

“A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”: que natureza? Notas sobre natureza, técnica e política em Walter Benjamin

Rafael Alonso¹

Resumo: À guisa de introdução, o ensaio toma um conjunto de passagens de “O narrador”, de Walter Benjamin, que remete a imagens da natureza ou a “metáforas naturais”, como aqui se nomeia. O intuito é mostrar como, inicialmente, Benjamin desenha o seu narrador em proximidade à natureza, com toda generalidade que o termo imprime, compatível com a tradição da oralidade, o artesanato como meio principal de trabalho, o modo de vida camponês e comerciante, etc. Contudo, a partir da leitura detida destas mesmas passagens, e com o auxílio de autores como Vilém Flusser, Susan Buck-Morss, Giorgio Agamben e Hans Vaihinger, o ensaio descarta o desejo, em Benjamin, de retorno a uma natureza primordial, hipótese reforçada pelo avanço da discussão aos textos em que o filósofo alemão trata diretamente das técnicas de produção e reprodução da imagem.

Palavras-Chave: Walter Benjamin; Natureza; Técnica; Narrador; Imagem.

Title: “It is a different nature which speaks to the camera than speaks to the eye”: which nature? Notes on nature, technique and politics in Walter Benjamin.

Abstract: As an introduction, the essay starts with some passages from Walter Benjamin's “The Storyteller”, which refer to images of nature or “natural metaphors”, as they are called here. The aim is to show how, at first, Benjamin brings his storyteller closer to nature, with all the generality that this term implies, compatible with the tradition of orality, crafts as the main means of work, the peasant and mercantile way of life, etc. However, from a detailed reading of these same passages, and with the help of authors such as Vilém Flusser, Susan Buck-Morss, Giorgio Agamben and Hans Vaihinger, the essay dismisses Benjamin's desire to return to a primordial nature, the essay dismisses Benjamin's desire to return to a primordial nature, a hypothesis that is reinforced when discussing the texts in which the German philosopher deals directly with the techniques of image production and reproduction.

Keywords: Walter Benjamin; Nature; Technique; Storyteller; Image.

“Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável” (Benjamin, 1994a, p. 197)

“Embora ocasionalmente se interesse pelo maravilhoso, em questões de piedade preferia uma atitude solidamente natural” (Benjamin, 1994a, p. 200)

¹ Bolsista Fapesp de Pós-doutorado junto ao Departamento de Teoria Literária (DTL) e ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária (PPGTHL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

“Devemos imaginar a transformação das formas épicas segundo ritmos comparáveis aos que presidiram à transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios” (Benjamin, 1994a, p. 202)

“Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (Benjamin, 1994a, p. 204)

“Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de reconta-la um dia” (Benjamin, 1994a, p. 204)

“O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo” (Benjamin, 1994a, p. 204-205)

“A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (Benjamin, 1994a, p. 208)

“Já se foi a época, diz Leskov, em que o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza. Schiller chamava essa época o tempo da literatura ingênua. O narrador mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável” (Benjamin, 1994a, p. 210)

“Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento” (Benjamin, 1994a, p. 215)

“O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado. O adulto só percebe essa cumplicidade ocasionalmente, isto é, quando está feliz; para a criança, ela aparece pela primeira vez no conto de fadas e provoca nela uma sensação de felicidade” (Benjamin, 1994a, p. 215)

“A hierarquia do mundo das criaturas, que culmina na figura do justo, desce por múltiplos estratos até os abismos do inanimado. Convém ter em mente, a esse respeito, uma circunstância especial. Para Leskov, esse mundo se exprime menos através da voz humana que através do que ele chama, num dos seus contos mais significativos, ‘a voz da natureza’” (Benjamin, 1994a, p. 217)

“Contudo, poucos ousaram mergulhar nas profundezas da natureza inanimada, e não há muitas obras, na literatura narrativa recente, nas quais a voz do narrador anônimo, anterior a qualquer escrita, ressoe de modo tão audível como na história de Leskov” (Benjamin, 1994a, p. 219)

“Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro” (Benjamin, 1994a, p. 221)

1 Introdução

Há, como se vê, no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin, uma gama enorme de ‘metáforas naturais’ ou de imagens da natureza que permitem ao autor constelar a figura do narrador autêntico, prefigurado no escritor russo Leskov. Este narrador, tipificado pela reunião do comerciante marítimo e do camponês sedentário ou, segundo a tradição do artesanato, este narrador parte mestre, parte discípulo, estava, na primeira metade do século XX, e juntamente com a experiência, em vias de extinção ou em queda. Como se sabe, em Benjamin, quando cai a experiência, decai a narração, já que só interessa ao pensador judeu a experiência que pode ser compartilhada, e que alimenta, assim, uma memória coletiva. A natureza, portanto, e num primeiro momento, surge em ‘O narrador’ como para compor figuras de linguagem que auxiliam Benjamin a situar espaço-temporalmente o seu narrador, a traçar as suas linhas gerais. A construir um modelo.

