perigo da imaturidade civilizacional

Num ensaio de 1930 que é, antes de mais, uma recensão crítica da colectânea *Guerra e Guerreiros (Krieg und Krieger)*, organizada por Ernst Jünger, há também uma articulação entre guerra e técnica, mas neste

⁶ Embora esta ideia de salvação possa sugerir uma eventual proximidade com Heidegger, estamos necessariamente longe de “A pergunta pela técnica”, e em particular da conclusão desse ensaio: por um lado, quando desenvolve a ideia de que onde está o perigo nasce aquilo que salva; por outro lado, quando propõe a arte – que tem uma relação com a técnica por via da *tékhnē*, mas que dela se distingue substancialmente – como um abrigo para o desvelamento da verdade, movimento que, como é habitual no pensamento heideggeriano, resulta de uma leitura ontológica e filológica que nunca perde de vista a matriz grega (Heidegger, 1958). A salvação benjaminiana, por outro lado, dirige-se à história e às suas encruzilhadas, mas de uma forma que pretende escapar à revisitação do passado segundo uma categoria restritiva de decadência. Na verdade, esta é uma questão de fundo da sua filosofia da história: como repensar as épocas de decadência do ponto de vista da história, ponderando quer as suas ambiguidades, quer as possibilidades redentoras? Sobre esta questão e a consideração do pensamento histórico de Heidegger como “reaccionário”, cf. Benjamin (2019, p. 676 [S 1, 6]). Beatrice Hanssen (1998, pp. 13-23) cruza as perspectivas de Benjamin e Adorno a partir de uma leitura da transitoriedade e concretude da história, a qual, rejeitando as premissas humanistas, deve ser, porém, distinguida da “historicidade” heideggeriana tal como é apresentada em *Sein und Zeit*.

caso numa leitura marcadamente política e ideológica. Na medida em que procura associar algumas ideias da colectânea com o fascismo emergente, Benjamin associa a Primeira Guerra Mundial a um desajuste entre a enorme potência da técnica e as forças sociais nas quais ela está inserida.

Logo no início do texto, é recuperada uma expressão do jornalista e escritor Leon Daudet: “l’Automobile c’est la guerre”. Esta expressão encerra a ideia de que a intensificação dos recursos técnicos, ligada aos ritmos que estes espoletam e às fontes de energia que os sustentam, força a legitimação da utilização desses recursos na vida privada, mesmo quando esta não está preparada para uma utilização adequada. Essa legitimação forçada, que resulta da renúncia a uma “interacção harmónica” (Benjamin, 2010d, p. 95) entre as forças da técnica e a sua utilização, conheceu na destruição da Guerra um exemplo máximo, mostrando “que a realidade social não amadureceu o suficiente para transformar a técnica num órgão seu, e que a técnica não era suficientemente forte para dominar as forças elementares do social” (*Idem*). Esta desadequação ou, se quisermos, esta falta de maturidade social para lidar com as forças imensas de que a técnica dispõe, parecem ainda escapar à necessidade de um esclarecimento moral. Não quer isto dizer que a guerra tivesse sido uma consequência directa da pressão da técnica, pelo que as causas económicas e políticas são também ponderadas, mas a verdade é que essa pressão foi um factor determinante para a escala planetária do conflito e para a dimensão da sua destruição. Mais: a concepção místico-nacionalista que subjaz de diferentes formas à publicação *Guerra e Guerreiros* mostra que, à data, essa desadequação e essa falta de esclarecimento moral perduravam.

Benjamin refere também que a falta de interacção harmónica entre a dimensão social e a dimensão técnica está ligada a um aspecto histórico-filosófico de fundo, que é também uma herança da modernidade e da matriz económica da sociedade burguesa: a separação entre a esfera da técnica e a esfera do espírito. Esta ideia será desenvolvida de modo mais detalhado em “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, ensaio cujas primeiras secções – a par das citações e anotações reunidas sob a letra N [Questões epistemológicas, Teoria do progresso] em *As Passagens de Paris* – contêm uma das exposições mais detalhadas do materialismo dialéctico benjaminiano. Nelas são apresentadas algumas teses que permitem sistematizar o lugar da técnica numa filosofia da história – ou o lugar de

uma filosofia da história que visa resgatar a compreensão da técnica da narrativa do progresso, interrompendo assim o *continuum* temporal que a sustenta. Um dos pressupostos dessa interrupção é o questionamento da “separação positivista e não-dialéctica que se tentou instituir entre as ciências da natureza e as ‘ciências do espírito’” (Benjamin, 2010a, p. 116). Segundo essa leitura, o século XIX desenvolveu uma “desastrosa recepção da técnica” (*Idem*), pois foi incapaz de estabelecer uma demarcação entre o progresso tecnológico e os próprios processos e transformações sociais, que muitas vezes contêm elementos de retrocesso e de destruição de formas de experiência. Por outro lado, foi incapaz de compreender o modo como a técnica esteve ao serviço da produção de mercadorias e, portanto, do capitalismo e das forças de trabalho que o alimentam. Perante o quadro optimista do positivismo, faltou atender às forças destrutivas da técnica, que se mostram da forma mais brutal nas “técnicas da guerra e da sua preparação propagandística” (Benjamin, 2010a, p. 117).

