

Antinatureza ou Sobrenatureza Sobre a questão da técnica na filosofia de Walter Benjamin

Unnature or Supernature On the question of technology in Walter Benjamin's philosophy

Resumo

O ensaio trata da questão da técnica na filosofia de Walter Benjamin com foco no conceito de natureza. Em primeiro lugar, considera-se a teoria das duas naturezas e das duas técnicas formulada em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Em seguida, a mesma teoria é relacionada à “essência dialética da técnica” tal como apresentada por Benjamin em um fragmento do Caderno K das Passagens. Por fim, o resultado dessas leituras é posto à prova mediante o comentário de uma das imagens de pensamento de Infância berlinense por volta de 1900, “O telefone”.

Palavras-chave: natureza; técnica; dominação; jogo; antinatureza; sobrenatureza.

* Universidade Federal do Paraná (UFPR). mavalentim@gmail.com

Abstract

This essay addresses the question of technology in Walter Benjamin's philosophy, focusing on the concept of nature. First, it considers the theory of two natures and two techniques formulated in The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility. Next, the same theory is related to the "dialectical essence of technology" as presented by Benjamin in a fragment from Notebook K of the Arcades Project. Finally, the result of these readings is tested through a commentary on one of the thought images from Berlin Childhood circa 1900, "The Telephone."

Keywords: nature; technology; domination; play; unnature; supernature.

O tumulto se acalmou; todos tinham se acomodado em seus lugares; alguns, em pé, aqueciam-se em torno da máquina, e a chaminé cuspiam com um ronco lento e ritmado seu penacho de fumaça preta; gotinhas de orvalho escorriam sobre as peças de cobre; o convés estremecia com uma pequena vibração interna, e as duas rodas, girando depressa, revolviavam a água. As margens do rio formavam praias de areia. Avistavam-se troncos de madeira sendo transportados e começando a ondular sob o redemoinho das ondas, ou, dentro de um barco sem velas, um homem sentado a pescar; depois, as brumas errantes dissiparam-se, o sol apareceu, a colina que seguia à direita o curso do Sena aos poucos se abaixou, e surgiu outra, mais perto, na margem oposta. [...] O sol dardejava a pino, fazia reluzir as cavilhas de ferro ao redor dos mastros, as placas das amuradas e a superfície da água; esta se dividia na proa em dois sulcos, que se desdobravam até a beira das pradarias. A cada curva do rio, encontrava-se a mesma cortina de choupos pálidos. O campo estava completamente ermo. Havia no céu nuvensinhas brancas paradas, e o tédio, vagamente disseminado, parecia enlanguescer a marcha do barco e tornar ainda mais insignificante o aspecto dos viajantes.

[...] O convés ficava sujo de cascas de nozes, guimbas de charutos, cascas de peras, restos de charcutaria embrulhada em papel; três marceneiros, de avental, estavam parados defronte da cantina; um tocador de harpa, mal-trapilho, descansava encostado em seu instrumento; ouviam-se a intervalos o barulho do carvão de pedra na fornalha, um grito, um riso; — e o comandante, na passarela, andava, sem parar, de um tambor a outro.¹

Em “Experiência e pobreza” (1933), lemos: “Uma nova forma de miséria surgiu com o monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao ser humano”.² Nesse ensaio, a situação da técnica é ambivalente. A “nova e positiva barbárie” de que Benjamin faz o elogio como forma de superação da “nova miséria” não rejeita a técnica monstruosamente desenvolvida, pois deve “fazer do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia” — fazer da técnica objeto de uma experiência justamente no tempo da “pobreza de experiência”.³ Tal é a missão revolucionária que caberia à arte cumprir, não apesar mas através da sua “reprodutibilidade técnica”: a arte moderna como experiência da técnica realizada em vista de uma redenção conjunta de humanidade e natureza — ideal espiritual que guia o pensamento de Benjamin desde os seus ensaios teológico-políticos de juventude até às derradeiras *Teses sobre o conceito da história*.