Mas a natureza contribui, também, para delinear o método, o ‘como’ da narração. A narração que Benjamin tem em vista é uma forma artesanal de comunicação. O narrador é este que ‘sabe por ouvir dizer’, que imprime a história que escuta na substância viva de seu pensamento, que fala não apenas com a voz, mas com os gestos do corpo, e que tem sempre, diante de si, o seu interlocutor. O narrador benjaminiano não é inteligente; é sábio. Este narrador, que se não está imune, ainda não foi completamente contaminado pela segregação individualista imposta pelo romance e pela exigência factual da informação jornalística, e que pode ser capaz de fazer da memória a mais épica de todas as faculdades, leva uma vida ‘natural’: estrutura a sua existência na tradição que chega pela oralidade, extrai o seu sustento em formas de trabalho não dominadas pelo sistema de produção capitalista e mantém uma relação de intimidade com a morte.

O narrador não joga a morte para debaixo do tapete, como faz o burguês, mas a assume como pressuposto natural da vida. O peso ritualístico da morte confere autoridade ao conteúdo da narração e dá ao próprio narrador a responsabilidade de se colocar como agente da história. É a morte que garante ao narrador de Benjamin o seu caráter ‘ancestral’, que marca com o corte da finitude uma experiência, uma vida vivida que agora deve ser contada às gerações vindouras. É através da morte que o narrador sobrevive, narrativamente, para além de sua existência física

e objetiva. Este narrador, aliás, não narra apenas aquilo que vive, mas aquilo que escuta; não dá conselhos, mas continua as histórias dos outros. Faz das histórias dos outros a sua história.

Para a presente reflexão, este ponto merece especial atenção. O narrador imaginado por Benjamin é um narrador que, com alguma reserva, poderíamos chamar de ‘corporal’. Ele está de ‘corpo presente’ nas histórias que conta ou escuta, assim como ‘incorpora’ no tecido do seu pensamento as histórias que lhe atravessam. Contudo, o carácter vivo, material ou, como se acaba de insistir, corporal da narração, não implica dizer que este narrador compartilhe, necessariamente, histórias ‘verdadeiras’, isto é, vivências que ele mesmo tenha experimentado. Em igual sentido, postular uma forma artesanal ou natural de comunicação não implica imaginar exclusivamente um modo de vida bucólico, integrado à natureza e organizado por esforços manufaturados.

Uma das hipóteses que se defende aqui é que a potência de narração que Benjamin deseja ressaltar, e que, em sua opinião, encontra-se em crise na primeira metade do século XX, não se concentra, apenas, na experiência supostamente vivida, mas no movimento performativo da própria narração, o que inclui a presença física do narrador, é certo, mas igualmente a capacidade da linguagem em ato de produzir sentido a partir dela própria. O tema da narração assume carácter de verdade no momento em que entra em cena. A verdade benjaminiana é também teatral – barroca, caso se prefira. A forma não precede o conteúdo, assim como o método não instrumentaliza a teoria. Narrar é já uma experiência. Como se lê em “O narrador”:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de reconta-la um dia (Benjamin, 1994a, p. 204).

Deste modo, fica claro que o aspecto de verdade a que se alude não é o de uma verdade factual, isto é, comprovável. Segundo o próprio Benjamin, é a informação jornalística que opera a partir da verificabilidade, assim como Hans Vaihinger (2011), no conhecido tratado “A filosofia do como se”, de 1911, afirma que, diferentemente das hipóteses científicas, os pressupostos ficcionais não carecem de verificação. A partir da passagem citada, pode-se depreender que a renúncia às ‘sutilezas psicológicas’ não mira somente o desprezo aos fluxos de consciência, característicos do romance da virada do século, mas visa evitar a subjetividade do narrador. Para além de não contar uma história sobre si mesmo, o narrador benjaminiano se dissolve no ato da narração. A efetividade do processo narrativo como que demanda, em sentido psicanalítico, a dissolução do ‘eu’. Narrar não é, definitivamente, uma atividade narcísica. Ao contrário: é justamente aos narcóticos, químicos ou sensoriais, que compartilham com

‘narcísico’ a raiz etimológica *narké* (entorpecimento, estupefação, sono), que Susan Buck-Morss (1996), relendo o ensaio sobre a ‘A obra de arte’, associa as fantasmagorias contemporâneas.