A desastrosa recepção da técnica estaria também ligada ao “aconchego” característico da burguesia do século XIX, o qual é resumido da seguinte forma: “obscura sensação de bem-estar por nunca ter de se passar pela experiência de ver como as forças de produção tiveram de se desenvolver com o trabalho das suas mãos” (Benjamin, 2010a, p. 118). Entre outras coisas, o que a guerra mostrou foi que a articulação entre as forças de produção, as forças sociais e as forças técnicas teria de ser repensada. E aqui podemos voltar a “Crónica berlinense” e à descrição da secção anterior: excedendo o relato autobiográfico, ela contém todos os ingredientes de uma auto-análise geracional, da parte de um jovem intelectual que perdera o seu “lar”. Ao longo dos anos 20, Benjamin vai desenvolver a questão da técnica em vários textos e contextos, mantendo sempre uma abordagem histórica e dialéctica que implica destruição e construção, perda e compensação, processos de dissolução histórica do corpo da humanidade e suas expectativas redentoras e utópicas.

4. Corpo da humanidade, felicidade e cosmos

Se a guerra constitui uma interacção desarmoniosa entre técnica, humanidade e natureza, como se poderão então cumprir as interacções harmoniosas? Uma das respostas mais acabadas a esta questão aparece no

contexto da estética e, em particular, na noção de “segunda técnica” que é aprofundada na segunda versão de “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. Analisaremos esse contexto mais adiante; para já atente-se numa resposta curta mas fundamental que permitirá dar aos aspectos estéticos um outro alcance.

Depois da crítica ao misticismo nacionalista e bélico representado pela colectânea *Guerra e Guerreiros*, são apontadas duas tarefas históricas que se complementam: por um lado, que as relações entre os povos possam ser corrigidas no sentido de superarem o modelo que coloca esses mesmos povos numa relação de dominação da natureza por intermédio da técnica; por outro lado, que essa correcção decorra de uma sobriedade que vê na técnica, “não um fetiche para a destruição total, mas uma chave para a felicidade” (Benjamin, 2010d, p. 105). Esta referência à felicidade constitui um dos pontos fulcrais das reflexões de Benjamin sobre a técnica, que começam por surgir numa matriz metafísica-teológica e acabam por desembocar num conjunto variado de ensaios que cruzam elementos políticos, estéticos e antropológico-materialistas. Neste sentido, e ainda referente à primeira matriz, importa atender a um texto dos anos 20 intitulado “Schemata zum psychophysischen Problem”, onde a função mediadora da técnica é posta ao serviço do princípio da felicidade do corpo colectivo. Trata-se de uma metafísica do corpo da humanidade que, por meio da técnica, incorpora aquilo que o rodeia; isto pressupõe uma concepção do corpo [*Leib*] que torna concreto e, ao mesmo tempo, transcende a mera individualidade, quer por via da história, quer por via da sua relação com a natureza.

Nesta vida do corpo da humanidade [*Leben des Leibes der Menschheit*] e, portanto, na sua queda e no seu cumprimento, a humanidade é capaz de incluir, por meio da técnica, não só a totalidade dos vivos que a compõem, mas também, de modo parcial, a natureza: o não-vivente, plantas e animais, com os quais constrói a unidade da sua vida. Por último, pertence à sua vida, aos seus membros [*Gliedern*], tudo aquilo que serve a felicidade. (Benjamin, 1985, p. 80)⁷

⁷ Em todos os casos em que não há indicação da tradução utilizada, as traduções são da minha responsabilidade. Estes textos (anotações e fragmentos) escritos em 1922-1923 articulam-se com outros da mesma época que visam conceber um espaço de pensa-

A técnica desempenha então uma função indispensável na unidade da vida da humanidade. Sustentada pela relação que mantém com a natureza, essa unidade não é, contudo, redutível a uma dimensão instrumental. Pelo contrário, ela é uma chave para o cumprimento da humanidade ao longo da sua história natural, cumprimento que aqui tem o nome de felicidade. Indissociável da queda, da dissolução do corpo da humanidade no transcorrer da história, trata-se de um processo que se pode manifestar de várias formas e que manterá sempre uma certa ambivalência: desde logo, entre as ruínas e a expectativa de salvação. De qualquer forma, este papel da técnica na história natural mantém uma tensão produtiva entre queda e ressurreição que pode ser transposta para as diversas figuras da interacção harmónica e desarmónica entre humanidade, técnica e natureza.