[...] a natureza que fala à câmera é outra, distinta daquela que fala ao olho”.⁴ essa tese constante da segunda versão de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-36) radicaliza a ideia, antes formulada em “A caminho do Planetário” (1928), de que “para ela [a humanidade] organiza-se na técnica uma *physis* na qual seu contato com o cosmos se forma de modo novo e diferente”, permitindo-lhe “a experiência de velocidades por força das quais a humanidade prepara-se agora para viagens a perder de vista no interior do tempo”.⁵ Uma das mais especulativas escritas por Benjamin, essa imagem de pensamento é explícita quanto à possibilidade de transformação

1 FLAUBERT, G. *A educação sentimental*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2017, p. 32, 34-35.

2 BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”, in: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 115.

3 *Idem*, p. 115-116, 119.

4 *Idem*. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018, p. 88.

5 *Idem*. “A caminho do Planetário”, in: *Rua de mão única*. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 104-105.

da natureza pela técnica: “O calafrio da genuína experiência cósmica não está ligado àquele minúsculo fragmento de natureza que estamos habituados a denominar ‘natureza’”.⁶ Arruinada pela guerra ou magnificada pelo cinema — formas técnicas intrinsecamente relacionadas, como evidencia o último capítulo de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, “Estética da guerra”⁷ —, a natureza torna-se historicamente outra, em concomitância com a transformação do “sistema perceptivo”: “No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que o seu modo de existência”.⁸ O condicionamento histórico da percepção é tão cósmico quanto estético, pois, como lemos em “Percepção e corpo” (1918), “as grandes disposições da percepção [...] determinam a maneira pela qual corpo e natureza estão um para o outro”.⁹

O que Benjamin entende por natureza ao afirmar tão disruptivamente que “a natureza que fala à câmera é outra, distinta daquela que fala ao olho”?

Tentarei esboçar uma resposta a essa pergunta por meio de uma análise comparativa da primeira e da segunda versões do capítulo VI de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, intitulado “Valor de culto e valor de exposição”, e de uma leitura do fragmento [K 3a, 2] das *Passagens*, o qual contém um complemento decisivo à teoria das duas naturezas e das duas técnicas apresentada nas referidas versões do ensaio sobre a obra de arte.

O ponto central da discussão vem da constatação de que, com a técnica moderna, surge uma nova, “segunda” natureza, essencialmente distinta daquela dos antigos. Diz a primeira versão do ensaio:

Os temas dessa arte [pré-moderna, do Paleolítico à Idade Média na Europa] eram o ser humano e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primeva, como provam as guerras e as crises econômicas.

6 *Idem*, p. 105.

7 *Idem*. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Obras escolhidas I*, p. 194-196.

8 *Idem*, p. 169.

9 *Idem*. “Wahrnehmung und Leib”. *Gesammelte Schriften*, VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. 67. Fragmento 46.

*Diante dessa segunda natureza, que o ser humano 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. Isso se aplica em primeiro instância ao cinema.*¹⁰

Tudo gira em torno da ideia que se revela aqui, a ideia da técnica como relação de recíproca determinação entre natureza e humanidade. A técnica é mesmo a produção dessa relação em todas as suas instâncias. O modo de tal produção transforma-se historicamente, e a obra de arte consiste em um dispositivo privilegiado para efetuar essa transformação. Por isso Benjamin fala em “primeira natureza”, à qual o ser humano se apresenta integrado na arte. É a ela que se contrapõe a “segunda natureza”, à qual, por sua vez, corresponde uma técnica “emancipada” do vínculo com a primeira natureza. Mas essa pretensa emancipação está longe de ser absoluta, pois a técnica moderna “organiza uma *physis* na qual [o] contato [da humanidade] com o cosmos se forma de modo novo e diferente”. Gerativo ou destrutivo, o “contato com o cosmos” é, em todo caso, incontornável. A humanidade jamais se separa da natureza, mas o fato de se pensar assim tem imediata repercussão sobre a constituição cósmica da própria natureza. Logo, se há mais de uma natureza, deve haver também, concomitantemente, mais de uma técnica.