Se, por vezes, Benjamin desenha um modelo de narrador perdido no tempo, engolido pelas formas hodiernas do relato, não há, contudo, um esforço de ‘essencialização’ deste mesmo narrador. Caso se aceite esta pista, então se pode aventar que, se o narrador de Benjamin está em vias de desaparecer, como avalia o pensador alemão, a sua sobrevivência, de outra parte, não depende de um contexto específico e, mais importante, prescinde do retorno a uma forma de vida arcaica ou envolta à natureza, ou a uma ideia mítica de natureza:

O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado. O adulto só percebe essa cumplicidade ocasionalmente, isto é, quando está feliz; para a criança, ela aparece pela primeira vez no conto de fadas e provoca nela uma sensação de felicidade (Benjamin, 1994a, p. 215).

2 O narrador natural

O narrador de Benjamin, então, demanda ‘formas naturais’ de vida. Embora um dos méritos de Leskov, para Benjamin, foi o de ter, trabalhando para uma empresa inglesa, viajado pelo interior agrário da Rússia e frequentado pequenos camponeses, o teórico alemão não reivindica um narrador-artesão, mas um narrador-artesanal. Não postula um contato próximo à natureza, mas ao natural. Estas considerações tornam-se relevantes na medida em que, principalmente nos tempos que correm, embora tal estratégia não seja nova, é comum esbarrar com teorias filosóficas que, na falta de um modelo ocidental de referência, que conjugue outra vez o sagrado e o profano (a natureza e a cultura, a palavra e a coisa, etc.), recorram a formas de expressão e vivência tomadas por ‘autênticas’, formas estas geralmente associadas a comunidades ditas ‘primitivas’, ou seja: busca-se na definição genérica de ‘primitivo’ a contraparte de nossa condição fraturada.

Ainda que nos limitássemos aos argumentos mais simples, os problemas conceituais não deixariam de se apresentar, afinal: o que significa estar próximo à natureza? Como traduzir, em termos existenciais, uma vida em comunhão com a natureza? A quem está assegurada a possibilidade de viver junto à natureza? Que meios conduzem essa vida integrada à natureza a uma forma narrativa efetiva? É a uma natureza primordial que caberia voltar para gozar da vida plena? A quem cabe falar em nome da natureza? Que significa, neste contexto, falar em *arte ecológica*, *ecoart*, *ecocrítica*? Que natureza, no fim das contas, é essa?

Diante dessas questões, a sugestão é que Benjamin forja um conceito de narração que, na condição de um modelo, embora organize e oriente uma prática, não deve ser reproduzido

ou imitado. Tal conceito está distante, portanto, da lógica mimética de representação. O narrador exemplar de Benjamin pode ser Leskov, mas pode ser também Proust ou Kafka. No contexto brasileiro, o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser fala em termos próximos a respeito do suposto regionalismo de Guimarães Rosa. Para Flusser, Rosa assume o interior mineiro como cenário de suas histórias, antes de tudo, porque o sertão, como seu lugar de nascimento, representa uma ‘humanidade primordial’, o que é diferente de uma origem fundante ou de uma raiz biográfica que justifique os textos ficcionais:

Porque humanidade primordial, o que é isto a não ser a nossa própria origem? Se para Tolstoi o campo russo é a origem do mito, e para Kafka as tortuosas ruas de Praga, são, para GR, as veredas do sertão mineiro o palco da luta do espírito humano contra o diabo e em busca da eternidade. Neste sentido, sim, GR é regional, tão regional quanto Tolstoi e Kafka. Só que o sertão mineiro do qual ele nos conta não está no mapa, mas no fundo da sua consciência e portanto também da nossa, porque não está situado dentro da geografia mas dentro do existencialmente sorvível. O sertão mineiro de GR é vizinho, senão idêntico, com o campo russo e as ruas tortuosas de Praga. A força narrativa de GR cria tipos sertanejos, mas esses tipos são parentes dos tipos tolstoianos e kafkianos muito mais que de gente mineira. E se alguns creem o contrário, e pensam que GR se inspira na chamada “realidade mineira”, responderei que os personagens dos contos de GR são muito mais reais que qualquer caboclo vivo ou morto, porque são parceiros reais das nossas conversas íntimas, são portanto “mitsein” autênticos da nossa existência (Flusser, inédito).

Em “Infância e história”, de 1978, Giorgio Agamben afirma que a expropriação da experiência estava implícita no projeto da ciência moderna. Segundo ele, a comprovação científica das experiências humanas, a tradução de impressões sensíveis e subjetivas em números e em estatística, transfere a experiência o mais completamente possível para fora do humano. Na medida em que as experiências podem ser traduzidas em termos quantitativos, a ciência se capacita a prever situações e impressões futuras, tendo como base instrumentos e números, mas deixando de lado experiências concretas. Conforme Agamben, a grande revolução da ciência moderna não se limitou a separar o humano de suas experiências, mas em fundir experiência e conhecimento em um sujeito único: “... referir conhecimento e experiência a um sujeito único, que nada mais é que a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o ego cogito cartesiano, a consciência” (Agamben, 2005, p. 28).