A ideia de um corpo colectivo da humanidade será recuperada no texto “Para o planetário”, incluído em *Rua de sentido único* (originalmente publicado em 1926) e de novo num quadro de reflexão sobre a guerra. Nele, Benjamin começa por referir que os modernos perderam a capacidade de ligação às forças do cosmos que era característica dos antigos. Esse êxtase cósmico outrora partilhado pela comunidade foi reduzido a uma experiência privada, “uma vivência contemplativa individual em belas noites estreladas” (Benjamin, 2004b, p. 68). Ora, o que a Primeira Guerra Mundial mostrou foi que essa experiência cósmica voltará sempre a impor-se, e no limite mostrando a sua face mais destrutiva:

Massas humanas, gases, energias eléctricas foram lançados em campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram as paisagens, novos astros apareceram no céu, o espaço aéreo e as profundezas dos mares ressoavam de hélices, e por toda a parte se

mento político profano assente na ideia de felicidade, como o de “Fragmento teológico-político”, onde se lê: “A ordem do profano tem de se orientar pela ideia de felicidade. A relação desta ordem com o messiânico é um dos axiomas essenciais da filosofia da história” (Benjamin, 2010c, p. 21). Conceptualmente, trata-se de um pensamento exigente, pois pressupõe a tentativa de conciliar a felicidade com a ordem profana de uma eternidade da dissolução, totalmente transitória. Assinale-se que a própria natureza é messiânica em função da sua eterna transitoriedade. Esta concepção está intimamente ligada à noção de “história natural” tal como aparece no livro sobre o drama barroco alemão (*Trauerspiel*). Sobre a questão da história natural em Benjamin, cf. Hanssen (1998).

escavavam fossas sacrificiais na terra-mãe. Este grande assédio feito ao cosmos consumou-se pela primeira vez à escala planetária, isto é, no espírito da técnica. (*Idem*)

Subjacente à escala cósmica da guerra encontra-se a apropriação imperialista da técnica que dela faz uma forma de dominação da natureza e dos povos. Contudo, e como contraponto a essa apropriação, também neste texto encontramos uma formulação que vai no sentido da interacção harmónica: a técnica deve visar a “dominação *da relação* entre a natureza e a humanidade” (Benjamin, 2004b, p. 69. Sublinhado meu). Este texto não remete para a felicidade, mas remete para uma *physis* que só a técnica pode organizar e que permite à humanidade a reconfiguração da sua relação com o cosmos.⁸

Seguindo as repercussões históricas, políticas e filosóficas da guerra, vemos então desenhar-se, na obra de Benjamin, um quadro de reflexão sobre a técnica que se afasta do âmbito estrito da dominação da natureza e dos povos e que, em diversos momentos, aponta para uma ideia de interacção harmónica, ideia que, por sua vez, permite estabelecer ligações com os textos dedicados à arte e à estética.

5. Interacções estéticas

Tomando em consideração essas repercussões, não é de estranhar que, no âmbito da análise das técnicas de registo e de reprodução, Benjamin acabe por convergir tantas vezes para a função social e política da arte. No “Posfácio” de “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica” e, portanto, já depois de descritas as transformações profundas que constituem o eixo central do ensaio, é feita uma crítica à esteticização da política e à sua relação com o fascismo, relação potenciada pela propaganda. O alvo principal é o manifesto futurista de Marinetti sobre a guerra colonial etíope, cuja estética da guerra resulta, entre outros aspectos, da apologia do maquinismo e da beleza bélica.

Esses aspectos são enquadrados numa análise materialista das relações entre técnica, forças de produção e guerra, segundo a qual as relações de propriedade vigentes contribuiriam para que as forças de produção fi-

⁸ Para uma análise mais detalhada deste texto, cf. Wohlfarth (2002).

zessem um aproveitamento não natural dos recursos naturais. Mais uma vez ganha forma o argumento de que a guerra resulta de uma falta de maturidade das forças sociais elementares, de uma desajustada interação, apreensível de forma dialéctica: “a sociedade não estava suficientemente madura para se servir da técnica como um órgão seu, [...] a técnica não estava suficientemente avançada para dominar as forças sociais elementares” (Benjamin, 2006a, p. 241). Embora não desenvolva de modo sustentado as relações entre forças de produção e guerra – o recurso às categorias marxistas corresponde aqui, como em tantas outras ocasiões na obra de Benjamin, a uma apropriação ensaística que descarta uma argumentação ortodoxa –, a tónica é sempre colocada na discrepância entre a grande disponibilidade de meios de produção propiciados pela técnica e a insuficiente colocação desses meios ao serviço de um processo produtivo justo e equilibrado. Ora, é neste quadro técnico e económico que floresce a guerra imperialista, a qual, no fundo, “*é a revolta da técnica que recolhe no ‘material humano’ os direitos que a sociedade lhe retirou do seu material natural*” (Idem). A percepção transformada pela técnica que espera encontrar na guerra a sua “satisfação artística”, ideia que Marinetti expressa abertamente, seria assim a consumação da arte pela arte: a humanidade que se contempla a si própria e se aliena de si própria fomenta a auto-aniquilação enquanto prazer estético. Daí as duas frases que encerram o ensaio: “*É assim a esteticização da política praticada pelo fascismo. O comunismo responde-lhe com a politização da arte*” (Idem).

