

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

FILOSOFIA DA TÉCNICA: ARTE COMO CONQUISTA DE UM NOVO CAMPO DE AÇÃO LÚDICO (*SPIELRAUM*) EM BENJAMIN E FLUSSER¹

Márcio Seligmann-Silva²

Resumo:

O texto apresenta a teoria da técnica nas obras de Walter Benjamin e de Vilém Flusser, com destaque para a noção benjaminiana de *Spielraum* (campo de ação lúdico) e para a tese flusseriana que associa as novas imagens técnicas e seu universo ao triunfo do *homo ludens* sobre o funcionário burocrata que tende a dominar os aparelhos e operá-los como instrumentos do fascismo. Benjamin defende uma teoria da arte como uma teoria da “segunda técnica” que permite a conquista de uma nova relação com a natureza, na qual não impera mais a dominação, mas, antes, a “dominação da relação entre natureza e humanidade”. Ambos os autores sonham com as naturezas externa e interna ao ser humano liberadas e capazes de desdobrar a sua potência a partir de uma arte-técnica emancipadora.

Palavras-chave: Spielraum; Segunda técnica; Jogo; Rausch.

Abstract:

The text presents the theory of technique in the works of Walter Benjamin and Vilém Flusser with emphasis on the Benjaminian notion of *Spielraum* (play field) and on the Flusserian thesis that associates the new technical images and their universe with the triumph of the *homo ludens* over the bureaucrat worker, who tends to control the apparatus as means of fascism. Benjamin defends a theory of art as a theory of the "second technique" that allows the achievement of a new relationship with nature, where domination no longer prevails, but rather the "domination of the relation between nature and humanity." Both authors dream of the external and internal natures to human beings released, and able to unfold their power from an emancipatory art-technique.

Keywords: Spielraum; Second technique; Game; Rausch.

¹ Philosophy of technique: art as a conquest of a new field of play (*Spielraum*) in Benjamin and Flusser

² Márcio Seligmann-Silva é doutor pela Universidade Livre de Berlim, pós-doutor por Yale e professor titular de Teoria Literária na UNICAMP. Endereço de email: m.seligmann@uol.com.br.

Walter Benjamin, ao escrever em sua “Pequena história da fotografia” que a “diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica”,³ estava ressignificando a noção clássica de uma técnica da dissimulação da técnica. O mago surge como aquele que domina as forças da natureza, ele é o ideal do técnico/artista. Aqui a arte tem por fim a sua superação na forma da natureza. Mais do que isso, como pretendo mostrar neste texto: tanto para Walter Benjamin como para Vilém Flusser as artes devem ser religadas à técnica (e vice-versa), sendo que as artes são concebidas como o ideal da técnica, sua vanguarda e a possibilidade de restituição da natureza.

WALTER BENJAMIN: CRÍTICA DA TÉCNICA CAPITALISTA E SONHO COM UMA TÉCNICA REDENCIONISTA

A questão da técnica em Benjamin surge com força em seus textos sobretudo após a Primeira Guerra Mundial. Antes disso, no entanto, ele já refletia, em uma chave bastante romântica, é verdade, sobre o tema da separação com a natureza, como vemos em seu ensaio de 1916, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, bem como em vários de seus fragmentos filosóficos. Mas foi sem dúvida com o impacto da guerra e com suas leituras de cunho materialista histórico que sua teoria da técnica se desenvolveu, associada a uma reflexão sobre o papel do trabalho e a uma teoria da revolução como incorporação da técnica, conforme veremos.

Na sua crítica do volume coletivo “Krieg und Krieger”, editado por Ernst Jünger e publicada com o título “Teorias do fascismo alemão” (1930), Benjamin já esboça de modo claro essa sua teoria da técnica que a vincula à revolução. Partindo da frase de Léon Daudt, “O carro é a guerra”, ele desdobra a concepção de uma *sobre-técnica*, ou seja, de um transbordamento das capacidades técnicas da sociedade, que produz destruição e morte:

O que estava na raiz dessa surpreendente associação de ideias era a noção de uma aceleração dos instrumentos técnicos, seus ritmos, suas fontes de energia etc., que não encontram em nossa vida privada nenhuma utilização completa e adequada e, no entanto, lutam por justificar-se. Eles justificam-se, renunciando a todas as interações harmônicas, pela guerra, que prova, com suas devastações, que a realidade social não estava madura para transformar a técnica em seu órgão, e que a técnica não era suficientemente forte para dominar as forças elementares da sociedade. Pode-se afirmar, sem qualquer pretensão de incluir nessa explicação suas causas econômicas, que a guerra imperialista é codeterminada, justamente no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela discrepância abissal entre os meios

³ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 101.

gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e seu débil esclarecimento em questões morais, por outro.⁴

Ou seja, por um lado, a sociedade que produz a guerra não estava à altura da técnica. Em segundo lugar, a própria técnica não havia sido suficiente para conter as “forças elementares” (*Elementarkräfte*)⁵ da sociedade. A guerra imperialista é também fruto da discrepância abissal das gigantescas *virtualidades dos meios técnicos* e nosso raquítico nível moral. Nesse ponto o raciocínio retoma a noção de uma sobre ou *mais-técnica* (pensando no termo mais-valia) que leva a esse desequilíbrio técnica/moralidade. Para o autor, a sociedade burguesa desacopla a técnica da espiritualidade assim como descarta a sua relação com o controle da ordem social. Assim, ele decreta a seu modo imperativo e profético: “Cada guerra que se anuncia é ao mesmo tempo uma revolta escrava da técnica”.⁶ A técnica é percebida por Benjamin como uma dupla interface: por um lado ela deve ser pensada na sua relação com as forças sociais (elementares), por outro ela nos conecta com a natureza, também carregada de forças elementares que precisam ser devidamente mediatizadas. Na Primeira Guerra tentou-se imprimir na técnica bélica os traços heroicos do semblante alemão, mas, para o autor, o que se inscreveu nessa face foram os “traços hipocráticos, os traços da morte”. Assim a técnica “cunhou o semblante apocalíptico da natureza e reduziu-a ao silêncio, embora pudesse ter sido a força capaz de dar-lhe uma voz”. A guerra é a manifestação da técnica como produção da morte e, mais ainda, como silenciamento da natureza.⁷ Contra a visão da guerra de Jünger e seus companheiros como “mística da morte universal”, Benjamin propugna que ela seria “a única, terrível e derradeira oportunidade de corrigir a incapacidade dos povos para ordenar suas relações mútuas segundo o modelo da

⁴ Ibid., p. 63.

⁵ BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 13.1. Kritiken und Rezensionen.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011, p. 256.

⁶ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Op. cit., p. 64, tradução alterada. “Jeder kommende Krieg ist zugleich ein Sklavenaufstand der Technik.” BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 13.1. Kritiken und Rezensionen.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, p. 257.

⁷ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Op. cit., p. 73. Benjamin continua nesta passagem: “A guerra como abstração metafísica, professada pelo novo nacionalismo, é unicamente a tentativa de dissolver na técnica, de modo místico e imediato, o mistério de uma natureza concebida em termos idealistas, em vez de utilizá-lo e explicá-lo, por um desvio, através da construção de coisas humanas.” (id.). Com relação ao silenciamento da natureza, é importante lembrar passagens do ensaio de Benjamin sobre o drama barroco alemão que permitem vislumbrar como a primeira filosofia da natureza desse autor se articula com a sua posterior filosofia da técnica. Para Benjamin se “no símbolo, como transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocrática* da história como protopaisagem petrificada. [...] Por ser muda, a natureza decaída é triste. Mas a inversão dessa frase vai mais fundo na essência da alegoria: é a sua tristeza que a torna muda.” (BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 188, 247).

relação que estabelecem com a natureza por meio de sua técnica.” E ele arremata, em mais uma frase tristemente profética: “Se o corretivo falhar, milhões de corpos humanos serão — inevitavelmente — despedaçados e devorados pelo gás e pelo aço”.⁸

Em seu livro de aforismos “Rua de mão única”, publicado em 1928, ele já apresentara esse mesmo tom de urgência que lemos nessa resenha de 1930 sobre Jünger. O fragmento “Alarme de incêndio”, que trata da ideia ou representação (*Vorstellung*)⁹ da luta de classes, fecha-se com estas palavras: “se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos – não cavalheirescos.”¹⁰ Como seguir esse conselho? Como impedir a destruição da humanidade e da natureza?

É justamente no último texto desse mesmo volume, ironicamente chamado de “A caminho do planetário”, que Benjamin vai desenvolver essa filosofia da técnica e introduzir o conceito de “embriaguez” (*Rausche*)¹¹ como peça central nessa equação técnica-política. O texto parte de uma dicotomia cultura/natureza ainda bem ao modo do conhecido ensaio de Schiller “Über naive und sentimentalische Dichtung” (“Sobre a poesia naïf e a sentimental”) de 1796. Nesse texto, Schiller afirmava que se os gregos na antiguidade estavam imersos na natureza, já nós nos relacionamos com a natureza, como um doente com a saúde: “Assim como paulatinamente a natureza começou a desaparecer como *experiência* [*Erfahrung*] e como o *sujeito* (ativo e sensível), assim a vemos adentrar no mundo dos poetas como *ideia* e como *objeto*.”¹² Os poetas surgem aí como os guardiões (*Bewahrer*) da natureza. Resumindo sua tese, ele formula: “O poeta, eu dizia, é natureza, ou ele vai *buscá-la*. Aquilo perfaz o poeta *naïf*, isso o poeta sentimental.”¹³ E Benjamin escreve em seu aforismo: “Nada distingue tanto a pessoa antiga da moderna quanto sua entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece. O naufrágio dela anuncia-se já no florescimento da astronomia, no começo da Idade Moderna.”¹⁴ Mas a relação com o cosmos não se dá apenas via o nobre sentido da visão: ela também é

⁸ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 75.

⁹ BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 8. Einbahnstraße**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, p. 49.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. Trad.: R. R. Torres Filho e J. Barbosa; rev. técnica: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 6 ed. rev., 2012a, p. 46.

¹¹ BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 8. Einbahnstraße**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, p. 75.

¹² SCHILLER, Friedrich. “Über naive und sentimentalische Dichtung”. **Werk in drei Bänden**. München: Carl Hanser Verlag, 1966, vol. II, p. 553. Tradução do autor.