Posto isso, se persiste um elemento ‘natural’ no narrador benjaminiano é porque este pode compartilhar as experiências que vivencia imediatamente, isto é, em relação não-positivada e não-cientificista com o meio e com os outros com os quais forma comunidade. O narrador de Benjamin controla a sua experiência, mas não no sentido de fazer dela um experimento, como indica Agamben. Caso se aproveite as palavras de Vilém Flusser, o narrador que temos em vista situa o seu relato dentro do ‘existencialmente sorvível’.

Os soldados da Primeira Guerra Mundial que, segundo Benjamin, retornam do campo de batalha mudos, expostos que foram a uma experiência extrema e totalizante, não ignoram, apenas, a verdade da guerra, mas se mostram inaptos a tornar ‘sorvíveis’ as sensações que lhe atravessaram o corpo. O narrador benjaminiano não se sente o centro do mundo, isto é, não ocupa, cartesianamente, um ponto privilegiado de observação, mas alimenta o desejo de uma *presença* nos limiares espaço-temporais em que atua. É, nestes termos, responsável, em nível ético destacado, já que pode responder ao que lhe ocorre.

A mesma linha de raciocínio se aplica à experiência do choque que, para Benjamin, era a experiência característica da modernidade. A vida na metrópole urbana se resume a um responder constante aos estímulos sensoriais a que somos submetidos, e que contemplam das atividades mais básicas (caminhar na rua, ir ao supermercado, pegar um transporte público) até as mais complexas (formas de trabalho, estratégias de estudo, espaços de arte). A sobrevivência no mundo moderno (que é o de Poe, o de Baudelaire e o do próprio Benjamin) depende da nossa capacidade de reagir ativamente a esses choques. Tal reação compreende a habilidade para organizar intelectualmente esta profusão sensorial generalizada. Tornar a experiência sorvível é, portanto, uma atividade estética, e por isso mesmo política, antes de ser ‘natural’.

O narrador benjaminiano não é, assim, consciente de si, mas demonstra uma capacidade estética que lhe permite articular conscientemente as experiências que vive. Como se afirma hoje em dia, sobretudo no que compete a formas de vida outras, como a dos povos originários, a sua ontologia não se separa da sua epistemologia. Ele vive aquilo que conhece e conhece aquilo que vive, um pouco como o *vampyroteuthis infernalis*, polvo assumido por Vilém Flusser (2011a) como personagem de seu livro filosófico-ficcional homônimo, que habita na escuridão do oceano, em noite eterna, e assim visualiza no mundo ‘externo’ apenas as imagens projetadas pela sépia que partem do seu próprio ‘interior’, ou seja, as categorias de mundo do animal traduzem as categorias de sua linguagem.

Não é, portanto, que a linguagem do bicho descreva, analise ou explique o mundo, mas o mundo, tal como aparece, aparece em razão da linguagem colorida do polvo. Por esta via de pensamento, não haveria uma anterioridade entre mundo e linguagem, isto é, a linguagem não seria descritiva ou prescritiva –, mas se constituiria conjuntamente à realidade visada. É com argumento semelhante que Flusser (2008) interpreta a não-existência do diabo em Guimarães Rosa, já que é o diabo, sinônimo do tempo, que torna irreal a realidade. A fenomenalização do mundo é a prova direta de que fenômenos não existem. Neste ponto, poderíamos perguntar o que significa, no âmbito acadêmico, ‘estudar’ um fenômeno ou, por vias tortas, o que implica tomar a literatura como ‘campo do simbólico’.

3 O narrador técnico

No mesmo momento em que Benjamin, ao desenhar o seu modelo de narrador, avalia o que estaríamos perdendo (tradição oral, trabalho manual, experiência, narrativas longas), ele também tenta pressentir, em ensaios como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Pequena história da fotografia”, o que poderíamos estar ganhando, sem deixar de alertar os seus leitores sobre o pior dos cenários, num caso e no outro.

Quando exemplifica o conceito de aura, por exemplo, este contato com o ‘aqui e agora’ da obra de arte original, a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esta esteja, Benjamin nos diz que “observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (Benjamin, 1994b, 170). Sem voltar à improdutiva celeuma a respeito de se Benjamin está lamentando ou festejando a ‘perda da aura’, importa ressaltar que ele lança mão de mais uma ‘imagem da natureza’ para fazer o seu leitor imaginar a aura e, sendo assim, menos do que supor que passaríamos a manter relações pouco verdadeiras ou auráticas com as obras de arte, Benjamin sugere que estas relações passariam a ser mediadas tecnicamente.