A leitura sobre o efeito transformador das novas técnicas de registo e reprodução, nomeadamente a passagem do valor de culto para o valor de exposição, com o concomitante decréscimo da aura, abre espaço para as funções sociais e políticas da arte. Paralelamente a essas transformações, este ensaio apresenta teses que tocam em tópicos fundamentais do pensamento benjaminiano, como a acentuação da historicidade da percepção, a relação entre as técnicas de reprodução e a memória (que a fotografia encarna de forma clara), e também a dimensão do jogo – isto é, a relação basilar entre aparência e jogo é alterada pelas novas técnicas de reprodução e registo, acompanhando fenómenos contemporâneos que exploravam a dimensão lúdica da arte.⁹

⁹ Sobre estas diferentes teses, cf. Conceição (2017).

Não estando no escopo do presente texto analisar detalhadamente este ensaio, importa agora dirigir a atenção para alguns aspectos de fundo da relação entre técnica, estética e arte tal como esta pode ser identificada na obra de Benjamin.

Um primeiro aspecto prende-se com a sua reformulação do entendimento da estética. Sem deixar de atender ao sentido grego de *aisthesis*, ligado à percepção sensível, essa reformulação visa os próprios termos da relação entre *aisthesis* e *tékhnē*. Neste sentido, podemos seguir a leitura de Márcio Seligmann-Silva, que não só identifica o modo como Benjamin reelabora a teoria da percepção e a teoria da estética a partir de uma filosofia da arte que tem no “seu âmago o próprio conceito de técnica”, mas também liga a técnica ao mito prometaico e, portanto, à ambiguidade que é própria da “tentativa de ‘restituir’ ao ser humano uma totalidade” (Seligmann-Silva, 2016, p. 60).

Para que melhor se compreenda essa ambiguidade é importante atender à influência que as vanguardas artísticas tiveram na elaboração do pensamento estético de Benjamin. Saliente-se, por exemplo, o caso de Lázló Moholy-Nagy, cuja prática pedagógica e os textos teóricos têm subjacente a exploração do potencial de cada invenção técnico-perceptiva no desdobramento das suas funções estéticas, sociais, culturais e vitais.¹⁰ Isto pressupõe a rejeição da imitação de outras formas de arte, antigas ou tradicionais, que muitas vezes resultam apenas numa esteticização artificial. Pressupõe também a necessidade de repensar as próprias categorias estéticas. Neste sentido, as referências benjaminanas a Moholy-Nagy e à sua compreensão da arte e da fotografia visam uma abertura perceptiva e uma emancipação da fotografia enquanto técnica. Por outro lado, também são de destacar os aspectos utópicos dos escritos de Moholy-Nagy, bem como os de outros membros da Bauhaus e do construtivismo russo que aponta-

¹⁰ Importa ainda reter a ideia, que é desenvolvida de diversas formas, sobre a dimensão da procura da arte na sua relação com as formas de arte: “Uma das mais importantes tarefas da arte foi desde sempre a de gerar uma procura cuja total satisfação ainda não se realizou. A história de cada forma de arte conhece épocas críticas em que esta forma aspira a efeitos que só se conseguem obter livremente quando se chega a um nível técnico diferente, isto é, a uma nova forma de arte” (Benjamin, 2006a, pp. 234-235). Isto significa, por exemplo, que o cinema cumpre tarefas que já se anunciavam na fotografia ou no Dadaísmo.

vam para uma “Nova Visão”: uma abertura da percepção realizada com as novas técnicas e que deve envolver a vida do ser humano no seu todo.¹¹

Siegfried Kracauer é um outro autor, contemporâneo de Benjamin, que teve sobre este uma influência directa, ao nível da análise da vida urbana, da função da distração na sociedade de massas ou do papel histórico e estético da fotografia e do cinema. E essa influência é visível mesmo quando não é reconhecida explicitamente ou quando, para fenómenos similares, são apresentadas propostas relativamente distintas (Kracauer tem, por exemplo, uma visão menos optimista relativamente à função da distração).¹²

6. Da esteticização ao exercício

Se no plano civilizacional a guerra corresponde ao fracasso da interacção entre a humanidade, a técnica e a natureza, no plano estético e artístico existe também uma desvirtuação do potencial da técnica, que se manifesta, em particular, nos modos de embelezamento ou de esteticização. Como vimos, no “Posfácio” do ensaio “A obra de arte...” os dois planos cruzam-se. No entanto, a esteticização não é apenas um fenómeno politizável num quadro ideológico extremado, nem corresponde somente à crítica do fascismo. Fundamentalmente, ela representa uma tendência forte da relação entre arte e técnica, no sentido em que integra a evolução dessa relação, feita de avanços e recuos, e as transformações de uma determinada técnica enquanto fenómeno histórico. Observe-se dois exemplos.