¹³ *Ibid.*, p. 557.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. Op. cit., p. 70.

corpórea, se dá na “embriaguez”, introduz Benjamin. Essa embriaguez não significa uma dionisíaca destruição das fronteiras, pelo contrário, ela guarda algo de apolíneo: “É embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o ser humano pode comunicar em embriaguez com o cosmos.”¹⁵ Trata-se de uma embriaguez na comunidade, *Gemeinschaft*, e que nos permite a relação do mais próximo (o outro) e do mais distante (o cosmos). Mas os modernos rebaixaram essa experiência ao nível da individualidade e romperam esse seu elemento ético. E aqui surge novamente a revolta da mediadora entre a humanidade e a natureza: a técnica. A primeira guerra é interpretada por Benjamin como uma manifestação violenta e terrível (*furchterlich*) dos nossos “esponsais com as potências cósmicas”: “Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra. Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica.”¹⁶ A técnica se revoltou por ter sido rebaixada de mediadora com a natureza em meio da “avidez de lucro da classe dominante”. Assim ela transformou um leito de núpcias em um mar de sangue, afirma Benjamin (no Brasil de 2019 diríamos: um mar de lama...). E aqui ele introduz uma diferença fundamental para a sua visão da técnica: se o capitalismo imperialista vê na técnica apenas a dominação da natureza, uma noção inaceitável, que Benjamin compara a um professor que reduz a educação à dominação das crianças (comparação muito esclarecedora, aliás), deve-se afirmar a existência de uma outra técnica que “não é dominação da natureza: é dominação da relação entre natureza e humanidade.”¹⁷ A humanidade como espécie estaria apenas dando seus primeiros passos e para existir ela precisa lançar mão da técnica que organize a *physis* na qual o contato com o cosmos se dará de modo diverso do que na relação de famílias e povos. Aqui Benjamin adentra uma especulação feérica sobre novas tecnologias que adestrarão a humanidade nessa relação com o cosmos. Provavelmente inspirado na teoria da relatividade, ele escreve sobre viagens ultrarrápidas no interior do tempo como cura; os modernos parques de diversão são percebidos como antecâmaras de futuros sanatórios: o jogo e a brincadeira incidem como parte dessa outra técnica libertadora, que cura, traz a vida, ao invés dos mares de sangue (e de lama). Ele interpreta as revoltas que se sucederam à primeira guerra como um “primeiro ensaio de colocar o novo corpo [*Leib*] em seu poder”. Como no fragmento “Aviso de incêndio”, é o proletariado e sua força que permitem acompanhar esse processo de “cura”. A frase final reintroduz a noção de embriaguez como estado de fusão no

¹⁵ Id.

¹⁶ Id.

¹⁷ Id.; “Beherrschung vom Verhältnis von Natur und Menschheit.” BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 8. Einbahnstraße.** Op. cit., p. 76.

mundo: “O vivente só sobrepuja a vertigem do aniquilamento na embriaguez da procriação.”¹⁸

Em seu ensaio de 1929 sobre o surrealismo, Benjamin volta ao tema da embriaguez em sua articulação com uma teoria da técnica e de um certo acionismo revolucionário (anárquico, por suposto: “Essa tarefa é idêntica à tarefa anárquica.”¹⁹). Assim, a sua palavra de ordem agora é dupla: “Mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” e para a “organização do pessimismo”.²⁰ A relação entre política e moral deve ser reelaborada a partir dessa mobilização. Benjamin adere ao que ele acredita ser a alternativa dada pelos surrealistas em consonância com o comunismo. Nessa visão, em oposição ao otimismo da social-democracia e ao “arcabouço imagético” (*Bilderschatz*)²¹ dos seus poetas, prega-se um pessimismo de princípio como guia para a mudança. E sobretudo: trata-se de uma clara consciência de que o único “avanço” alcançável no atual modelo capitalista é o da técnica que leva à destruição. De forma irônica, ele formula: “pessimismo absoluto. Sim, e sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. E confiança ilimitada apenas na I. G. Farben e no aperfeiçoamento pacífico da Força Aérea. Mas e agora, e então?”²² Para organizar o pessimismo seria necessário “simplesmente extirpar a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem [*den hundertprozentigen Bildraum*]. Mas esse espaço da imagem não pode mais absolutamente ser medido de forma contemplativa.”²³ Benjamin formula aqui o embrião de uma técnica do artista que consiste em extrair da ação um novo e poderoso espaço de imagem, *Bildraum* correspondente a um mundo “em sua atualidade completa e multifacetada” que leva a uma destruição da imagem do indivíduo que ele denomina de “destruição dialética”. Mas é essa destruição mesma (que também leva consigo o acima mencionado arcabouço imagético social-democrata) que garante o novo espaço de imagem, *Bildraum*, que ele descreve de modo mais concreto também como um “espaço de corpo”, *Leibraum*, que também tem um sentido coletivo nesse autor: “Também o coletivo é corpóreo”.²⁴ Assim ele

¹⁸ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. Op. cit., p. 71.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 33.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. I”. **Essays, Vorträge**. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (Org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 308.

²² BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 34.

²³ *Ibid.*, pp. 34-35; BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. I”. **Essays, Vorträge**. Op. cit., p. 309.

²⁴ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 35; “Auch das Kollektivum ist leibhaft.” BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. I”. **Essays, Vorträge**. Op. cit., p. 310.

reivindica um novo *materialismo antropológico*, inspirado nos surrealistas e descendente de autores queridos seus, como Hebel, Georg Büchner, Nietzsche e Rimbaud. Nesse materialismo é o espaço da imagem que permite que a técnica organize novamente a *physis*. Os surrealistas com suas “iluminações profanas” nos iniciaram também em um novo campo ou espaço de imagens:

Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram nessa *physis*, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se tornem enervações do corpo coletivo, e todas as enervações do corpo coletivo se tornem tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se no grau exigido pelo *Manifesto comunista*.²⁵

Tanto no seu trabalho sobre as passagens de Paris (o “Passagen-Werk”, 1927-40), como no ensaio sobre a obra de arte (1935, um desdobramento desse estudo sobre o século XIX), Benjamin estava preocupado em estudar os novos regimes de visualidade e de percepção do mundo, diretamente determinados pelas aceleradas mudanças técnicas, já que, para ele, o homem moderno não poderia ser compreendido sem essa análise da técnica. A técnica para ele determina novos modos de percepção e, como vimos, é responsável pela organização de nossa relação com a natureza. Se em Baumgarten as artes eram uma porta para o estudo da nossa percepção do mundo, em Benjamin as artes são vistas como uma caixa de ressonância privilegiada para a compreensão do novo papel da técnica. Sem perder de vista que a arte tem muito a ver com a percepção, Benjamin nunca se esquece também da concepção grega das artes como *techné*. Tendo a técnica agora um lugar tão privilegiado na teoria estética, essa última passa a ser pensada intensamente do ponto de vista de uma teoria social. Como o primeiro e o último capítulo do ensaio de Benjamin sobre a obra de arte deixam claro, para esse autor não se pode pensar as artes e a estética sem se levar em conta a política.

A cada técnica de reprodução corresponde também uma certa visão da história e de nossa relação com o tempo/morte. Walter Benjamin deixa transparecer essa ideia em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que constitui, até hoje, o ensaio mais profundo sobre o gesto da reprodução. Ele escreveu então sobre as técnicas de reprodução:

Durante a Idade Média somam-se à xilogravura também a gravura em cobre com ponta seca e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX.

Com a litografia, a técnica reprodutiva atinge um patamar fundamentalmente novo. [...] Por meio da litografia, as artes gráficas tornaram-se capazes de acompanhar o dia a dia de maneira ilustrativa. Elas começaram a acompanhar o ritmo da

²⁵ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., pp. 35-36.

impressão. Nisso, porém, já foram superadas, poucas décadas após a invenção da impressão sobre pedras, pela fotografia.²⁶

Ou seja, a litografia corresponde à era da imprensa, dos jornais, ao encontro das técnicas de reprodução escrita e imagética, era da *informação* com tudo o que isso significa: uma nova ordem política marcada pela divisão entre esfera pública e privada, a temporalidade da produção capitalista e da circulação de mercadorias, o ritmo cada vez mais acelerado, as relações humanas pautadas por contratos e o indivíduo marcado pela situação de alienação e cuja vida orbita em torno do trabalho. Trata-se de um processo de distanciamento e de ruptura com a tradição, que nos jogou na pós-tradição, em um tempo cada vez mais sem densidade e qualidade, o tempo do cronômetro, da produtividade (do trabalho), sem transcendência ou sentido.

Por outro lado, a superação da ideia de um tempo que nos contém, e que preenche de significado a vida, vem junto com a *superação da ideia de autenticidade*, atrelada ao credo na unicidade inabalável das obras. A reprodutibilidade técnica faz ruir as noções associadas a uma concepção unívoca de verdade, seja ela metafísica idealista, seja calcada no positivismo e na crença da representação total da natureza. O abalo da tradição traz a *liberdade da criação como reprodução sem fim* que se associa à noção, advinda do cinema, de obra como montagem, de caráter aberto, sempre passível de aperfeiçoamento. Existe, portanto, uma interessante dialética nesse processo de despedida da cultura da unicidade e autenticidade. Como formulou Benjamin:

Os gregos conheciam apenas dois métodos de reprodução técnica de obras de arte: a fundição e a cunhagem. Bronzes, terracotas e moedas eram as únicas obras de arte que podiam ser criadas massivamente por eles. Todas as outras eram únicas e tecnicamente não reprodutíveis. *Por isso* elas precisavam ser feitas para a eternidade. *Os gregos foram levados pelo estado de sua técnica a produzir valores de eternidade na arte.* É a essa situação que eles devem seu lugar excepcional na história da arte, em comparação ao qual a posteridade pode determinar a sua própria posição. Não há dúvida de que o nosso se encontra no polo oposto ao dos gregos. Nunca antes obras de arte foram tecnicamente reprodutíveis num grau tão elevado e em proporções tão vastas quanto hoje. No filme temos uma forma cujo caráter artístico é pela primeira vez determinado completamente por sua reprodutibilidade.²⁷

No segundo capítulo do seu ensaio sobre a obra de arte, Benjamin apresenta uma de suas teses centrais:

²⁶ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Márcio Seligmann-Silva (Org.). Trad.: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013, pp. 52-53.

²⁷ *Ibid.*, p. 65.

Por volta de 1900 a reprodução técnica tinha atingido um padrão que lhe permitiu não somente tornar a totalidade das obras de arte convencionais em seu objeto, submetendo seus efeitos às mais profundas modificações, mas também conquistar um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.²⁸

Ou seja, a reprodução técnica lançou as artes em uma nova era, que podemos chamar de pós-representacionista, na qual a técnica passa a ser vista como preponderante sobre seu aspecto artístico/estético. Benjamin desenvolve ao longo do ensaio justamente os modos como essa arte/técnica vai organizar a *physis* e as forças coletivas.

A reprodução técnica aniquila para Benjamin a aura da obra, ou seja, a sua relação com a tradição. Nela não se pode esperar unicidade, autenticidade ou testemunho histórico. A liquefação das obras, acelerada em nossa era digital, já foi detectada por Benjamin com base na técnica reprodutiva da fotografia e do cinema.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como esse testemunho está fundado sobre a duração material, no caso da reprodução, na qual esta última tornou-se inacessível ao homem, também o primeiro – o testemunho histórico da coisa – torna-se instável. E somente isso. Mas aquilo que desse modo se desestabiliza é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.²⁹

Resumindo o significado dessa virada, Benjamin fala que a técnica “*desliga o reproduzido do campo da tradição*” conectando a obra a sua existência massiva e produzindo um “abalo violento no que é transmitido” (“*gewaltige Erschütterung des Tradierten*”). Dá-se uma “liquidação do valor de tradição na herança cultural”.³⁰

Se a aura é definida também como “uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparência única de uma distância, por mais próxima que esteja”,³¹ para o autor, com o advento das massas na economia capitalista não há mais espaço para a aura, pois a paixão dessas massas é justamente o aproximar as coisas de si. Hoje, quando o mundo todo passa nas telas de silício debaixo de nosso nariz podemos dizer que, mais uma vez, Benjamin acertou ao apontar para essa tendência. As massas querem também possuir tudo: o que também implica uma quebra no regime estético

²⁸ Ibid., p. 53; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, p. 98.