Se aproximamos, agora, as ideias de ambos os textos, fica claro que, em ‘O narrador’, Benjamin não convoca a um retorno a uma natureza primordial, humana ou não, mas a uma ‘naturalidade’ que leve em conta a consciência da morte e o aparato sensorial do corpo. Em abono a esta argumentação, poderíamos ainda evocar as ‘teses sobre a história’, do mesmo autor (1994c), por meio das quais rejeita a noção de progresso e defende uma estratégia de citação que transforma a história no locus da emergência (*Ursprung*), que é o exato oposto de uma origem fundante que tende a orientar a narrativa da perspectiva dos vencedores.

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar. A questão que se levanta, assim, é o que a câmera poderá oferecer ao olhar, e à leitura, e até que ponto seremos capazes de elaborar teorias estéticas que não sejam apropriáveis pelo fascismo, desejo renunciado por Benjamin. Se não está em jogo um retorno a uma forma ‘natural’ de narração, ou seja, se o narrador ‘modelo’ de Benjamin pode ser localizado na simbiose do comerciante e do camponês, mas dela não depende a sua continuidade no tempo, a reflexão sobre os novos meios de produção e reprodução da imagem (sobretudo a fotografia e o cinema, no caso de Benjamin) pode ajudar a imaginar um narrador que, se não é natural, tampouco é naturalizado, e se faz uso da técnica, também não se assume um tecnocrata. Não é redundante recordar, a esse respeito, que ‘O narrador’ e ‘A obra de arte’ datam de 1936.

Benjamin se anima com a produção fotográfica de seu tempo, apesar de admitir que o auge da fotografia ocorreu no primeiro decênio de sua invenção, que antecede a sua industrialização. De todo modo, ele elogia as plantas de Karl Blossfeldt, as ruas de uma Paris deserta de Eugène Atget, os retratos de alemães de August Sander, entre outros. Nas imagens destes fotógrafos, o olhar abre-se para a visão de algo que já estava no mundo, mas que só se tornou acessível através da reprodução técnica. A fotografia permitiria entrar em contato com o inconsciente ótico, assim como, para Benjamin, a psicanálise nos colocaria diante do inconsciente pulsional.

Mas o caso não é o de supor que os meios técnicos, graças aos seus recursos tecnológicos, nos assegurariam visualizar um mundo que, a olhos nus, nos estaria vedado. A técnica, para Benjamin, não é a virtuose, ou como assinala em ‘Pequena História’, não lhe interessa a fotografia capaz de realizar milhares de montagens a partir de uma lata de conserva, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. A técnica não nos abriria a chance de ver melhor aquilo que está no mundo, mas a de imaginar, através da reprodução, aquilo que não está no mundo mas pode estar na imagem. A reprodução, ao retirar a obra de arte do contexto de sua tradição, ou ao extrair o mundo do mundo, o natural da natureza, poderia favorecer, ao invés da criação de mundos fantasiosos, a recriação do comum, como sugere Jacques Rancière (2009).

Em 3 de julho de 1839, o físico François Arago defende a invenção de Daguerre, na Câmara dos Deputados, com as seguintes palavras: “Quando os inventores de um novo instrumento o aplicam à observação da natureza, o que eles esperam da descoberta é sempre uma pequena fração das descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento” (Arago apud Benjamin, 1994d, p. 93). Ao que Benjamin complementa: “Em grandes linhas, o discurso abrange o domínio das novas técnicas, da Astrofísica à Filologia: ao lado da ideia de fotografar as estrelas, aparece a ideia de fotografar um corpus de hieróglifos egípcios” (Benjamin, 1994d, p. 93).

Assim, a câmara não concede ao seu manipulador uma visualização mais atenta da natureza, mas um rompimento com o natural. A perda da aura, em Benjamin, parece culminar na perda deste elemento natural, que se por um lado nos priva da tradição, por outro pode deslocar a arte do espaço teológico para o campo da política: “A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós” (Benjamin, 1994d, p. 94). Mas essa magia, para complementar com Vilém Flusser (2011b), é magia de segunda ordem, ou magia pós-histórica, já que posterior à ‘cultura alfabética’. A magia das imagens é subsequente à escrita, portanto não-ingênua e de outro nível ontológico, do mesmo modo que

o narrador ‘natural’ de Benjamin está situado em momento histórico que ultrapassa a ideia de uma vida indissociada da ‘natureza’. O narrador de Benjamin já assimilou, ao menos em teoria, os sofrimentos do jovem Werther². Em ‘A obra de arte’, Benjamin fala em ‘segunda natureza’, mesma expressão utilizada por seus amigos Theodor Adorno e Siegfried Kracauer, em ensaios contemporâneos:

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado (Benjamin, 1994b, p. 174).