Consideremos agora a reformulação dessa passagem do capítulo VI na segunda versão de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Para compor o mesmo argumento principal, Benjamin fala agora em “segunda técnica”, ao invés de “segunda natureza”, mudando com isso o foco dialético da teoria:

*A origem da segunda técnica deve ser buscada [...] no jogo. [...] é de se notar aqui que “dominação da natureza” denota o objetivo da segunda técnica somente de maneira altamente contestável; ela o faz do ponto de vista da primeira técnica. A primeira realmente pretende dominar a natureza; a segunda prefere muito antes um jogo conjunto entre natureza e humanidade. A função socialmente decisiva da arte de hoje é exercitar esse jogo conjunto. Isso vale sobretudo para o cinema.*¹¹

10 *Idem*. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Obras escolhidas I*, p. 173-174.

11 *Idem*. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 65-66.

As duas versões empregam termos que não são simétricos: a primeira técnica não corresponde harmonicamente à primeira natureza, nem a segunda técnica à segunda natureza. Parece antes que a relação da primeira técnica com a primeira natureza é conflituosa e negativa, sendo a segunda natureza, “que o ser humano inventou mas há muito não controla”, uma resposta à potência destrutiva da “técnica emancipada”. Refiro-me à primeira e não à segunda técnica, pois a distinção entre elas parece ser, para Benjamin, antes interna à técnica moderna que à técnica em geral. Por sua vez, a segunda consistiria na experiência que a humanidade pretensamente emancipada faz da segunda natureza, que, como hoje é patente, a confronta sob a forma da catástrofe ambiental. Desse ponto de vista, a segunda técnica buscaria a ela vincular-se de outra maneira, não mais por meio do controle mas agora através do “jogo”. Com a distinção histórico-dialética entre primeira e segunda técnicas, Benjamin parece retomar a oposição, estabelecida em “A caminho do Planetário”, entre o conceito “imperialista”, capitalista, da técnica como “dominação da natureza pela humanidade” e o seu conceito “cósmico” como “dominação [‘se se quer falar em dominação’] da relação entre natureza e humanidade”.¹²

O principal é perceber que *physis* a técnica organiza em cada caso para a humanidade e como a natureza responde a essa organização. Assim, o argumento de Benjamin em ambas as versões, inegavelmente bastante díspares em perspectiva e conteúdo, consiste em demonstrar o papel efetivo e crucial da arte na dinâmica cosmológica entre humanidade e natureza através das diferentes formas técnicas. A arte molda a experiência cósmica. Como “jogo conjunto” de humanidade e natureza, a arte também, assim como a percepção, é tão natural quanto técnica. Este é o ponto que ressalta da epígrafe da terceira versão do ensaio sobre a obra de arte (1938-39), extraída do ensaio “A conquista da ubiquidade”, de Paul Valéry (1928):

*Em todas as artes há uma parte física que não pode mais ser vista e tratada como antes; ela não pode mais ser abstraída dos efeitos da ciência e da práxis modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são há vinte anos aquilo que foram até então. Devemos tomar consciência de que inovações tão grandes modificam a totalidade da técnica artística, influenciando assim a própria invenção e, ao final, talvez chegando ao ponto de modificar o mais magicamente o próprio conceito de arte.*¹³

12 *Idem*. “A caminho do Planetário”, in: *Rua de mão única*, p. 104.

13 *Idem*. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 103, nota 1.

“[...] o mais magicamente [...]”: se técnica é arte do ponto de vista da humanidade, magia é arte do ponto de vista da natureza. Em “Pequena história da fotografia” (1931), Benjamin afirma que “a diferença entre técnica e magia é uma variável histórica”.¹⁴ Essa variação histórica faz toda a diferença para a configuração e determinação da relação efetiva entre natureza e humanidade. Fazer da técnica objeto de uma experiência consiste assim em experimentá-la como magia.