O percurso traçado em “Pequena história da fotografia” mostra que, depois dos primeiros e férteis anos que se seguiram à invenção da fotografia, nos quais “o objecto e a técnica se correspondem” (Benjamin, 2006c, p. 252) de modo radical, dá-se um período de decadência que é acompanhado por dois fenómenos concomitantes: por um lado, as tentativas artificiais para incutir uma aura nas fotografias, as quais têm sempre um equivalente técnico, como o jogo de luzes ou o retoque; por outro lado, as influências de outras formas artísticas, como a pintura, que visa-

¹¹ Veja-se, a este propósito, Moholy-Nagy (2008). Para um aprofundamento deste contexto artístico e teórico nas suas vertentes utópicas, cf. também Margolin (1977).

¹² Sobre a relação entre Benjamin e Kracauer, cf. Lindner (1992, pp. 225-236).

vam dar “dignidade” artística à fotografia (como no caso da corrente pictorialista). Visando encontrar exemplos que superassem esses impasses, a leitura histórica do ensaio salienta trabalhos fotográficos seus contemporâneos, como os de Eugène Atget, August Sander, Karl Bloßfeldt ou Germaine Krull. Estes explorariam as potencialidades da própria técnica fotográfica: mistura “impura” entre arte e ciência, entre aparência e conhecimento, que nos permite descobrir algo sobre a realidade e, ao mesmo tempo, participar no exercício constante de construção dessa realidade, aspectos que são também inerentes ao seu significado político – contido, *in nuce*, na precisão cronológica do tempo de exposição (Benjamin, 2019, p. 826 [Y, 10, 2]).

O segundo exemplo diz respeito à análise das passagens, formas arquitectónicas que servem de mote e matriz do projecto inacabado *As Passagens de Paris*. De acordo com Benjamin, há dois factores que estão na origem das passagens: a comercialização de artigos de luxo e um tipo de construção que utiliza novas tecnologias e materiais, sobretudo o vidro e o ferro. Contudo, esta utilização deixa transparecer um aspecto que caracteriza o próprio século XIX na sua relação com a técnica: a tendência para enobrecer as necessidades técnicas por meio de fins pretensamente artísticos, tal como é referido na sinopse “Paris, a capital do século XIX” (Benjamin, 2019, p. 110). Estes, por sua vez, entram em conflito com as próprias rupturas estéticas possibilitadas pela utilização do vidro e do ferro (em “Experiência e indignação” há uma referência à sobriedade da arquitectura de Adolf Loos e Le Corbusier e à sua utilização do vidro; eliminando os segredos e a propriedade, esvaziando o interior burguês e o seu conforto, contribuem para a pobreza, tal como ela é entendida nesse ensaio). Repare-se que o enobrecimento artístico pode facilmente ser abrigado por uma evolução cronológica e cumulativa dos procedimentos técnicos. Daí que o gesto crítico, de teor materialista, vise destruir essa visão dos fenómenos técnico-estéticos, recorrendo a uma concepção dialéctica da história que permite pensá-los na sua complexidade e na sua ambiguidade.

Já fora da discussão sobre a esteticização, podemos identificar uma outra acepção da interacção harmónica entre o ser humano e a técnica: uma determinada forma de arte – e um artista que nela trabalha – será tanto melhor sucedida quanto mais as suas obras surgirem de uma relação íntima com a técnica. Um exemplo de “Pequena história da fotografia” é