4 O narrador naturalmente técnico ou tecnicamente natural e a alucinação coletiva

Benjamin, nestes mesmos ensaios dos anos 1930, aponta que a crise da democracia no Ocidente é a transformação no modo de exposição do político profissional, que não mais representaria diante do público, mas frente às câmeras. O que, inicialmente, está pensado no contexto da arte – a passagem do teatro ao cinema –, acaba por afetar as formas representativas sociais como um todo, e entre elas os discursos políticos. A manifestação política voltada ao aparelho abre a possibilidade do teste, e deve ser gravada, montada, editada, distorcida, falsificada. Segundo Benjamin (1994b), essa nova forma de se mostrar culmina numa corrida que teria por vencedores a *star* do cinema, o esportista e o ditador. Não se trata de dizer que a arte e a política não sejam, há muito tempo, retóricas, mas de sugerir que, dada a hipertrofia do seu apelo estético, a forma de organização do discurso político assume hoje um aspecto abertamente ficcional, ainda que nem sempre percebido e nem por isso facilmente criticável.

Os gestos e as palavras voltam-se não apenas ao mundo, mas principalmente na direção dos aparelhos: respondem a eles. A fala política tenta programar – antes de se tornar discurso, isto é, previamente ao seu caráter de acontecimento público – a forma como será editada e compartilhada; assim como se esforça por controlar, também de antemão, o *feedback* crítico. O que à primeira vista desenha-se como ato falho é, na verdade, armadilha semiótica.

Nenhum evento adequa-se melhor às possibilidades de captação do aparelho e aos impulsos sensoriais que jorram da tela do que a guerra. A preocupação de Benjamin, portanto, é com a naturalização (ou estetização) da guerra – e da política, por extensão. Com a mitologização técnica daquilo que já é técnico. Ocorre que, ao menos em Benjamin, evitar esta naturalização não passava pelo rechaço à técnica. O problema não é postular a técnica como segunda natureza, mas fazer dela algo natural. Não haveria, assim, um mundo concretamente

² Alusão ao livro de Johann Wolfgang von Goethe, “Os Sofrimentos do Jovem Werther”, publicado em 1774.

autêntico, que deveria ser procurado fora de toda mediação. O natural é o modelo, não é a meta. A segunda natureza não garante o retorno a uma natureza genuína, mas permite a crítica de nossos próprios modelos.

Em *A imagem pode matar?* A filósofa franco-argelina Marie-José Mondzain (2009) afirma que a revolução cristã marca a trajetória da única doutrina monoteísta a ter feito da imagem o emblema do seu poder e o instrumento de suas conquistas. O cristianismo fez da imagem uma questão passional. A própria vida de Cristo leva o nome de Paixão. Se a história das imagens no Ocidente joga-se em tempo tão distante quanto datam as pinturas nas cavernas de Chauvet ou Lascaux, é o cristianismo, segundo Mondzain, o dispositivo que faz das imagens o lugar dos afetos, isto é, o eixo estético que combina uma materialidade presente (a da imagem) com uma sensibilidade ausente (a do referente transcendente).

A imagem se converte no meio de busca passional de algo que não pode ser tocado, sentido corporalmente: a imagem é o meio, portanto, dessa complexa *estética anestésica* que, como sabemos, atravessa a contemporaneidade de ponta a ponta. Em sentido psicanalítico, a busca pela plenitude do sentido, é claro, está fadada ao insucesso, e o desejo de encontro com o que está alhures é sempre postergado, sem nunca deixar de ser, de toda maneira, perseguido e alimentado. Alimentado ou mesmo ingerido, se pensamos no exemplo da eucaristia, evocado por Mondzain, em que a estratégia de transubstanciação visa completar, de forma vicária, essa falta incontornável que a imagem traz consigo.

Outra forma menos elaborada de suplantação desta ausência, mas nem por isso menos potente, é a traçada pela fé, isto é, pela confiança de que a imagem não representa, mas *é*. A esta imagem sem falta e sem distância, que suprime o olhar e a crítica, a este comungar na imagem, Mondzain dá o nome de *visibilidade*. Ao contrário das imagens, que operam numa lógica de separação e que instruem a partilha tripartite do olhar, do visível e do invisível através da voz, as visibilidades, por sua vez, se estabelecem a partir da incorporação e da personificação. Vale notar: a violência do fascismo é, também, a de promover a identificação do não-figurável no visível. Pela mesma via, poderíamos afirmar que o narrador benjaminiano opera a partir das imagens, e não das visibilidades.