É oportuna uma breve digressão sobre o conceito benjaminiano da magia. Ele é muito peculiar, embora não deixe de corresponder positivamente ao que se realiza como magia na “tradição hermética” — no sentido conferido à expressão por Frances Yates em *Giordano Bruno e a tradição hermética* (1964), algo como a transformação espiritual da matéria (Plotino) ou a transformação material do espírito (Lucrecio), sem que, de tão mesclados, espírito e matéria jamais possam ser colocados um em função do outro.¹⁵ “Magia natural”, tão natural quanto a história: realização do pensamento como linguagem em um contexto ontológico no qual há total continuidade entre espírito e matéria. Essa concepção faz eco à gnose romântica de Novalis, que compreende “o que os antigos chamavam de simpatia” — algo bastante próximo ao que Benjamin entende pela “doutrina das semelhanças” com a noção principal de “faculdade mimética”¹⁶ — com as seguintes palavras: “Também nossos pensamentos são fatores ativos do universo”.¹⁷

Em escritos de juventude, Benjamin caracteriza a linguagem como mágica pelo fato de ser em duplo sentido “imediate”: (i) “não-media-tizável”, porque não consiste em mediação mas em revelação do que nela se comunica;¹⁸ e (ii) “o meio [Medium] da comunicação”, porque na linguagem as coisas se comunicam imediatamente a partir de si mesmas.¹⁹ Por isso, junto à magia da linguagem, ele fala igualmente em magia da natureza. Trata-se da linguagem

14 *Idem*. “Pequena história da fotografia”, in: *Obras escolhidas I*, p. 95.

15 YATES, F. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo: Cultrix, 1990.

16 BENJAMIN, W. “A doutrina das semelhanças”, in: *Obras escolhidas I*, p. 108-113.

17 NOVALIS. “Neue Fragmente”, in: *Werke und Briefe*. München: Winkler-Verlag, 1968, p. 458-459. Fragmento 270.

18 BENJAMIN, W. “Carta de julho de 1916 a Martin Buber”, in: *Literatura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2023, p. 40.

19 *Idem*. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, in: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 54.

das coisas, pela qual elas se comunicam umas com as outras e à linguagem humana em particular “por uma linguagem mais ou menos material”: “Essa comunidade é imediata e infinita como a de toda comunicação de linguagem; ela é mágica (pois também há uma magia da matéria)”.²⁰

Cabe exemplificar esse conceito da magia, que possui mil e uma formulações e instâncias na obra de Benjamin, recorrendo a um fragmento do Caderno K das *Passagens* [K 3, 4]. Ele aduz um comentário de Proust sobre Flaubert como “um pequeno exemplo de análise materialista, mais valioso que a maioria das coisas que existem nesse domínio”:

*“Amamos estes materiais pesados que a frase de Flaubert eleva e deixa cair com o barulho intermitente de uma escavadeira. Pois, se como alguém escreveu, a lâmpada de Flaubert acesa na noite servia de farol para os marinheiros, pode-se dizer também que, quando ‘descarregou’ suas frases, estas vinham com o ritmo regular de uma dessas máquinas de terraplanagem. Felizes os que sentem esse ritmo obsedante”.*²¹

Trata-se aqui da arte justamente como uma técnica mágica de linguagem cuja efetividade consiste em sua espiritualidade material, ou seja, no espírito como força material: a segunda natureza contemplada pela segunda técnica.

No mesmo Caderno K das *Passagens*, “Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos do futuro, niilismo antropológico, Jung”, acha-se o referido fragmento a complementar decisivamente a formulação da teoria das duas naturezas e das duas técnicas do capítulo VI de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. É o fragmento [K 3a, 2], que cito em tradução própria:

Pode-se formular o problema formal da nova arte da seguinte maneira: quando e como os mundos de formas que na mecânica, no cinema, na construção de máquinas, na nova física etc. surgiram sem nossa colaboração e nos subjugaram nos revelarão o que neles é natureza? Quando será alcançado o estado de sociedade no qual essas formas ou as que delas de originaram se revelarão para nós como formas da natureza? Mas isso ilumina somente um momento na essência dialética da técnica. (Qual é difícil dizer: antítese, se não a síntese.) Em todo caso vive nela também o outro: realizar

20 *Idem*, p. 60.