²⁹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Op. cit., p. 55.

³⁰ Id.; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Op. cit., p. 100.

³¹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Op. cit., p. 57.

inaugurado no século XVIII. Lembremos que Kant falava em sua terceira crítica de uma necessária ausência de interesse com relação às obras de arte.

Outro ponto fundamental na teoria da arte como associada umbilicalmente à técnica da reprodução é a passagem da arte da esfera do ritual, onde imperam o culto e a magia, para a esfera de sua exposição pública. Benjamin formula uma diferença fundamental entre dois momentos da arte, tal como Schiller o fizera no ensaio acima mencionado. Mas agora, o essencial não é uma reflexão estética sobre a relação com a natureza, mas, antes, é a própria técnica. Existe uma interessante variante nessa formulação desses dois universos técnicos em Benjamin, o antigo (mágico, ritual) e o moderno, marcado pela reprodução. Na versão que a nova edição do *Werke und Nachlass* da Suhrkamp de Benjamin denomina de “segunda” (até então e, segundo penso, de modo acertado, tratado como primeira versão), vemos Benjamin recorrer aos conceitos de primeira e de segunda natureza para refletir sobre essa virada na história da técnica:

Essa sociedade constitui o polo oposto da contemporânea, cuja técnica é a mais emancipada. Essa técnica emancipada, porém, apresenta-se à sociedade contemporânea como uma segunda natureza e, como o comprovam crises econômicas e guerras, como uma natureza não menos elementar do que aquela dada à sociedade originária.³²

Ou seja, primeiro Benjamin afirma que existe uma emancipação na técnica moderna, mas, em seguida, ele dialetiza essa afirmação: sob a forma de uma “segunda natureza” essa técnica leva a guerras e crises econômicas, resultado que o autor já explorara em outros ensaios, como vimos acima. E por fim, essa segunda natureza se torna tão elementar quanto se apresentava a primeira natureza aos homens de antigamente. Para domar essa segunda natureza, Benjamin indica que é a arte, com destaque para o cinema, que nos ajuda nessa tarefa:

Diante dessa segunda natureza, o ser humano, que, embora a tenha inventado, há muito não a domina mais, é levado a um aprendizado, do mesmo modo que um dia o levou a primeira. E novamente a arte coloca-se a seu serviço – especialmente o cinema. O cinema serve para exercitar o ser humano nas novas apercepções e reações necessárias para lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente.³³

Benjamin reintroduz a metáfora, desenvolvida em seu materialismo antropológico, da interpenetração do corpo e do espaço de imagens na *physis* promovendo a

³² BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 102; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 63.

³³ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 102.

transformação das enervações do corpo coletivo em tensões revolucionárias e, por sua vez, dessas tensões em novas enervações: “Fazer da monstruosa aparelhagem técnica de nossos tempos o objeto da enervação humana – é essa a tarefa histórica em cujo serviço o cinema tem seu verdadeiro sentido.”³⁴

Essa passagem da primeira natureza para a segunda, para, em seguida, via cinema, adestrarmos nosso corpo para lidar com as novas técnicas/segunda natureza, foi desenvolvida na versão seguinte desse ensaio (chamada agora de “terceira”) com base em dois conceitos que, infelizmente, depois não foram mais desenvolvidos sob a pena do filósofo. Refiro-me aos conceitos de *primeira* e de *segunda técnica*. Benjamin vai destacar então a diferença tendencial entre a primeira técnica (associada à arte cultural) e a segunda técnica (associada à reprodução): essa diferença

consiste no fato de a primeira empregar o ser humano o máximo, e a segunda, o mínimo possível. Em certo sentido, podemos considerar o ato máximo da primeira técnica como sendo o sacrifício humano; o da segunda encontra-se no horizonte dos aviões de controle remoto, que dispensam tripulação. A primeira técnica orienta-se pelo “de uma vez por todas” [*Das Ein für allemal*] (nela trata-se do sacrilégio irreparável ou do sacrifício eternamente exemplar); a segunda, pelo “uma vez é nenhuma vez” [*Das Einmal ist keinmal*] (ela trata do experimento e das variações incansáveis dos procedimentos de teste).³⁵

Temos aqui uma clara definição da primeira técnica como voltada ao sacrifício e a morte e, por outro lado, uma segunda técnica que seria responsável pela emancipação do trabalho; por mais que Benjamin não pudesse imaginar que drones se tornariam a marca de uma técnica violenta que permite o assassinato frio e à distância...³⁶ Por outro lado, a primeira técnica tem uma temporalidade terminal e não uma outra que pode ser associada tanto ao esporte como à brincadeira: como Benjamin o expressa ao descrever em “Rua de mão única” uma criança no carrossel: “Há muito o eterno retorno de todas as coisas tornou-se sabedoria de criança e a vida, uma antiquíssima embriaguez de dominação, com a retumbante orquestra, no centro, como tesouro da coroa.”³⁷ Por outro lado, em um fragmento de suas “Imagens do pensamento”, Benjamin articula essas duas temporalidades de modo distinto: o “de uma vez por todas” ele associa ao jogo, ao exame e ao duelo (cf.

³⁴ Id.; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Op. cit., pp. 63-64.

³⁵ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Op. cit., p. 62; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Op. cit., p. 108.

³⁶ Cf. CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do drone.* Trad.: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

³⁷ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única.** Op. cit., p. 39.

mortal). Já a temporalidade da repetição ele associa ao trabalho manual preciso e cita Trotsky descrevendo seu pai ceifando como exemplo.³⁸ O exemplo é o de um trabalho idílico, com plena harmonia entre corpo, gesto e natureza. Desse modo, voltando ao ensaio sobre a obra de arte, Benjamin se apressa em definir que na arte encontramos seriedade e jogo, rigor e descomprometimento, ou seja tanto o que ele define como primeira como segunda técnicas se relacionam com as artes. Mas o fato de Benjamin pontuar que seriedade e jogo estão na obra de arte “em proporções muito distintas”³⁹ não pode ser deixado de lado. Sendo que a ênfase na aproximação entre jogo e segunda técnica é clara: “A origem da segunda técnica deve ser buscada onde o ser humano, com uma astúcia inconsciente, chegou pela primeira vez a tomar uma distância em relação à natureza. Em outras palavras, ela encontra-se no jogo.”⁴⁰ E, em contraste com essa tomada de distanciamento lúdica da segunda técnica, ele logo acrescenta que é à primeira técnica apenas que se deve associar o ideal de “dominação da natureza” (*Naturbeherrschung*) e arremata:

A primeira realmente pretende dominar a natureza; a segunda prefere muito antes um jogo conjunto [*Zusammenspiel*] entre natureza e humanidade. A função socialmente decisiva da arte de hoje é exercitar esse jogo conjunto. Isso vale sobretudo para o cinema. O filme serve para exercitar o homem nas apercepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente.⁴¹

Ou seja, se na versão anterior desse texto, Benjamin dizia que a arte deveria atuar para enfrentarmos a segunda natureza que passou a nos dominar, nessa (terceira) versão ele associa o cinema à segunda técnica e repete a ideia acerca de sua capacidade de nos *treinar* para enfrentar os *aparelhos* cada vez mais onipresentes.

Mas Benjamin introduz ainda uma ideia de necessária “adaptação” da condição humana às novas forças produtivas desencadeadas pela segunda técnica, que traria consigo uma “libertação”. Em uma nota que consta apenas nessa “terceira versão” e na versão em francês desse texto, ele retoma a ideia de *enervação do coletivo* novo, que ele associa agora às *revoluções* que teriam como objetivo acelerar essa adaptação. Vale a pena confrontar essa nota com os fragmentos preparatórios de Benjamin a essa terceira versão, dentre os quais encontramos a elaboração dessa teoria da revolução utilizando os conceitos de primeira e segunda naturezas. Nesse fragmento lemos:

Revoluções são enervações do coletivo, tentativas de dominação [*Berherrsung*] daquela segunda natureza, na qual o controle [*Bewältigung*] das forças sociais elementares se

³⁸ Ibid., p. 280.

³⁹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 62.

⁴⁰ Ibid., p. 63.

⁴¹ Id.; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 108.

tornou indispensável como pressuposto de uma dominação técnica mais elevada das [forças] naturais.⁴²

Nessa formulação, na revolução os aparelhos são dominados. Nessa sociedade as forças sociais controladas são necessárias para uma melhor dominação técnica das forças naturais. Na “terceira versão” encontramos:

Revoluções são enervações do coletivo, mais precisamente: tentativas de enervação do coletivo novo, historicamente sem precedentes, o qual tem seus órgãos na segunda técnica. Essa segunda técnica é um sistema em que o controle das forças sociais elementares aparece como condição para o jogo com as forças elementares naturais.⁴³

Agora a revolução se tornou uma enervação do coletivo via segunda técnica. Não existe mais a ideia de “dominação da segunda natureza”. A própria (segunda) técnica se torna órgão, é incorporada ao coletivo. As forças sociais estão controladas agora na segunda técnica como pressuposto para o *jogo* (e não mais para a dominação) com as forças elementares da natureza.⁴⁴

Essa segunda técnica desdobrada nas revoluções permite, de início, colher frutos próximos, mas ambiciona também atingir os mais distantes, utópicos, na linguagem de Benjamin, como ele se expressa metaforicamente:

Assim como uma criança, aprendendo a agarrar, estica o braço em direção à lua como que em direção a uma bola, a humanidade, em suas tentativas de enervação, ambiciona, juntamente com o agarrável, também objetivos que ainda permanecem utópicos. Pois não é apenas a segunda técnica que anuncia suas reivindicações à sociedade nas revoluções. Justamente porque essa segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do trabalho forçado, o

⁴² BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 140; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 148.

⁴³ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 63; tradução modificada; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 109.