A própria aura, segundo lemos em ‘Pequena história’, não desaparece de todo, à diferença que o ‘aqui e agora’ da observação da montanha ou da obra de arte original dá lugar “à centelha do acaso com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (Benjamin, 1994d, p. 94). Se o observador da tarde de verão acredita ver, conscientemente, a cadeia de montanhas que

está à sua frente, aquele que observa, em 2025, uma fotografia do século XIX, está vendo algo que estava lá, no mundo, e que de alguma forma está na imagem, mas que o fotógrafo, se viu, ainda assim efetuou o registrou de forma não intencional. Nas palavras de Roland Barthes (1984), o fotógrafo produz o *studium*, mas provoca, no espectador, o *punctum*. A imagem técnica, atravessada pelo inconsciente, funciona como mediadora. Mas ela não media, necessariamente, o sujeito e o mundo, mas as formas como sujeitos imaginam mundos. É o que Flusser (2011c) cunha como “tecnoimaginação”. O perigo, contudo, está sempre à espreita: a transformação da imagem em mito.

Segundo Barthes (2001), a fala do mito transforma a história em natureza: como se a imagem produzisse naturalmente o conceito, como se o significante criasse imediatamente o significado. Para o autor de *Mitologias*, o mito é essa fala excessivamente justificada, que visa fazer passar um sistema de significação por um sistema de fatos, um sistema semiológico por um sistema fatural. Toda intenção histórica é transformada em natureza; a contingência torna-se necessidade e eternidade; os produtos da história são tipos essenciais.

Se o mito tem um caráter imediatamente perceptivo, o que se espera dele é mesmo um efeito imediato; afinal, pouco importa se em seguida ele é desmontado, pois se presume que a sua ação é mais forte do que as explicações racionais que podem pouco depois desmenti-lo. Segundo Barthes, os homens não mantêm com o mito relações de verdade, mas sim de utilização. “A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou, se se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível. É possível completar agora a definição do mito na sociedade burguesa: o mito é uma fala despolitizada” (Barthes, 2001, p. 163).

A mesma época que gerou Chaplin, gerou o camundongo Mickey. Segundo Benjamin, as tensões que a tecnização engendraram nas massas assumem, em estágios críticos, um caráter psicótico. Caráter psicótico que não está distante do caráter psicotrópico, cuja função propedêutica Benjamin (1994e) elogiou no trabalho dos surrealistas. A diferença parece ser de nível, não de essência. Se assim for, o retorno da segunda, para a primeira natureza, pode não ser suficiente.

Uma alucinação superficial e coletiva corresponde ao contexto brasileiro dos últimos anos, o que não deixou de impor desafios a quem desejasse critica-lo. Novamente, o trabalho crítico não consiste no desvelamento do aspecto absurdo da própria alucinação, já que a crença se mostra consciente e, mesmo contraposta a argumentos racionais, permanece inabalável, conforme explica Barthes.

O alucinatório do cotidiano, segundo Kafka, não está escondido em teorias subjacentes ou em intenções de poder que os sujeitos tomados por alucinados ignoram. A conspiração caminha na rua diariamente, na boca dos transeuntes, ou viaja em memes, montagens e áudios apocalípticos. Não foi incomum nos últimos tempos cruzar com pessoas sentadas na calçada, ouvidos grudados no celular, expressão angustiada e agressiva, como à escuta de uma voz vinda de outro lugar, à espera de um comando divino, sem o qual a transformação radical da realidade não pode ocorrer.

Mas esta relação não se dá pela via dos tradutores (*relais*), autoridades constituídas que traduzem um conhecimento validado a quem, sem as informações prévias e adquiridas, não é capaz de entender a mensagem. Estes tradutores são especialistas sem título, sem nome e sem renome. A autoridade do especialista não se funda na ciência (*cognoscere*), e portanto na verdade, mas no sentimento (*sciere*), logo na estética. Não importa, portanto, a confiabilidade da informação, mas se esta vai ao encontro de uma fé anterior, uma autoverdade, segundo a jornalista e escritora Eliane Brum (2017). Este tipo de informação não ilumina, isto é, não produz conhecimento em sentido lato, até porque é informação que não tem ‘fonte’, origem hierarquicamente superior de onde jorra o saber, nos termos do crítico literário Silviano Santiago (2000).

Mas nem por isso deixa de ser efetiva, ou é a-política, na medida em que tende a levar à ação e à modificação do mundo concreto. Estaríamos diante, assim, de uma forma consciente de alienação, ainda que tal expressão soe como uma contradição em termos. De todo modo, trata-se de um tipo de ‘alienação’, se quisermos insistir com esta palavra, que não recua frente à exposição da verdade. O que deve apresentar coerência interna não é a realidade dos fatos, mas a organização do imaginário, nos mesmos termos em que outro crítico literário, Antônio Candido (2007), descreve o funcionamento da personagem do romance pela via da verossimilhança.