21 *Idem*. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 439.

*fins estranhos à natureza com meios que também lhe são estranhos e hostis [naturfremden, naturfeindlichen], que dela se emancipam e a obrigam.*²²

O texto demonstra a “essência dialética da técnica” mediante a relação entre arte e natureza. O “problema formal da nova arte” é, sem dúvida, aquele colocado pela reprodutibilidade técnica: é possível uma forma de arte completamente alienada da natureza, a “técnica emancipada”? Problema que é respondido de maneira inequívoca pela epígrafe da terceira versão: “Em todas as artes há uma parte física que não pode mais ser vista e tratada como antes”. A segunda natureza se impõe à técnica como incontornável: as formas técnicas serão sempre, em primeiro lugar, também formas naturais, mesmo que de outra natureza, uma natureza “sobrenatural”, como lemos em uma passagem crucial da segunda versão do ensaio sobre a obra de arte, na qual Benjamin recorre ao parecer técnico de Rudolf Arnheim (*Cinema como arte*, 1932):

*Sob o close-up dilata-se o espaço, sob a câmera lenta o movimento. E, assim como não se trata, no caso do zoom, de um mero tornar nítido daquilo que se vê sem nitidez “apesar dele”, mas muito mais do aparecimento de formas estruturais da matéria completamente novas, tampouco a câmera lenta traz à percepção padrões de movimentos conhecidos, mas descobre, nesses movimentos conhecidos, outros completamente desconhecidos, “que não dão de modo algum a impressão de serem a desaceleração de movimentos mais rápidos, mas de estarem deslizando, singularmente flutuantes, de modo sobrenatural [überirdische]”.*²³

Ao formular o problema da arte moderna, Benjamin o faz sob a expectativa de uma necessária em nada garantida redenção da técnica como natureza. Há uma agência natural em toda produção técnica, a dos objetos técnicos como forças da natureza (visto que surgiram “sem nossa colaboração e nos subjugaram”). A expectativa por tal redenção — pela dissolução da realização capitalista da técnica como “dominação da natureza pela humanidade” e,

22 *Idem. Gesammelte Schriften*, V-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, p. 500-501.

23 *Idem. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 88. Na versão portuguesa da obra de Arnheim, a passagem possui redação bastante diversa, embora não seja diferente em espírito daquela que Benjamin reproduz: “[O movimento lento] também pode criar movimentos novos, que não aparecem como movimentos naturais retardados, mas que têm um deslizar curioso, um aspecto flutuante próprio. O movimento lento seria um excelente processo de apresentar visões e fantasmas” (ARNHEIM, R. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 95).

logo, de toda a indústria tecnológica de exploração e devastação — é evidente na segunda formulação textual do problema: “Quando será alcançado o estado de sociedade no qual essas formas [técnicas] se revelarão para nós como formas da natureza?”. Está em jogo a redenção da técnica por meio da revolução social: a transformação da sociedade como condição indispensável para a manifestação da natureza oculta na produção técnica. Essa transformação social cancela a alienação da humanidade perante a natureza, a “auto-alienação” pela qual, segundo Benjamin, ela “atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como prazer estético de primeira ordem”.²⁴ Em sentido próximo, quase vinte anos antes, ele a descrevera como evento macrocósmico de ordem astrológica: “[...] a passagem do planeta ‘ser humano’ pela casa do desespero na solidão absoluta de sua órbita [...]”.²⁵