paradigmático: “aquilo que é decisivo para a fotografia é sempre a relação dos fotógrafos com a sua técnica” (Benjamin, 2006c, p. 252). Esta frase antecede as referências a Eugène Atget e, mais especificamente, uma citação de Camille Recht que faz uma comparação entre Atget e o pianista Busoni. Há em ambos uma forma de virtuosismo que se desenvolve no quadro das limitações e das possibilidades geradas por um determinado aparelho ou instrumento. Virtuosismo dentro de restrições, entrega e precisão seriam formas de explorar o potencial artístico das técnicas. Aos nossos olhos contemporâneos, e tendo em conta as transformações da relação entre arte, processo criativo e técnica, esta formulação pode parecer restritiva e até antiquada. A verdade é que muitos artistas contemporâneos acabam por colocar-se sobretudo do lado da concepção da obra, deixando a própria execução a técnicos especializados ou a colaboradores. De qualquer forma, ela mantém a sua pertinência. Não se procure nela, porém, um contributo para a discussão sobre a autonomia da arte. Além disso, não se trata propriamente de uma apologia da boa execução, mas sobretudo de explorar o potencial de uma determinada forma técnico-artística, isto é, aquilo que de específico, revolucionário, simultaneamente destrutivo (em relação às formas de arte anteriores) e construtivo (promessas e expectativas de uma forma de arte) existe numa determinada invenção e que possa ter um impacto sobre a arte no seu todo. Daí uma subtil inversão argumentativa que aponta para um aspecto decisivo: mais importante do que procurar uma estética a partir da “fotografia como arte” é compreender o impacto profundo da “arte como fotografia”, e desde logo ao nível da reprodutibilidade das obras de arte (Benjamin, 2006c, p. 257).

Enquanto elemento mediador da *aisthesis*, cada técnica inaugura possibilidades de relação com a arte, e, neste sentido, cada técnica é também um campo de exercício de interacções estéticas. “A recepção na distração, que se faz notar com ênfase crescente em todos os domínios da arte e é um sintoma de transformações profundas da percepção consciente, encontrou no cinema o seu instrumento de exercício próprio.” (Benjamin, 2006a, p. 239 – tradução alterada). Aqui trata-se não apenas do desenvolvimento do potencial de uma forma de arte ou da relação do artista com a sua técnica, mas também da compreensão de como, do ponto de vista da percepção, o cinema responde, ou pode responder, ao seu próprio tempo, no caso, às transformações da experiência impostas pela vivência do choque.

7. A noção de segunda técnica

A noção de segunda técnica ocupa um lugar de destaque na reflexão benjaminiana sobre a técnica. Na segunda versão do ensaio “A obra de arte...”, que foi discutida com Adorno e Horkheimer e serviu de base para a tradução francesa, a segunda técnica agrega quer as transformações e inovações tecnológicas, quer a dimensão estética e política da arte. Mais do que um conjunto de aparelhos tecnológicos, a distinção entre primeira e segunda técnica designa duas épocas históricas e culturais com distintas relações entre a humanidade, a técnica e a natureza. Se a primeira técnica se baseava sobretudo na dominação da natureza, mas também na exploração e no sacrifício do ser humano, a segunda técnica abre um novo horizonte de “interacção/jogo-conjunto [*Zusammenspiel*]” entre a natureza e a humanidade, manifestando um potencial de libertação do “corpo da humanidade”. Embora esta última expressão não seja utilizada neste contexto, Benjamin recorre à noção de “inervação”¹³ e a uma terminologia de carácter fisiológico que permite estabelecer uma intersecção entre os planos corpóreo e colectivo: “Revoluções são inervações do colectivo: mais precisamente, tentativas de inervação do novo colectivo, historicamente, o primeiro que possui os seus órgãos na segunda técnica.” (Benjamin, 2014a, p. 44, tradução alterada). Este quadro teórico constrói uma ponte entre a revolução, a utopia e uma *aisthesis* adaptada à vivência do choque e à “intensificação da vida nervosa” (Simmel, 2004, p. 76) própria da vivência metropolitana.

Na segunda versão do ensaio, a distinção entre valor de culto e valor de exposição acaba por ser encasulada na distinção entre primeira e segunda técnica. Na segunda técnica dá-se a diminuição da bela aparência (do “objecto com o seu véu” – definição que nesta versão equivale mais explicitamente à aura). “O que advém com o definhamento da aparência, com a perda da aura nas obras de arte, é um enorme ganho em espaço de jogo [*Spiel-raum*]” (Benjamin, 2014a, p. 76)¹⁴. O vocabulário em torno do jogo constitui um pano de fundo do ensaio, o qual se cruza com outras

¹³ Para uma análise mais detalhada da questão da inervação, nomeadamente na sua relação com os conceitos de jogo e espaço de jogo, cf. Conceição (2017b).

¹⁴ Miriam Bratu Hansen (2012, pp. 183-204) desenvolve uma análise que percorre, em múltiplos sentidos, o alcance da noção de *Spielraum* no contexto desta versão do ensaio.

dimensões do pensamento benjaminiano, entre elas a da mimese. Neste sentido, é desenvolvida uma análise dos aspectos miméticos da arte e da relação entre aparência (*Schein*) e jogo (*Spiel*): entendida historicamente, a mimese cria entre estes dois termos uma espécie de polaridade que é mais da ordem da tensão do que da oposição. Se estes termos sempre fizeram parte das categorias estéticas tradicionais, ao colocá-las sob uma perspectiva histórica Benjamin descortina que o elemento de jogo, que está intimamente ligado à noção de experimentação, ganha preponderância com a segunda técnica.