⁴⁴ Nos tempos arcaicos, escreve Benjamin em outro fragmento, a relação era distinta: ao invés da dominação das forças sociais serem condição para a dominação (e não jogo) das forças naturais, a dominação dessa última vinha em primeiro lugar. (BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 133; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 260).

indivíduo vê, de outro lado, seu campo de ação⁴⁵ aumentar de uma vez para além de todas as proporções.⁴⁶

Na medida em que esse órgão da segunda técnica é incorporado e realiza esse jogo com as forças naturais, ele não apenas realiza o sonho prometeico da libertação do trabalho, mas *nos introduz um novo campo de ação, espaço de jogo, Spielraum*. Esse espaço de jogo implica uma libertação do campo de forças antes dominado pela primeira técnica: forças elementares da natureza e da humanidade. Como lemos na versão dos fragmentos à “terceira versão” do ensaio: “*Pois não é apenas a segunda natureza, da qual o coletivo se apodera na técnica como sua primeira [natureza], que põe suas reivindicações revolucionárias. Também a primeira natureza, a orgânica, e em primeiro lugar o organismo corporal [leiblich] do ser humano singular, ainda está longe de obter o que lhe cabe.*”⁴⁷ E na terceira versão, que repagina esses conceitos de primeira e segunda naturezas em primeira e segunda técnicas, lemos:

Pois quanto mais o coletivo se apropria da segunda técnica, tanto mais perceptível torna-se para os indivíduos que pertencem a ele o quão pouco podiam, sob o jugo da primeira, chamar de seu. Em outras palavras, é a pessoa individual emancipada por meio da liquidação da primeira técnica que faz suas exigências. Mal a segunda técnica garantiu suas primeiras conquistas revolucionárias, as questões vitais do indivíduo – amor e morte – já exigem novas soluções.⁴⁸

Para Benjamin, a obra de Fourier seria o primeiro documento histórico dessa reivindicação de uma revolução orgânica, corpórea.⁴⁹ No falanstério de Fourier,

⁴⁵ *Spielraum*. literalmente, “espaço de jogo” (N. T.).

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 63; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 109.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 140; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 148.

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 63; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 109.

⁴⁹ Em um fragmento do *Passagen-Werk*, lemos essa ideia com palavras próximas à dessa versão do ensaio sobre a obra de arte: “Comparar as ideias de Fourier sobre a propagação dos falanstérios por meio de *explosões* com duas ideias de minha ‘política’: a da revolução como inervação dos órgãos técnicos do coletivo (comparação com a criança que, ao tentar pegar a lua, aprende a agarrar as coisas) e a ideia da ‘ruptura da teleologia natural’.” (BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Willi Bolle e Olgária Matos (Org.). Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 674; BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. V: Das Passagen-Werk”. **Essays, Vorträge**. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (Org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, p. 777).

Benjamin reconhece a superação do trabalho na forma positiva do jogo infantil, superação essa que traria consigo uma libertação da natureza.⁵⁰ Ou seja, para esse pensador, de modo bastante avançado para a sua época, estava claro que a exploração social via trabalho não pode ser desvinculada da exploração da natureza:

A caracterização do processo de trabalho em relação com a natureza traz a marca da concepção social que se tem dele. Se o homem não fosse *propriamente* explorado [*ausgebeutet*], poder-se-ia poupar o discurso *impróprio* da exploração [*Ausbeutung*] da natureza. Este último reforça a aparência do “valor” que as matérias-primas adquirem apenas pelo sistema de produção fundado na exploração do trabalho humano. Se esta termina, o trabalho, por sua vez, despe-se do caráter de exploração da natureza pelo homem e se realizaria, então, segundo o modelo do jogo infantil que serve de base ao “trabalho apaixonado” dos “harmonianos” em Fourier. Ter apresentado o jogo como cânone do trabalho que não é mais explorado foi um dos méritos de Fourier. Um trabalho animado assim pelo jogo não visa a produção de valores e sim o melhoramento da natureza. Também para ela a utopia de Fourier propõe um modelo tal

⁵⁰ Na 11ª das teses “Sobre o conceito de história” Benjamin desenvolve uma crítica do conceito utilitarista de trabalho da social-democracia de Josef Dietzgen, que veria no trabalho apenas um meio de conquista e submissão da natureza: “Já estão visíveis, nessa concepção, os traços tecnocráticos que mais tarde vão aflorar no fascismo.” (BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 247). Benjamin em seguida contrapõe essa visão instrumental da natureza à concepção de Fourier, que via na técnica um modo de extrair da natureza a sua força adormecida; de transformá-la plasticamente, construindo uma utopia: “O trabalho, como a partir de então [1848] é compreendido, visa uma exploração da natureza, a qual é contraposta, com ingênua complacência, à exploração do proletariado. Comparadas a essa concepção positivista, as fantasias de um Fourier, tão ridicularizadas, revelam-se surpreendentemente razoáveis. Segundo Fourier, o trabalho social bem organizado teria entre seus efeitos que quatro luas iluminariam a noite, que o gelo se retiraria dos polos, que a água marinha deixaria de ser salgada e que os animais predatórios entrariam a serviço dos seres humanos. Essas fantasias ilustram um tipo de trabalho que, longe de explorar a natureza, é capaz de liberar as criações que dormitam, como possibilidades, em seu ventre. Ao conceito corrompido de trabalho corresponde, como seu complemento, *aquela* natureza que, segundo Dietzgen, ‘está aí, grátis.’” (BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, cit., p. 247-8). Nas teses e em muitos dos fragmentos redigidos em torno dela, com destaque para a famosa nona tese sobre o anjo da história, assim como no ensaio sobre “Eduard Fuchs, o colecionador e o historiador” (1937; BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. II”. **Essays, Vorträge**. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (Org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, pp. 465-505, especialmente pp. 474-5), Benjamin desenvolve uma crítica radical do progresso associado ao modo de produção capitalista. Sobre essa crítica remeto ao meu ensaio: SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”. In: **História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Márcio Seligmann-Silva (Org.) Campinas: Editora Unicamp, 2003, pp. 387-413.

como encontrado de fato nos jogos infantis. Trata-se da imagem de uma terra na qual todos os lugares se tornaram *Wirtschaften*.⁵¹

Benjamin joga aqui com a duplicidade da palavra *Wirtschaften*: “Lugar de produção” e “taverna”. Esse trabalho lúdico permite a união do útil com o belo, da ação com o sonho. Esse trabalho que aprimora a natureza, na verdade aprimora tanto a natureza externa como a interna, corpórea. Daí Benjamin vislumbrar também afinidades entre Fourier e a experiência do sádico descrita por Sade: idílio e crueldade são extremos que se encontram na busca dessa felicidade orgânica.⁵² “Sade e Fourier têm em vista a efetivação da vida humana feliz.”⁵³ Ou ainda, esse elemento de uma espécie de utopia orgânica corpórea também pode ser percebido nos comentários entusiastas que Benjamin fez das ficções científicas de Paul Scheerbart.⁵⁴ Benjamin também comemora os corpos plásticos dos palladianos, os habitantes do asteroide Pallas, do romance *Lesabéndio* de Scheerbart. Ou seja, a técnica não apenas permite reencenar as bodas com a natureza, abrindo um novo *Spielraum*, campo de ação e de jogo, mas ainda implicaria uma conquista do *Bildraum* (espaço de imagem) e do *Leibraum* (espaço de corpo), como havíamos visto no materialismo antropológico desenvolvido em seu ensaio sobre o surrealismo. A enervação do coletivo via segunda técnica realiza a proposta do ensaio surrealista, ou seja, fazer com que o corpo e o espaço de imagens se interpenetrem (via segunda

⁵¹ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Op. cit., pp. 406-7; BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. V: Das Passagen-Werk”. **Essays, Vorträge**. Op. cit., pp. 455-60.

⁵² BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Op. cit., p. 681.

⁵³ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 139; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 147.

⁵⁴ Cf. os elogios que Benjamin faz à visão de Scheerbart sobre as maravilhas da arquitetura marcada pela transparência do vidro. As novas técnicas derivadas do concreto e da arquitetura de ferro liberaram essa revolução no modo de morar: a cultura de vidro transformaria o ser humano. O vidro é associado à ausência de aura e de vestígios, estando na base de uma vida à altura da ausência de experiência. Fazendo uma tábula rasa da tradição, Benjamin comemora com o vidro (amplamente utilizado por Le Corbusier e pela Bauhaus) uma nova e positiva barbárie calcada na pobreza de experiência. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., pp. 126-127. Sobre o romance *Lesabéndio* de Scheerbart, cf. um pequeno texto de 1918 (BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. II”. **Essays, Vorträge**. Op. cit., pp. 618-620) e sua versão francesa bastante modificada de 1938 (BENJAMIN, Walter. **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991, pp. 252-54), na qual se lê: “A obra desse poeta está toda marcada por uma ideia que era a mais extravagante para a época. Essa ideia, ou, mais propriamente, essa imagem, era aquela de uma humanidade que estaria sintonizada com a sua técnica que seria utilizada de modo humano. Em um tal estado de coisas, Scheerbart acreditou ver duas condições essenciais, a saber: que os homens abandonam a opinião básica e grosseira que eles são chamados a ‘explorar’ as forças da natureza; que, por outro lado, eles permanecem convencidos de que a técnica, ao mesmo tempo que liberta os humanos, liberaria de modo fraterno por eles toda a criação.” Tradução do autor.

técnica) com a *physis*, de modo tão profundo a ponto de transformar todas as tensões revolucionárias em “enervações do corpo coletivo, e todas as enervações do corpo coletivo” em “tensões revolucionárias”.⁵⁵

Essa refundação do espaço de imagens e do espaço do corpo se dá em grande parte, como vimos, através do cinema. Ele serve como vacinação contra uma psicose derivada da primeira técnica. Ele permite uma “risada coletiva” que simultaneamente “proporciona a erupção precoce e salutar de tal psicose de massas” e produz “uma explosão terapêutica do inconsciente”.⁵⁶ Nos filmes pastelão da Disney, Benjamin identifica a figura do *clown*, que teria sido “o primeiro a se sentir em casa nos novos campos de ação [*Spielräume*] abertos pelo filme: o seu improvisado primeiro morador. Nesse contexto tem Chaplin o seu lugar enquanto figura histórica.”⁵⁷ Percebe-se aqui em Benjamin a presença de um modelo catártico das artes: à loucura coletiva provocada pela primeira técnica, ele indica a terapia da segunda, como terapia de choque que protege nosso corpo e a coletividade. Nas suas notas posteriores ao ensaio sobre a obra de arte lemos um resumo das duas principais funções da arte (tratada por Benjamin como uma técnica) que indicam sua ação na luta de imagens, o campo ou espaço das imagens (*Bildraum*) e, por outro lado, no espaço do corpo, *Leibraum*, coletivo e individual:

Duas funções da arte: 1) Familiarizar a humanidade com certas imagens, antes que sejam dados à consciência os fins em cuja perseguição tais imagens são criadas. 2) Auxiliar tendências sociais, cuja realização no próprio ser humano seria destrutiva, a se concretizarem no mundo das imagens.⁵⁸

O cinema é aproximado por Benjamin, enquanto técnica, da ciência, sobretudo na quinta versão de seu ensaio sobre a obra de arte. Ele compara o cinema à psicanálise. Na *Psicopatologia da vida cotidiana*, Freud encampou o ato falho como elemento a ser analisado sob o escrutínio da ciência: “O filme teve por consequência, em toda a vastidão do mundo da percepção óptica, e agora também acústica, um aprofundamento similar da apercepção.”⁵⁹ O cinema permitiria uma aproximação

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Op. cit., p. 36.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Op. cit., p. 85.

⁵⁷ Id.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Op. cit., p. 132; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Op. cit., p. 259.