Por conseguinte, fazer da técnica objeto de uma experiência — “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas”²⁶ — significa subverter a “auto-alienação” cósmica da humanidade pela técnica. É a missão redentora da segunda técnica: devolver à natureza o que lhe fora roubado pela primeira técnica, o que só pode ser realizado pela segunda técnica orientada à segunda natureza, surgida, por sua vez, com os abusos da primeira natureza pela primeira técnica. Assim, o “problema formal da nova arte” não é, nem de longe, apenas artístico; sendo estético, ele é igualmente cosmo- e ecológico, além de sociopolítico. De fato, Benjamin expõe no fragmento das *Passagens* a dialética da técnica em dois momentos constitutivos: (i) o momento da alienação, o da realização de “fins estranhos à natureza também com meios que também lhe são estranhos e hostis”, antinaturais; e (ii) o momento da redenção, o da revelação das formas técnicas como formas sobrenaturais, cósmicas. Antinatureza ou sobrenatureza. Não se trata de alternativa lógica, mas do conflito ontológico subjacente à transformação técnica da natureza.

A técnica altera a forma da percepção e, junto com ela, o corpo da natureza. Ao subjugar-la, ela ocasiona, em vez de sua própria emancipação, a irrupção de forças e formas naturais “completamente novas”; é a segunda natureza — sobrenatureza. A primeira técnica não dá conta de lidar com a segunda natureza sem provocar máxima destruição — antinatureza. Surge então a necessidade

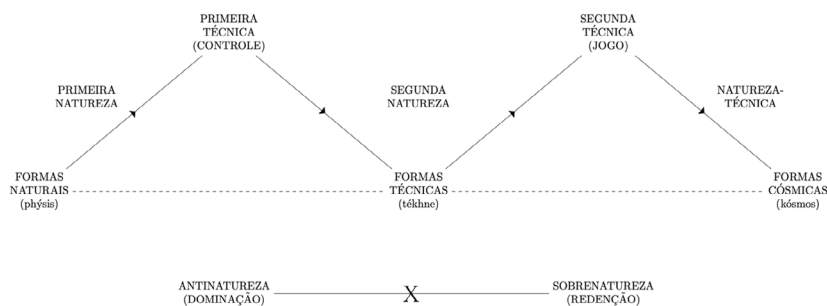
24 *Idem*. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Obras escolhidas I*, p. 196.

25 *Idem*. “O capitalismo como religião”, in: *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 22.

26 *Idem*. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Obras escolhidas I*, p. 174.

de uma segunda técnica, cujo objetivo é aprender com a “nova” natureza, mas sem pretender dominá-la, antes jogando com ela. A passagem da primeira à segunda técnica é o movimento decisivo na sua “essência dialética”: a redenção da “técnica emancipada”, alienada, através do retorno das suas formas à natureza. Por meio da própria técnica, retorna-se à natureza, porém não à primeira natureza, nem muito menos mediante a primeira técnica. Em verdade, ingressa-se, como que pela primeira vez, em um cosmos caracterizado pela total dissolução da diferença formal entre técnica e natureza, máquina e organismo, fábrica e vida. É então que finalmente a técnica se revela como força material, cósmica, e a natureza como estrutura técnica, igualmente cósmica. Metafisicamente consideradas, as formas e os objetos técnicos resultam do desequilíbrio dinâmico entre antinatureza e sobrenatureza na essência dialética da técnica. Técnica da natureza como natureza-técnica:

Figura 1 – Dialética da técnica ²⁷



Para concluir, podemos experimentar a validade histórica da dialética estética de Benjamin através de uma das suas mais assombrosas imagens de pensamento, “O telefone”, de *Infância berlinense por volta de 1900* (“versão de última mão”, 1938). A indiscernibilidade entre técnica e natureza atravessa toda essa imagem de pensamento em grau crescente de atualização:

²⁷ Agradeço a Eduarda Salim Veroneze a elaboração do diagrama.