Como vimos, o que é próprio da obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica é ela servir como um *medium* de exercício da interação entre a humanidade e a natureza. E isto pressupõe, de acordo com a certa leitura de Burkhardt Lindner, uma dupla transformação: o conceito de aura transforma-se em função das alterações históricas da faculdade mimética, pelo que é em função dessa própria faculdade que a noção de aura deve ser entendida em toda a sua amplitude; e o decréscimo da experiência aurática dá lugar ao fortalecimento da dimensão do jogo, o que não significa o desaparecimento da aura, mas sim a sua compreensão dialéctica por intermédio da distinção entre a primeira e a segunda técnica (cf. Lindner, 1992, pp. 230-233). Estes aspectos têm também afinidades com a dimensão utópica que se encontra em autores como Charles Fourier e Paul Scheerbart, os quais são “expressões proféticas do potencial de um uso lúdico, experimental e construtivo da técnica” (Sieber, 2019, p. 5). Em torno do conceito de segunda técnica agrupam-se, portanto, uma série de noções e reflexões que contribuem para a complexa construção filosófica da técnica na obra de Benjamin.

8. A destruição de uma imagem harmoniosa

Esta complexa construção permite-nos, ainda assim, compor uma imagem de conjunto relativamente coerente, na qual a estética e, em particular, as formas artísticas modernas, formam um campo de exercício para a interação entre a técnica, a humanidade e a natureza. Do ponto de vista social e político, esse campo constitui também uma alternativa à matriz de domínio capitalista-imperialista que Benjamin desenha em vários textos,

seja na sua relação com a guerra, com as relações de produção, com o nacionalismo ou com o fascismo a cuja ascensão histórica assistiu (fascismo que também tinha a sua estética e aproveitava a seu modo a relação entre técnica e estética para mais profundamente atingir o corpo colectivo).

Apesar de alguns prognósticos de Benjamin terem acabado por ser desmentidos ou até mesmo pulverizados pelos desenvolvimentos históricos e políticos, apesar de algumas expectativas colocadas na função política da arte, nomeadamente do cinema, terem sido enfraquecidas pela evolução das próprias formas artísticas, não deixa de ser necessário colocar as suas propostas num quadro mais alargado de reflexão, o qual, como vimos, vai mantendo uma coerência de temas e análises, desde os primeiros escritos nos anos 20 até às diversas versões do ensaio “A obra de arte...”. Quer a rejeição de todas as forças que possam servir-se do poder da técnica como forma de dominação da natureza e dos povos, quer a ênfase colocada na questão da felicidade, apresentam-se como fins, não instrumentalizáveis, que dão conta de um duplo movimento no pensamento histórico benjaminiano, o qual alimenta também o seu conceito de técnica: por um lado, a capacidade para detectar as perdas, para analisar as ruínas e os elementos de destruição da cultura (se quisermos, a dimensão melancólica ou pessimista do seu pensamento); por outro lado, no interior desse mesmo movimento, a identificação das possibilidades transformadoras da cultura, dos traços revolucionários ou utópicos que visam muitas vezes responder às encruzilhadas do momento presente.

Benjamin não conheceu os bombardeamentos nucleares nem a Guerra Fria, muito menos os eventos históricos neoimperialistas e geoestratégicos que, desde então, têm irrompido pelo “aconchego” dos nossos hábitos civilizacionais – entre eles, a invasão da Ucrânia pela Rússia é o exemplo mais recente. As tecnologias a que se refere estão ainda muito longe do universo digital e da cibercultura, e tão-pouco lhe podia ser dado a compreender o impacto que a acção humana viria a ter na crise ecológica em que estamos hoje mergulhados. De qualquer forma, o modo como analisa a utopia da interacção harmónica (analisando, portanto, a sua falta e a sua impossibilidade), resulta de uma intersecção de planos de pensamento e métodos que, embora de forma muito embrionária, são também ecológicos.

Por outro lado, a questão da história natural parece tornar irrelevante uma qualquer distinção rígida entre a natureza e a história. Não se trata

simplesmente de historicizar a natureza nem de naturalizar a história, mas sim de conceber os múltiplos desdobramentos dialécticos da sua imbricação, tal como são mediados pela técnica e pela arte. Não se trata, portanto, de recuperar uma qualquer forma de optimismo tecnológico – ou, na melhor das hipóteses, esse optimismo teria de ser temperado com os ingredientes que permitiriam resgatá-lo, não só da armadilha do progresso, mas também de uma apropriação que facilmente redundaria na tendência para a dominação dos povos e da natureza. O polo oposto mas complementar desta dominação é a fuga para um idílio teórico representado por uma natureza intocada, armadilha das formas de ecologia mais ingénuas que as leituras recentes do Antropoceno têm vindo a desmontar.