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Op. cit., p. 110; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Op. cit., p. 239.

da arte e da ciência, em uma revitalização dessa última, já que também a ciência em seus primórdios estaria mais próxima do jogo:

A primeira técnica excluía a experiência independente do indivíduo. Toda experiência mágica da natureza era coletiva. O primeiro sinal de uma experiência individual ocorre no jogo. Dela desenvolve-se então a científica. As primeiras experiência[s] científicas ocorrem sob proteção do jogo descompromissado. É, pois, essa experiência que faz desaparecer, em um processo de duração milenar, a representação e talvez também a realidade dessa natureza que correspondia à primeira técnica. [...] Elementos de jogo da nova arte: futurismo, música atonal, *poésie pure*, romance policial, filme.⁶⁰

É importante notar que Benjamin tenta se distanciar de uma visão romântica, essencialista da natureza. Em um fragmento do manuscrito da terceira versão ele deixa claro que a “primeira natureza” é uma criação da segunda.⁶¹ Por outro lado, ele nota também nesse mesmo fragmento as tentativas de se absorver a “segunda natureza” na primeira via doutrinas fascistas.⁶² A doutrina nazista do “sangue e solo” (*Blut und Boden*) é citada por Benjamin nesse contexto: o corpo nessa doutrina é reduzido à estirpe do sangue/raça e o solo visto como meio de construção da nação ariana.

Se nos voltarmos, neste contexto, ao dito “sangue e solo”, apresenta-se de um só golpe o fascismo, em sua busca por bloquear o caminho para ambas as utopias [da primeira e da segunda naturezas]. “Sangue” – isso vai contra a utopia da primeira natureza, que deseja tornar todos os micróbios em arena de sua medicina.⁶³ “Solo” – isso vai contra a utopia da segunda natureza, cuja realização deve ser um privilégio do tipo

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 134; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 264.

⁶¹ Como escreveu Lukács: “Natur ist eine gesellschaftliche Kategorie.” (“A natureza é uma categoria social.”) LUKÁCS, Georg. **Geschichte und Klassenbewusstsein**, 1923, p. 201. Disponível em: [https://kritisches-netzwerk.de/sites/default/files/Georg%20Lukacs%20-%20GESCHICHTE%20UND%20KLASSENBEWUSSTSEIN%20-%20Studien%20Ã%2BCber%20marxistische%20Dialektik%20\(1923\)%20-%20275%20Seiten.pdf](https://kritisches-netzwerk.de/sites/default/files/Georg%20Lukacs%20-%20GESCHICHTE%20UND%20KLASSENBEWUSSTSEIN%20-%20Studien%20Ã%2BCber%20marxistische%20Dialektik%20(1923)%20-%20275%20Seiten.pdf). Acesso em 05/01/2019. Tradução do autor.

⁶² BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 129; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 146.

⁶³ Como veremos, essa utopia será compartilhada por Flusser em seu texto “Ecologia multicolorida?”.

de ser humano que se eleva à estratosfera para dali arremessar bombas.⁶⁴

Não podemos esquecer que a segunda natureza para Benjamin corresponde ao mundo dos aparelhos, contra os quais a segunda técnica se desenvolve e, dentro dela, o cinema tem um largo papel. Contra essa redução pseudonaturalizante do social ao “sangue e solo” Benjamin recorda: “*Diante disso, trazer necessariamente à tona a forma de jogo da segunda natureza: opor a jovialidade do comunismo à seriedade animalesca do fascismo.*”⁶⁵

Ao menos desde seu ensaio sobre o surrealismo, de 1929, a crítica e resistência ao fascismo estavam no coração das teorias benjaminiana da arte e da técnica. O projeto de Benjamin, portanto, não era o de simplesmente criticar condenando a onipresença dos choques na modernidade, mas de desviar a carga desses choques no sentido de um aproveitamento revolucionário deles. Ele, nesse gesto, uniu-se às vanguardas. Mas contra o futurismo de Marinetti e seu culto da técnica como máquina de guerra, Benjamin desenvolve uma crítica baseada em sua teoria de uma *segunda técnica*, que se oporia a essa técnica destruidora. Para Benjamin, na conclusão de seu ensaio sobre a obra de arte, “a estética da guerra dos dias de hoje apresenta-

⁶⁴ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 139; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 147.

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 129; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 146. Nesse sentido é importante recordar o ensaio de Benjamin “O autor como produtor”, de 1934, no qual ele desenvolve uma teoria da “*técnica literária* das obras”. (BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 131). Essa técnica pode ser resumida com a noção de “refuncionalização” que se refere à necessidade de transformações de formas e dos instrumentos de produção por parte do escritor. A máxima exige: “não abastecer o aparelho de produção, sem modificá-lo, na medida do possível em um sentido socialista. [...] O que se propõe são inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas.” (Ibid., p. 137) Nesse sentido, o autor poderá modificar o próprio *aparelho*, conceito que Benjamin não pensa nesse ensaio no sentido da segunda natureza, mas cujo escopo de ideais pode ser aproximado desse conceito sem violar seu caráter. Dessa forma, Benjamin pensa em um escritor tanto com uma “*formação politécnica*” (Ibid., p. 134), rompendo com a especialização estéril, como também em ampliar cada vez mais a possibilidade de o público se tornar autor, ideia, que, como veremos com Flusser, passou a ser um mandamento da ordem do dia no mundo das redes cibernéticas. O artista/escritor benjaminiano, seguindo a máxima de Brecht do “*princípio de interrupção*”, evita cair na falsa representação da totalidade, que mascara o real. Esse artista também é guiado pelo trabalho de montagem e de interrupção do contexto, sendo que ele utiliza o riso como uma de suas ferramentas. Riso e interrupção são meios para a técnica literária obter um distanciamento produtivo e promover a *reflexão*: trata-se de conseguir-se “refletir sobre a [...] posição no processo produtivo” (Ibid., p. 144). Esse artista modificador do aparelho, também será central para Flusser.

se do seguinte modo: se o uso natural das forças produtivas é bloqueado pela distribuição da propriedade, a elevação dos meios técnicos, em termos de ritmo, de fontes de energia, pressiona em direção a uma utilização antinatural dessas forças. Esta é encontrada na guerra, que dá, com suas destruições, a prova de que a sociedade não estava madura o suficiente para transformar a técnica em seu órgão, de que a técnica não estava desenvolvida o suficiente para subjugar as forças elementares da sociedade.”⁶⁶ Como lemos acima no texto “Teorias do fascismo alemão” (1930), existiria uma mais-técnica. Ela é produzida pelo bloqueio na distribuição da propriedade. A enervação do coletivo não acontece e, no lugar dela, temos a guerra:

A guerra imperialista é uma insurgência da técnica que cobra, em “material humano”, exigências para cuja satisfação o material natural foi negado pela sociedade. No lugar de usinas de força ela coloca em ação a força humana, na forma de exércitos. No lugar do trânsito aéreo, ela instaura o trânsito de balas, e na guerra química ela tem um novo meio para extirpar a aura.⁶⁷

Apesar de ainda apontar aqui para um culto da técnica fáustica, com suas barreiras, diques e represas (que no decorrer da história se mostraram destruidoras das populações mais frágeis e da natureza) e também de mostrar certo fascínio com o incremento da velocidade do transporte, o tom antifascista e antibelicista da passagem é claro. Assim, ele concluiu o seu ensaio sobre “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” com uma afirmação que se tornou um mote, sobretudo desde sua apropriação pelo movimento estudantil de 1968:

“*Fiat ars – pereat mundus*”, diz o fascismo e espera, como o reconhece Marinetti, da guerra a satisfação artística da percepção sensível alterada pela técnica. É esta claramente a última instância do *l'art pour l'art*. A humanidade, que em Homero foi um dia objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de sua própria contemplação. Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. *Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte.*⁶⁸

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 93; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., pp. 140-1.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 93; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 141.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., pp.93-94; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe**.

É digna de nota essa observação segundo a qual o futurismo via na guerra uma espécie de paroxismo do estético – o que poderia ser associado à observação do músico Kalheinz Stockhausen, que cinco dias após o ataque às torres gêmeas de Nova York em 2001 declarou, em uma entrevista em Hamburgo, que esse ataque foi “the greatest work of art imaginable for the whole cosmos.” Nessa declaração cínica confluem a teoria do sublime com a ideia de *Gesamtkunstwerk*. Na linha oposta a essa estetização do real, Benjamin com seus conceitos de “autor como produtor” que defende uma relação entre sua técnica e o aparelho que deve ser modificado em função das mudanças sociais necessárias, com seu elogio do jogo como meio de aproximação com a natureza e dos conflitos sociais, apontou para uma virada política das artes, na contramão também da estetização da política que culmina na guerra e no sacrifício de vidas.

Segundo Benjamin (que aqui relê a *Poética* aristotélica) “na mimese dormitam, dobradas estreitamente uma sobre a outra, como os cotilédones de um broto, os dois lados da arte: aparência e jogo [*Schein und Spiel*]”.⁶⁹ Para ele, no cinema – que desdobra de modo potencializado as energias da fotografia – a “natureza ilusória é uma natureza de segundo grau”,⁷⁰ obtida por meio do corte, da interrupção, como na montagem do teatro brechtiano. A realidade livre dos aparelhos aparece agora, segundo Benjamin, apenas por meio do próprio aparelho. Daí ele fazer sua famosa – e mal compreendida – afirmação: “a visão da efetividade imediata tornou-se a flor azul no país da técnica”.⁷¹ A flor azul é uma metáfora romântica para a totalidade, o absoluto como fusão com a natureza, fim da tristeza do estar no mundo. Benjamin traduz esse sonho romântico para a era das imagens técnicas: nela, a flor azul nasce do aparelho. Não há mais mimese da natureza como aparência, mas, antes, mimese como jogo: trata-se de um jogar junto com a natureza, atuar com ela. O bisturi, que Benjamin compara à câmera, penetra na realidade, mais fundo do que a pintura, que ficava apenas no âmbito da (bela) aparência, como um curandeiro, que não toca seus pacientes (mantendo a distância “aurática”). Hoje, na era dos pixels e das imagens eletrônicas, vemos esse fenômeno da flor azul como fruto da técnica intensificar-se. O mundo onde humanos e a natureza conversam

Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Op. cit., p. 141.

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Op. cit., p. 74; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe.**

Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Op. cit., p. 120.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Op. cit., p. 80; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe.**

Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Op. cit., p. 127.

⁷¹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Op. cit., p. 80; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe.**

Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Op. cit., p. 127.

pode ser visto no cinema, de um modo bem distinto como aparecia no sonho do personagem de Novalis, Heinrich von Ofterdingen, em sua busca da flor azul.