Neste ponto, a alucinação coletiva converte-se em luta revolucionária, posto que se define como disputa agonística investida por um ideal – realizável ou não. Teria que ser preciso, deste modo, admitir que este outro, alienado e alucinado, não é necessariamente reacionário ou conservador, já que, mesmo empunhando pautas totalitárias, está imbuído de espírito revolucionário e deseja colaborar com uma transformação social, além de saber que essa transformação não se processa sem o gerenciamento da violência – ele se sente sujeito da história. Acredita viver em uma encruzilhada temporal que exige a sua tomada de posição, sob risco de assistir ao triunfo do inimigo. Este outro alucinado vive no tempo *kairótico*, este tempo ‘recheado de agoras’ de que fala Benjamin.

5 Considerações finais

Se confiamos nos argumentos precedentes, será insuficiente contrapor a clareza do conhecimento ao obscurantismo da alucinação. Será necessário levar a disputa ao ‘campo’ do imaginário. Campo este que parecia dominado pelas forças habituadas a trabalhar e fantasiar com a linguagem e, em correspondência, com o imaginário, chamemo-los de intelectuais ou de artistas. A estratégia sugere imaginar uma relação outra entre as palavras e as coisas, a realidade e as imagens, que não se detenha na crítica já insuficiente do mimetismo platônico. O imaginário não é apenas propedêutica para a ação futura. O imaginário também pode ser pura potência, desejo que não se cumpre, mas que é dotado de força.

Numa sociedade fraturada, o mais importante pode não ser o cumprimento das promessas do imaginário associadas à comunidade a que tomamos parte, mas o levar a crer que o cumprimento das promessas do imaginário do outro é irrealizável. Esta é a sensação que regimes fascistas impõem: claustrofobia, impossibilidade, inescapabilidade. Por outro lado, a convivência perene da democracia exige também que se limite o desejo de aniquilamento das forças extremistas. Não se trata de repetir a estratégia do adversário, e, portanto, eliminá-lo, mas de inculcar-lhe a certeza de que na esfera pública, na res-pública, não há espaço para a manifestação impune de seus anseios totalitários, ou segundo o filósofo Octavio Paz:

A alienação, se é que ainda guarda sentido essa palavra manuseada, não é unicamente consequência dos sistemas sociais, sejam capitalistas ou socialistas, mas da índole mesma da técnica: os novos meios de comunicação acentuam, fortalecem a incomunicação. Deformam os interlocutores: magnificam a autoridade, a tornam inacessível – uma divindade que fala mas não escuta – e assim nos roubam o direito e o prazer da réplica. Suprimem o diálogo (Paz, 1977, pp. 63-64).

A potência da ficção, como recorda Rancière, é a de munir a vida corrente de outros regimes de representação. As coisas poderiam ser diferentes do que são, é evidente, mas neste mesmo mundo em que vivemos:

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social (Rancière, 2009, p. 55).

Em suma, o objetivo deste ensaio foi mostrar que, se o narrador de Benjamin parte de ‘metáforas da natureza’ e postula uma forma ‘artesanal de comunicação’, todavia não encaminha um retorno a uma natureza primordial, um lugar mítico em que a humanidade finalmente se re-encontraria consigo mesma. Ao contrário, as ideias de Benjamin sobre a técnica, contemporâneas aos apontamentos sobre a narração e a experiência, permitem imaginar

um estar-no-mundo que, se despreza a verdade, tampouco abre mão da política. É mais difícil ceder ao autoritarismo se as condições materiais da existência são parte integrante de nossa articulação de pensamento. O narrador de Benjamin autoriza desconfiar de que nosso problema central não é exatamente de ‘comunicação’, isto é, que não se limita a uma conformidade técnica a um aparelho e a suas redes sociais, mas se concentra, ainda, na nossa capacidade de re-conectar experiência e imaginário.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Pedro de Souza e Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 197-221.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b, pp. 165-196.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c, pp. 222-232.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994d, pp. 91-107.

BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994e, pp. 21-35.

BRUM, Eliane. “O Brasil desassombrado pelas palavras-fantasmas”. In: *El país*, 10 de julho de 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/10/opinion/1499694080_981744.html.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad. Rafael Lopes Azize. In: *Outra Travessia*, n. 33, agosto-dezembro de 1996, pp. 11-41.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 51-80.

FLUSSER, Vilém. “Invenção narrativa em Guimarães Rosa”. Sem data, possivelmente abril de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlim.

FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011a.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011b.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011c.

FLUSSER, Vilém. *A História do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.

MONDZAIN, Marie-Jose. *A imagem pode matar?*. Trad. Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Veja, 2009.

PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim de Esopo (1967)*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção”. In: *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 52-62.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Trad. Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

Recebido em: 26/05/2025.

Aceito em: 03/07/2025.