Na verdade, perante a concretude e a transitoriedade da história, os ensaios de Benjamin mostram que as interacções harmónicas não existem. O presente constrói-se numa tensão entre formas de destruição e possibilidades de reparação que os diversos ciclos históricos parecem constantemente adiar, tal como a felicidade só se torna pensável e expectável num mundo profano em desagregação. De qualquer forma, e se bem que com novos termos, a arte e a estética continuam ainda hoje a ser campos de exercício onde se experimentam percepções e sensibilidades, conceitos e expectativas. A mediação técnica pode ser uma ajuda e um aconchego para o corpo da humanidade, mas o jogo não está ganho à partida.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (1985). Schemata zum psychophysischen Problem. In *Gesammelte Schriften* (vol. VI, pp. 78-87). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2004a). *Infância Berlinense: 1900*. In *Imagens de Pensamento* (pp. 71-122). J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (2004b). *Rua de sentido único*. In *Imagens de Pensamento* (pp. 7-69). J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (2006a). A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (terceira versão). J. Barrento (Trad.). In *A Modernidade* (pp. 207-241). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (2006b). O autor como produtor. In *A Modernidade* (pp. 271-293). J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (2006c). Pequena história da fotografia. In *A Modernidade* (pp. 243-269). J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.

- Benjamin, W. (2006d). Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: *A Modernidade*. (pp. 103-148). J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (2010a). Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In *O Anjo da História* (pp. 107-144). J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (2010b). Experiência e indignação. In *O Anjo da História* (pp. 73-78). J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (2010c). Fragmento teológico-político. In *O Anjo da História* (pp. 21-22). J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (2010d). Teorias do fascismo alemão. In *O Anjo da História* (pp. 95-105). J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (2014a). *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (segunda versão). F. P. Machado (Trad.). Porto Alegre: Zouk.
- Benjamin, W. (2014b). *Radio Benjamin*. L. Rosenthal (Ed.), J. Lutes, L. H. Schumann & D. K. Reese (Trad.). London/New York: Verso.
- Benjamin, W. (2019). *As Passagens de Paris*. J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (2021). *Rua de Sentido Único. Crónica Berlinense. Infância Berlinense por volta de 1900*. A. S. Ribeiro (Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.
- Conceição, N. (2017a). Do génio ao jogo. O papel da técnica na transformação dos valores estéticos em Walter Benjamin. In *Trans/Form/Ação*. UNESP, Marília, 40(1), Jan/Mar, 87-108. Consultado a 7 de Março de 2022.
DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732017000100005>
- Conceição, N. (2017b), Jogo, espaço de manobra e inervação em Walter Benjamin. In M. J. A. León, V. Moura (Ed.). *Conceitos Estéticos / Conceptos Estéticos* (pp. 63-76). Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2017.
- Hansen, M. B. (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Hanssen, B. (1998). *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Heidegger, M. (1958). La question de la technique. In *Essais et conférences* (pp. 9-48). André Préau (Trad.). Paris: Gallimard.
- Lindner, B. (1992). Benjamins Aurakonzeption. Anthropologie und Technik, Bild und Text. In U. Steiner (Ed.), *Walter Benjamin. 1892-1940, zum 100. Geburtstag* (pp. 217-248). Bern: Peter Lang.
- Margolin, V. (1977). *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Moholy-Nagy, L. (2008). *Peinture, Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie*. Catherine Wermester, Jean Kempf e Gérard Dallez (Trad.). Paris: Gallimard.
- Seligmann-Silva, M. (2016). Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. *Revista Maracanan*, 12(14), Jan/Jun, 58-74. Consultado a 7 de Março de 2022.
DOI: <https://doi.org/10.12957/revmar.2016.20860>

- Sieber, J. (2019). Walter Benjamin's Concept of Technique. In *Anthropology & Materialism* [Online], 4. Consultado a 7 de Março de 2022. DOI: <https://doi.org/10.4000/am.944>
- Simmel, G. (2004). As Metrópoles e a Vida Mental. In *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos* (pp. 75-94). M. J. C. Pereira e M. Knoch (Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.
- Wohlfarth, I. (2002). Walter Benjamin and the Idea of a Technological Eros. A tentative reading of *Zum Planetarium*. In H. Geyer-Ryan et al (Ed.). *Perception and Experience in Modernity. Benjamin Studies 1* (pp. 65-109). Amsterdam/New York: Rodopi.
- Wohlfarth, I. (2016). *Spielraum*. O jogo e a aposta da “segunda técnica” em Walter Benjamin. *Revista Limiar*, 3(6), 3-53. Consultado a 7 de Março de 2022. DOI: <https://doi.org/10.34024/limiar.2016.v3.9477>