VILÉM FLUSSER: IMAGENS TÉCNICAS COMO TRIUNFO DA ARTE CONTRA O FASCISMO

Vilém Flusser faz várias menções em suas obras ao ensaio de Benjamin sobre a obra de arte, mas fora esse ensaio não sabemos exatamente o quanto ele leu daquele autor.⁷² De um modo geral, suas referências a Benjamin são positivas. Como ele faleceu em 1991, imagino que não chegou a conhecer a teoria da *segunda técnica* de Benjamin (mesmo tendo sido publicada em 1989), que possui tantas afinidades, como veremos, com as suas ideias. De qualquer modo, seu livro *Ins Universum der technischen Bilder/O universo das imagens técnicas*, que contém uma das formulações mais radicais de sua teoria das imagens, já havia sido publicado em 1985. Portanto, não se trata aqui de comprovar uma influência direta dos escritos e ideias de Benjamin sobre a visão e obra de Flusser, mas, antes, de marcar uma confluência, a qual, creio, pode ser bem destacada, a partir do conceito benjaminiano de *Spielraum*.⁷³

Flusser via a história, assim como Benjamin em seu ensaio sobre a obra de arte o fez, como uma história de revoluções técnicas: “Ich glaube, die Geschichte ist die Geschichte der Technik.”⁷⁴ E ainda: “Every revolution, be it political, economic, social or aesthetic, is, in the last analysis, a technical revolution.”⁷⁵ Mais do que isso, não apenas as revoluções neolítica, da era do bronze e industrial foram técnicas, mas a que ocorre no nosso presente também o é: ela leva a uma *enervação do corpo coletivo*, como o expressava Benjamin em seu artigo sobre o surrealismo no qual desenvolveu, como vimos, a articulação entre o “espaço de imagem” (*Bildraum*) e o “espaço de corpo” (*Leibraum*). Afirma Flusser: “So far, techniques have always simulated the body, for the first time, our new techniques simulate the nervous system. So that this is for the first time, a really, if you want to say so, a really

⁷² Em uma entrevista de 1988, ele diz ter se apoiado na teoria da fotografia de Benjamin para escrever sobre o aparelho fotográfico. (FLUSSER, Vilém. **Zwiegespräche. Interviews 1967-1991**. Göttingen: European Photography, 1996, p. 35). No mesmo ano, ele afirmou que Benjamin foi um dos primeiros a perceber que “as imagens não representam mais o mundo”, mas, antes, são “articulações de pensamento”, e se colocou na sua tradição. (FLUSSER, Vilém. **We Shall Survive in the Memory of Others**. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, p. 38). Nas preleções de Bochum, feitas pouco antes de sua morte em 1991, ele incorpora a teoria da “perda da aura e da morte do autor” e da autoridade, de Benjamin. (FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro**. Trad.: Tereza Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 177).

⁷³ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. “De Flusser a Benjamin: do pós-aurático às imagens técnicas”. In: **Flusser Studies**, n. 8, 2009, pp.

⁷⁴ “Creio que a história é a história da técnica.” FLUSSER, Vilém. **Zwiegespräche. Interviews 1967-1991**. Op. cit., p. 116.

⁷⁵ FLUSSER, Vilém. **We Shall Survive in the Memory of Others**. Op. cit., p. 38.

immaterial, and, to use an old term, spiritual revolution.”⁷⁶ As novas redes propiciam essa enervação. Nelas, arte e técnica se interpenetram e se superam.

Isso ocorre porque para Flusser “a fronteira entre a técnica e a arte é [...] artificial; uma invenção do Renascimento.”⁷⁷ As artes práticas foram denominadas técnica e as associadas ao prazer, deram a “arte”. Ele mesmo diz em entrevista sempre utilizar “arte” no sentido anterior à sua separação da técnica.⁷⁸ Agora a técnica reabsorve a arte e restabelece “a unidade precedente entre ‘ars’ e ‘techné’. Tal tendência é observável em toda parte: design, arte publicitária, e sobretudo imagens técnicas do tipo fotografia e filme.”⁷⁹

É um dado passageiro o fato de nós agora usarmos a palavra latina para arte e a grega para técnica. Farei um esforço para mostrar que entre arte e técnica não há diferença fundamental. Se vocês quiserem estabelecê-la, eu diria que aquilo que chamamos de arte é uma técnica sem teoria. No entanto, como nada mais é sem teoria, nesse sentido não existe mais arte.

Ele formulou em suas preleções em Bochum, em 1991.⁸⁰ Podemos ver agora “a arte como ciência aplicada ou a ciência como uma teoria da arte.”⁸¹ Para Flusser, não podemos mais traçar uma linha divisória entre epistemologia, ética e estética:

Todo objeto informado por homem, (todo objeto cultural), revelará, sob análise, parâmetros epistemológicos, éticos e estéticos intimamente interligados. E que o homem nada conhece sem valorá-lo e vivenciá-lo, nada valoriza sem conhecê-lo e vivenciá-lo, e nada vivencia sem conhecê-lo e valorá-lo. De modo que todo objeto cultural é, sob certo ângulo “obra de arte”, sob outro “objeto útil”, (ético), e sob mais outro “objeto atestando a determinado conhecimento”. E todo homem engajado em fazer cultural, quer se chame homem político ou cientista, é, sob certo ângulo, artista. Até obras tão “feias” como são as cidades industriais, revelarão, sob análise, seu lado artístico, embora frustrado. A arte não permite ser expulsa do fazer cotidiano, sob pena do homem perder a sua humanidade. [...] Neste sentido é pois possível afirmar-se que todo membro da sociedade pós-histórica será, quase espontaneamente, artista.⁸²

⁷⁶ Id.

⁷⁷ FLUSSER, Vilém. **Zwiesgespräche. Interviews 1967-1991**. Op. cit., p. 95; Cf. FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro**. Trad.: Tereza Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 173.

⁷⁸ FLUSSER, Vilém. **Zwiesgespräche. Interviews 1967-1991**. Op. cit., p. 99; p. 227.

⁷⁹ FLUSSER, Vilém. “Arte na pós-história”. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/art121.pdf>. Acesso em 12/05/2016.

⁸⁰ FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro**. Op. cit., pp. 173-75.

⁸¹ FLUSSER, Vilém. **Zwiesgespräche. Interviews 1967-1991**. Op. cit., p. 227.

⁸² FLUSSER, Vilém. “Arte na pós-história”. Op. cit.; Cf. FLUSSER, Vilém.

Esse ser artista do homem pós-histórico é determinado também por “Uma nova imaginação” (*Eine neue Eibildungskraft*), título de um pequeno artigo de 1990. Ele distingue duas modalidades de imaginação. Uma, a *Imagination*,⁸³ é aquela capaz de traduzir o mundo em imagens permitindo que vivamos no mundo: nela se dá um recuo abstrativo no qual o sujeito toma contornos em sua relação com o mundo. Mas essas imagens, como Flusser o observou em várias ocasiões, tornam-se elas mesmas obstáculos diante do mundo. A crítica dessas imagens levou, por sua vez, ao domínio da escrita alfabética. No entanto, a nova imaginação, a *Einbildungskraft*⁸⁴ que interessa a Flusser e que marcará a virada pós-histórica e a passagem para o triunfo do *homo aestheticus*, resulta da passagem da escrita alfabética para o cálculo. “Imagens tradicionais são decalques [*Abziehbilder*] (abstrações), imagens técnicas são projeções (concretizações)”.⁸⁵ O código numérico invade o código alfabético e permite a sintetização e não mais apenas a representação (tanto como *Repräsentation*, ou seja, duplo do mundo, como enquanto *Vorstellung*, ideia). Essas imagens não significam mais o mundo, mas o criam. Saem da abstração e entram no mundo concreto. As imagens computacionais, para Flusser, implicam uma autonomização da imaginação.⁸⁶ É interessante que em meio a essa teoria da imaginação técnica ele toque em um ponto que justamente era central na citada conclusão do ensaio benjaminiano sobre a obra de arte. Se Benjamin criticava Marinetti por sua estetização da política como realização da *l'art pour l'art*, Flusser reverte essa crítica por meio de sua nova teoria da imaginação, que nos leva à conquista de um novo campo de jogo:

A própria intencionalidade por trás da nova imaginação é aquilo que a tradição chamava de “estética pura” (*l'art pour l'art*). Por isso pode-se dizer, então, que o que diferencia a nova imaginação da antiga é o fato de que nela se desdobra a “estética pura” que se encontra instalada na antiga, e de que ela pode fazer isso porque a nova imaginação se encontra num ponto de vista de abstração insuperável, a partir do qual as imagens podem ser criticadas e analisadas. Dito de outro modo: somente quando as imagens são feitas a partir de cálculos, e não mais de circunstâncias [...] é que a “estética pura” (o prazer no jogo com “formas puras”) pode se desdobrar; somente assim é que o *Homo faber* pode se desprender do *Homo ludens*.⁸⁷

Comunicologia. Reflexões sobre o futuro. Op. cit., p. 175.

⁸³ FLUSSER, Vilém. **We Shall Survive in the Memory of Others.** Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, p. 35.

⁸⁴ Id.

⁸⁵ FLUSSER, Vilém. “Die technische Imagination”. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/artg76.pdf>. Acesso em 12/05/2016.

⁸⁶ FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 173.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 175.

Flusser, como Hannah Arendt já o descrevera em seu ensaio “The Human Condition”, pensa a sociedade pós-trabalho, na qual as máquinas passam a operar todo o fazer. Resta aos seres humanos a criatividade, ou seja, a

elaboração dos modelos a serem imprimidos automaticamente sobre os objetos. O homem passa a ser “programador da história”, e seu fazer passará a ser a manipulação das informações a serem impressas sobre o mundo, o “software”. Pela primeira vez, desde que o homem é homem, poderá ele dedicar-se à tarefa negativamente entrópica de preservar informações em memórias, e criar informações novas, isto é: ser plenamente homem.⁸⁸

Se para esse poderoso historiador e teórico da escrita, após o ápice da cultura escrita no século XIX, o mundo caminha em direção às imagens, a questão é *como evitar a estetização fascista do mundo*. Os artistas e os teóricos das imagens devem se voltar para construir uma sociedade na qual não devem imperar os valores estabelecidos pelos programadores dos aparelhos. Utilizando a teoria da fotografia como teoria social dos aparelhos, Flusser destaca a figura do fotógrafo experimental que tenta desviar do programa da câmera.⁸⁹ Ele é a prova da inexistência, hoje, da separação entre técnica e arte, sobretudo quando levamos em conta a fotografia digital, já teorizada por Flusser em 1985. E ele vai mais longe, argumentando também do ponto de vista da teoria da ciência:

More significantly, there is no basic distinction between scientific and artistic research: both are fictions in the quest of truth (scientific hypotheses being fictions). Electromagnetized images do away with this divorce because they are the result of science and are at the service of the imagination. They are what Leonardo da Vinci used to call “fantasia essata”. A synthetic image of a fractal equation is both a work of art and a model for knowledge. Thus the new photo not only does away with the traditional classification of the various arts (it is painting, music, literature, dance and theatre all rolled into one), but it also does away with the distinction between the two cultures (it is both art and science). It renders possible a total art Wagner never dreamt of.⁹⁰

Mas esse sonho de uma sociedade de artistas/cientistas criativos capaz de fazer uma *Gesamtkunstgesellschaft* (sociedade da obra de arte total) não está livre do pesadelo fascista, que assombrava a citada passagem de Benjamin sobre Marinetti. Para Flusser, a sociedade das imagens digitais deveria também estar atenta para sua tarefa de lutar contra a sociedade totalitária, na qual imperam os discursos (unidirecionais e monológicos), e visar à construção de uma sociedade dialógica. O pensamento

⁸⁸ FLUSSER, Vilém. “Arte na pós-história”. Op. cit.