A explicação pode estar na construção dos aparelhos ou na memória – mas o certo é que o ruído das primeiras conversas telefônicas ecoa no meu ouvido de modo muito diferente das atuais. Eram ruídos noturnos. Nenhuma musa os transmitia. A noite de onde vinham era a mesma que antecede qualquer verdadeiro nascimento. E era a voz de um recém-nascido aquela que cochilava nos aparelhos. Nesse exato momento o telefone tornou-se o meu irmão gêmeo.²⁸

O surgimento do telefone, aparelho sobrenatural, no mundo moldado pela primeira técnica por meio da dominação da primeira natureza é metafisicamente disruptivo, cindindo a continuidade do espaço e também do tempo através de sua ampliação a limites inauditos:

Muito poucos dos que usam o aparelho conhecem a devastação que o seu aparecimento causou no seio das famílias. O toque que soava entre as duas e as quatro, sempre que um colega meu desejava falar comigo, era um sinal de alarme que punha em perigo não apenas a sesta dos meus pais, mas também a época em pleno centro da qual eles se lhe entregavam.²⁹

A existência paradoxal do telefone demonstra como a segunda técnica pode responder positivamente ao apelo da segunda natureza mediante a transformação da disposição auditiva da percepção, a qual deixa de ser apenas receptiva para tornar-se também transmissora, “mediúnica”:

Nesse tempo, o telefone lá estava, desfigurado e enfeitado, entre o cesto da roupa suja e o gasômetro, num canto do corredor das traseiras, a partir do qual o seu toque ampliava os sobressaltos da casa de Berlim. E quando eu, a muito custo senhor dos meus sentidos, lá chegava depois de muito tatear ao longo daquele tubo escuro para pôr fim à rebelião, arrancando os dois auscultadores, pesados como halteres, e metendo a cabeça entre eles, ficava sem apelo nem agravo entregue à voz que falava do outro lado. Nada podia atenuar o poder com que ela atuava sobre mim. Impotente, deixava que

28 *Idem*. “O telefone”, in: *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023, p. 75.

29 *Idem*, p. 75-76.

*ela me anulasse a noção do tempo, dos meus propósitos e deveres. E tal como o médium obedece à voz que, do lado de lá, o domina, eu me rendia à primeira proposta que me chegava através do telefone.*³⁰

Assim experimentado como produto da segunda técnica, o telefone revela sua origem no plano sobrenatural, oculto, da segunda natureza: a noite, a solidão, o desespero, o abandono, o exílio, “entre a roupa suja e o gasômetro”, o outro lado, o além... “O telefone” narra a experiência que a criança, especialmente suscetível à transformação da natureza, faz da dialética da técnica, com o aparelho sendo o intercessor do mundo dos espíritos, do “lado de lá”, no seu mundo. O telefone de Benjamin encarna a transfiguração da técnica em magia provocada por uma outra natureza, a que fala através do aparelho, diferente da que fala imediatamente ao ouvido, e tão distinta quanto a natureza que fala à câmera é da que fala diretamente ao olho: “Mas as verdadeiras orgias [de meu pai] vinham-lhe da manivela, à qual se entregava durante minutos, até se esquecer de si. A sua mão transformava-se então num dervixe dominado pelo transe. O meu coração palpitava [...]”.³¹ “Inervação humana” — mágica e natural — do aparelho técnico.

O choque da chamada telefônica inaugura, portanto, uma nova dimensão aurática da percepção, um outro plano cósmico da experiência. Dimensão essencialmente problemática: destrutiva ou redentora? Eis o problema estético-político da segunda técnica: ela conduz catastroficamente somente ao fim deste mundo ou também ao começo de um outro, no qual os silentes se façam ouvir do lado de lá da linha? Pode a máquina reconduzir à vida? Temerário supor que sim, leviano presumir que não. Mas, se a máquina não puder redimir a vida, poderá, contra o seu caráter primordialmente destrutivo, redimir-se em e como vida?

³⁰ *Idem*, p. 76.

³¹ *Idem*.

Referências

- ARNHEIM, R. *A arte do cinema*. Tradução de Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*, V-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- _____. *Gesammelte Schriften*, VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- _____. *Obras escolhidas I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *O capitalismo como religião*. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valla-dão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- _____. *Literatura*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2023.
- _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2023.
- _____. *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- FLAUBERT, G. *A educação sentimental*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NOVALIS. *Werke und Briefe*. München: Winkler-Verlag, 1968.
- YATES, F. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Cultrix, 1990.