⁸⁹ FLUSSER, Vilém. “The Photograph as Post-Industrial Object”. In: **Leonardo**, v. 19, n. 4, pp. 329-332, 1986, p. 330.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 331.

puramente técnico e científico é para ele *wertfrei*, sem sensibilidade valorativa e absolutamente pragmático, voltado para a solução técnica de problemas. Nesse mundo, a câmara de gás é solução, mesmo que de um pseudoproblema.⁹¹ Apenas a crítica constante dos funcionários que dominam os aparelhos poderia evitar mergulhar no horizonte fascista. Em seu ensaio “O universo das imagens técnicas”, originalmente de 1985, assim como no ensaio “The Photograph as Post-Industrial Object” predomina a visão otimista dessa sociedade informatizada dialógica:

Cables and other reversible channels will carry information both ways. The new photo may be changed by its receiver to be sent back, thus changed, to the sender. Everybody will become capable of collaborating in the elaboration of information (within the limits imposed by automation). Democracy has become technically possible for the first time since the industrial revolution.

To summarize: the new photo will differ from the chemical one in that it will be practically eternal, it will *render total art possible* and it will permit democracy to function.⁹²

O indivíduo dessa sociedade telemática, ao se ver livre do trabalho, poderá dedicar-se ao ócio produtivo. Esse ócio não é o mesmo do ideal grego de uma moral do ócio, mas se trata do “ócio como jogo [*Muße als Spiel*]. O jogo é, segundo a definição, sem sentido, sem objetivo. Mas esse ser sem objetivo projeta significados, sentidos.”⁹³ Flusser via no fim do trabalho a libertação (no desempregado uma espécie de “vanguarda”)⁹⁴ e a liberdade para mergulharmos na sociedade dialógica da informação pura.

This, of course, is called “play”, and the present cultural revolution may be seen as a mutation from “homo faber” into “homo ludens”. All serious business will be relegated to apparatus, and the new generation will play its games and look back with contempt on the animal seriousness of past generations.⁹⁵

O filósofo paulista acredita em “uma verdadeira explosão de criatividade” derivada dessa revolução. “De modo algum podemos imaginar a quantidade de novas criações que fluirão sobre nós, vindas de nossos aparelhos graças aos artistas.”⁹⁶

⁹¹ Ibid., p. 76.

⁹² Ibid., p. 331; eu grifo.

⁹³ Ibid., p. 90.

⁹⁴ FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro**. Op. cit., p. 200.

⁹⁵ FLUSSER, Vilém. “The Photograph as Post-Industrial Object”. Op. cit., p. 331.

⁹⁶ FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro**. Op. cit., p. 194. Em seu “Pós-história” ele já formulara: “A escola do futuro deverá ser instituto de tecnologia, criatividade a serviço dos aparelhos.” (FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011, p. 170). Aqui e em outros momentos percebe-se como Flusser levou às últimas consequências o desejo

Esse artista *homo ludens* estaria também liberto de sua dependência com relação aos objetos que o condiciona e aliena. Nasceria uma comunidade informacional para além do espaço e do tempo: sem objeto também o tempo deixa de incidir sobre a cultura. A informação *imaterial* estaria no centro dessa cultura pós-industrial e pós-objetiva e os indivíduos viveriam intensamente uma existência intersubjetiva que se inscreveria em memórias imperecíveis. E Flusser conclui:

*It will be total art, and every human being will become, potentially, a universal artist. The human being will no longer exist as subject to an objective universe but as a knot within a social network which transcends space-time. This is, of course, utopian. Catastrophes may be relied upon to prevent it. Still, it has become a technically feasible utopia.*⁹⁷

Assim, no ensaio *O universo das imagens técnicas* ele indica a coexistência de dois tipos de imagens técnicas: uma aponta em direção às sociedades totalitárias. Nelas as pessoas são reduzidas à categoria de funcionários das imagens. A outra aponta para a sociedade “telemática dialogante dos criadores de imagens e dos colecionadores de imagens”.⁹⁸ A primeira utopia tem tons negativos, a segunda, positivos, observa Flusser. Essas imagens técnicas são marcadas também por uma espécie de retorno ao concreto, uma vez que as imagens tradicionais se davam sob a batuta da razão e da abstração. Para Flusser “apenas a imagem é o concreto”.⁹⁹ Se para Freud os sonhos são uma porta para nosso mais profundo real, Flusser preconiza uma sociedade telemática na qual “os sonhos serão o concreto”.¹⁰⁰ Também podemos

benjaminiano de uma “formação politécnica” da humanidade que ele expressou tanto em “O autor como produtor” (BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Op. cit., p. 134), como no ensaio sobre a obra de arte (BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Op. cit., p. 78). Cito um fragmento de Benjamin para reforçar esse paralelo com a teoria flusseriana do trabalho criativo: “A produção cinematográfica tem uma enorme significação para a liquidação da diferença entre trabalho espiritual e manual. As leis da atuação cinematográfica exigem do ator absoluta sensualização dos reflexos e reações espirituais; dos operadores, por outro lado, exigem performances altamente espirituosas. ‘A divisão do trabalho penetra a vida a partir do instante em que surge uma diferença entre trabalho corporal e espiritual.’ Se essa afirmação da ‘Ideologia alemã’ está correta, então não há nada mais vantajoso para uma liquidação da divisão do trabalho em geral e para o desenvolvimento de uma formação humana politécnica do que o nivelamento da diferença entre trabalho corporal e espiritual. Atualmente podemos acompanhá-lo, se não exclusivamente, com certeza de modo especialmente nítido, na produção cinematográfica.” (Ibid, p. 137; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Op. cit., p. 252.).

⁹⁷ FLUSSER, Vilém. “The Photograph as Post-Industrial Object”. Op. cit., p. 331; eu grifo.

⁹⁸ FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2008, p. 14.

⁹⁹ Ibid., p. 137.

¹⁰⁰ Ibid., p. 139.

lembrar do Benjamin do artigo sobre a obra de arte, para quem também são as imagens técnicas que penetram o real, ao invés de manter distância dele.

É como se para Benjamin e Flusser a realidade se tornasse uma série de pedras de lego que podem ser reconstruídas *ad libitum*. Flusser escreve: “A sociedade utópica telemática torna-se a rede na qual a vertigem da queda se transforma em vertigem da aventura. Os participantes dessa sociedade apertarão teclas como as apertam atualmente os escritores, os pianistas, os ‘imaginadores’.”¹⁰¹ Heidegger afirma que estamos sempre caindo na morte e o *Dasein* projeta-se para longe da morte no projeto (*Entwurf*). Já Flusser pensa esse projeto a partir da técnica/arte. Como o vídeo, por exemplo: seu herói é o filósofo.¹⁰² Sua temporalidade é a do instantâneo, o tempo de agora, fora da história. Se a história foi sugada pelas imagens (como Benjamin já o descreveu no seu ensaio sobre a obra de arte), agora são “as imagens que produzem História”:¹⁰³ *Bildraum*, espaço imagético detonando o campo de imagens que procuram manter as massas dominadas, infantilizadas e sem fala, *unmündig*.¹⁰⁴ Trata-se de conquistarmos os *gadgets* e “submetê-los à nossa liberdade”, ao invés de nos submetermos a eles. A futura sociedade será deliberadamente “artificial: obra de arte. Nada haverá nela de ‘orgânico’, de ‘natural’, de ‘espontâneo’.”¹⁰⁵ Ela será pura superficialidade e suas regras serão lúdicas, regras de jogo. A vida será arte nesse sentido lúdico: “um fazer limitado por regras que são modificadas pelo fazer mesmo”,¹⁰⁶ como nos juízos reflexionantes de Kant. Cada um se torna jogador de um jogo no qual todos são vencedores: “a cada lance o universo do jogo fica enriquecido”.¹⁰⁷ A arte é a palavra-chave nessa sociedade lúdica: “A arte é uma fonte de conhecimento. [...] A arte se mostra como o lado experimental da ciência.”¹⁰⁸

Mas voltemos à possibilidade da “catástrofe” aventada na citação do ensaio de 1986 sobre fotografia como objeto pós-industrial. Se Flusser tem no centro de seu pensamento a memória de Auschwitz e uma crítica da sociedade que resultou naquele evento, nem por isso ele se tornou um *Kulturpessimist*, pessimista cultural. Em 1988 ele formulou: “Não compreendo os *Kulturpessimisten* de modo algum, que não param de olhar para trás e reclamar do que foi destruído. Evidentemente muita coisa é destruída, mas o belo é, evidentemente, que nós podemos estar presentes na chegada do novo.”¹⁰⁹ Os “deuses vindouros” de Hölderlin se transformam em imagens técnicas: “Nada se interpõe ao caminho do progresso.”¹¹⁰ Dois anos

¹⁰¹ Ibid., p. 97 s.

¹⁰² FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro.** Op. cit., p. 242.

¹⁰³ Ibid., p. 253.

¹⁰⁴ Ibid., p. 251.

¹⁰⁵ FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade.**

Op. cit., p. 98.

¹⁰⁶ Id.

¹⁰⁷ Ibid., p. 149.

¹⁰⁸ FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro.** Op. cit., p. 188.

¹⁰⁹ FLUSSER, Vilém. **Zwiesgespräche. Interviews 1967-1991.** Op. cit., p. 47.

¹¹⁰ Ibid., p. 54.

depois, em outra entrevista, ele volta ao tema, ao afirmar que não só judeus (como Hannah Arendt, Derrida, Marcuse e Levinas) perceberam em Auschwitz o fim da história. Mas a versão que ele apresenta desse corte é original: ele parte do vazio de Auschwitz para criticar os que falam de catástrofes *vindouras*. Ele afirma que a *catástrofe está atrás de nós*: “Auschwitz está, claro, atrás de nós”. “Eu estou fora da história, mas existem pessoas que ainda se encontram dentro. Repentinamente tomei consciência: as pessoas que falam dessas besteiras de Chernobyl e coisas do gênero estão, é claro, dentro da história. É claro que isso é besteira. Pois para mim foi Treblinka. Depois nada mais pode acontecer.”¹¹¹ Esse corte ontológico está na base de sua filosofia da história e da técnica. Assim, diferentemente de Benjamin, cujo anjo da história também via a catástrofe no passado, mas era soprado pela tempestade do progresso (técnico), em Flusser o anjo da história vê a catástrofe no passado, mas aposta (como Pascal) no deus da técnica: “Tenhamos confiança na técnica, trata-se da única coisa na qual podemos confiar ainda. As pessoas tornam-se piores, mas a técnica torna-se melhor.”¹¹² Podemos colocar essa afirmação ao lado da ironia de Benjamin com relação a só confiar na I. G. Farben, de seu ensaio sobre o surrealismo. Mas se observarmos com calma, perceberemos que Flusser aqui também estabelece um limite ao seu otimismo com relação à técnica: para ele, o Humanismo morreu e com ele a confiança na capacidade de uso pacífico da técnica. Ou seja: ambos filósofos constataam a concretude do progresso técnico e o risco potencial da técnica. Ambos apostam também em uma vertente técnica progressista e emancipadora. Ambos pensaram na necessidade de um freio no percurso da técnica e em uma temporalidade da catástrofe, não linear. Benjamin resumiu sua crítica do progresso com essa forte imagem: “Marx afirma que as revoluções são as locomotivas da história do mundo. Mas talvez isso seja totalmente diferente. Talvez as revoluções sejam o freio de emergência da humanidade que viaja neste trem.”¹¹³ Também para Flusser o marxismo sofria com sua consciência histórica linear, sendo “incapaz de penetrar esse pensamento analítico formal, não histórico, que agora está no poder.”¹¹⁴ Portanto, Flusser não diverge tanto quanto pode parecer à primeira vista dessa ideia de frear da história, mesmo se para ele a suspensão do progresso equivale a uma luta contra (e não a favor) da revolução. Em seu ensaio sobre a *Pós-história*, do início dos anos 1980, ele não apenas escreve sobre uma provável guerra atômica aniquiladora que “*surgirá inevitavelmente*”, descrevendo um *final de jogo*, como deduz daí “o nosso profundo *contrarrevolucionarismo*. Porque o que recebemos é o progresso inexorável da cultura. *Engajar-se em liberdade*, e mais radicalmente ainda, na simples sobrevivência do homem na face da Terra, *implica* atualmente estratégias para *retardar o progresso*. A reação é atualmente a única atitude digna.”¹¹⁵ Ou seja, temos que, como em Benjamin, organizar nosso pessimismo.

¹¹¹ Ibid., p. 114.

¹¹² Ibid., p. 222.

¹¹³ BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. II”. Op. cit., p. 1232.

¹¹⁴ FLUSSER, Vilém. **We Shall Survive in the Memory of Others**. Op. cit., p. 23.

¹¹⁵ FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. Op. cit., p.

Traduzindo essa tarefa crítica em termos de uma filosofia do design em “Uma ética do design industrial?” (1991), ele escreveu:

Se não formos capazes – além de toda ideologia – de encontrar minimamente um caminho de aproximação a uma solução dos problemas éticos do design, então o nazismo, a guerra do Golfo e fenômenos parecidos haverão de representar unicamente os primeiros estágios da destruição e da autodestruição. O fato de que começamos a fazer perguntas é motivo de esperança.¹¹⁶

Nas suas últimas preleções, em Bochum, no mesmo ano, ele trata longamente da técnica e sobre suas ambíguas virtualidades, partindo do pressuposto de estarmos na pós-história: “Progresso, retrocesso, nada disso faz sentido.”¹¹⁷ Ele afirma de modo peremptório (que faz muito sentido pensando-se na teoria benjaminiana da segunda técnica):

liberdade é técnica. [...] Para minha completa incompreensão, os alemães, e em parte também os franceses, creem que técnica seja algo secundário. Não veem a técnica, nos aparelhos técnicos, nenhum triunfo da existência humana. A visão de Heidegger sobre a composição (*Gestell*), por exemplo, torna-o para mim mais antipático que muitas outras coisas. [...] A técnica é propriamente liberdade. Em que é que a técnica difere do conhecimento aplicado das causas? A técnica é a possibilidade de manipular as causas de forma que elas tenham as consequências que eu queira.¹¹⁸

Ou seja, a técnica permite ir contra a lei de entropia (em termos benjaminianos: a segunda técnica permite ir contra a primeira e seu programa tanatológico), implica a possibilidade do triunfo da vida sobre a morte. Se liberdade é técnica, ou seja, se ambas andam juntas, é porque Flusser também indica uma conquista de um espaço lúdico com a técnica-liberdade:

Nasce um novo conceito de liberdade. É a primeira vez que começamos a elaborar um conceito de liberdade consistente e a liberdade se torna então, [...] a antecipação intencional do acaso. A liberdade é uma estratégia, um tipo de jogo. A liberdade só tem sentido dentro de uma visão lúdica de mundo, de modo que o jogo é visto como um tornar-se necessário do acaso.¹¹⁹

LIBERDADE COMO CAMPO LÚDICO DE AÇÃO

149.

¹¹⁶ FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Op. cit., p. 204.

¹¹⁷ FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro**. Op. cit., p. 293.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 299-300.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 302.

Vemos como Flusser leva a sério a proposta de Benjamin de seu ensaio sobre a obra de arte que vimos acima: “Mal a segunda técnica garantiu suas primeiras conquistas revolucionárias, as questões vitais do indivíduo – amor e morte – já exigem novas soluções.”¹²⁰ Pouco antes de seu fatídico acidente de carro, que lhe custou a vida, Flusser, tratando da imaginação técnica, escreveu de modo bastante próximo: “Todos nossos conceitos de arte, ciência, política, de liberdade, de condicionamento [*Bedingung*], de acaso, de necessidade, sim, de vida e morte, devem ser repensados.”¹²¹ Todos esses conceitos são rearticulados no campo imagético-lúdico das imagens técnicas: “Tudo isso está implícito na constatação de que iniciamos a imaginar [*einzubilden*].” A dignidade deve ser conquistada a cada dia, e o ideal mais empolgante de todos, que pode nos garantir tal dignidade, é justamente a luta pela liberdade, que, para Flusser, era a máxima tarefa da vida. Contra “o aparelho em sua cretinice infra-humana”,¹²² que parece nos cercar cada vez mais, vale a máxima do *Fausto* de Goethe: “Ja, diesem Sinne bin ich ganz ergeben,/ Das ist der Weisheit letzter Schluß:/ Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,/ Der täglich sie erobern muss.”¹²³

O PARQUE DE DIVERSÕES COMO REENCONTRO COM A NATUREZA NA TÉCNICA

Se da obra de Benjamin podemos muito bem deduzir uma contemporânea filosofia da natureza e uma base para a luta socioambiental, o mesmo vale para a obra de Flusser, mesmo eles sendo, em alguns momentos, entusiastas da técnica. Eles veem na técnica uma hidra de duas cabeças, uma voltada para a autodestruição da humanidade, outra capaz de abrir caminho para uma sociedade na qual as relações interpessoais e a relação da humanidade com a natureza não são mais de dominação, mas sim de “jogo de soma positiva”, para lançar mão de uma expressão de Flusser,

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 63; BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Op. cit., p. 109.

¹²¹ FLUSSER, Vilém. “Die technische Imagination”. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/artg76.pdf>. Acesso em 12/05/2016.

¹²² Flusser escreve de modo sarcástico: “Como uma planta se volta heliotropicamente para o Sol, a massa se volta teletropicamente para o televisor.” (FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro**. Op. cit., p. 255) e arremata: “A massa é oral-anal.” Outra sentença flusseriana que cabe bem para se estudar o comportamento das massas nas redes hoje... Também Benjamin percebeu traços semelhantes na massa em seu ensaio sobre a obra de arte e nos fragmentos que redigiu em torno dela. (Cf. BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 85).

¹²³ GOETHE, Johann W. **Faust**. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1994, p. 446; na tradução de Flusser: “Sim, a isto estou inteiramente dedicado, isto é a derradeira conclusão da sabedoria: apenas aquele merece liberdade e vida, quem precisa conquistá-las diariamente.” FLUSSER, Vilém. “Da banalidade do mal”. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/art312.pdf>. Acesso em 12/05/2016.

ou seja, um jogo no qual todos ganham.¹²⁴ Assim, Benjamin sonha com as imagens de falanstérios de Fourier, com os personagens com corpos plásticos de Scheerbart. O parque de diversões ele vislumbra como modelo da humanidade pacificada com a técnica e a natureza.¹²⁵ E Flusser, por sua vez, sonha um mundo transformado em uma Disney, construída por artistas que são também biólogos moleculares. Como na mágica, tudo seria possível nesse parque. “O técnico genético pode manipular a paleta dos corpos animais como se fosse pintor que mistura tintas em tela.”¹²⁶ Como nas obras do artista Eduardo Kac, Flusser prevê um encontro de ecologia e arte. A arte transformada em método para “soprar vida na natureza” contra a ameaça mortal do cinza. Se Benjamin e Flusser como que se tocam em sua ausência de solo determinada pela catástrofe da Guerra Mundial, eles, por outro lado, se reencontram também nessa *féerie* da utopia do parque de diversões como sanatório. Da morte ao triunfo da vida – por meio e para além da técnica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. I”. **Essays, Vorträge**. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (Org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. II”. **Essays, Vorträge**. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (Org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. V: Das Passagen-Werk”. **Essays, Vorträge**. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (Org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Gesammelte Schriften Vol. VII: Nachträge”. **Essays, Vorträge**. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (Org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Willi Bolle e Olgária Matos (Org.). Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 8. Einbahnstraße**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

¹²⁴ FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro**. Op. cit., p. 261.

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. Op. cit., p. 71.

¹²⁶ FLUSSER, Vilém. “Ecologia multicolorida? (Reflexões submetidas a Casa da Cor, S. Paulo)”, manuscrito datilografado fotocopiado, s.d.

- BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 19. Über den Begriff der Geschichte.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 13.1. Kritiken und Rezensionen.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única.** Trad.: R. R. Torres Filho e J. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 12. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Márcio Seligmann-Silva (Org.). Trad.: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- CHAMAYOU, Grégoire. **Teoria do drone.** Trad.: Célia Eivaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- FLUSSER, Vilém. “The Photograph as Post-Industrial Object”. In: **Leonardo**, v. 19, n. 4, pp. 329-332, 1986.
- FLUSSER, Vilém. **Zwiegespräche. Interviews 1967-1991.** Göttingen: European Photography, 1996.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **We Shall Survive in the Memory of Others.** Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.
- FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar.** São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro.** Trad.: Tereza Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FLUSSER, Vilém. “Arte na pós-história”. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/art121.pdf>. Acesso em 12/05/2016.
- FLUSSER, Vilém. “Da banalidade do mal”. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/art312.pdf>. Acesso em 12/05/2016.
- FLUSSER, Vilém. “Die technische Imagination”. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/artg76.pdf>. Acesso em 12/05/2016.
- FLUSSER, Vilém. “Ecologia multicolorida? (Reflexões submetidas a Casa da Cor, S. Paulo)”, manuscrito datilografado fotocopiado, s.d.
- GOETHE, Johann W. **Faust.** Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1994.

LONGINO. **Do Sublime**. Trad.: F. Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUKÁCS, Georg. **Geschichte und Klassenbewusstsein**, 1923. Disponível em:
[https://kritisches-netzwerk.de/sites/default/files/Georg%20Lukacs%20-%20GESCHICHTE%20UND%20KLASSENBEWUSSTSEIN%20-%20Studien%20Ä%20BCber%20marxistische%20Dialektik%20\(1923\)%20-%20275%20Seiten.pdf](https://kritisches-netzwerk.de/sites/default/files/Georg%20Lukacs%20-%20GESCHICHTE%20UND%20KLASSENBEWUSSTSEIN%20-%20Studien%20Ä%20BCber%20marxistische%20Dialektik%20(1923)%20-%20275%20Seiten.pdf). Acesso em 05/01/2019.

SCHILLER, Friedrich. “Über naive und sentimentalische Dichtung”. **Werk in drei Bänden**. München: Carl Hanser Verlag, 1966, vol. II.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”. **História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003, pp. 387-413.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “De Flusser a Benjamin: do pós-aurático às imagens técnicas”. In: **Flusser Studies**, n. 8, 2009.