

CRÓNICA DE UM NARRADOR PERDIDO NA ÉPOCA DA POSSIBILIDADE DA INFORMAÇÃO PLANETÁRIA

\

CATARINA PATRÍCIO

Crónica de um Narrador Perdido na Época da Possibilidade da Informação Planetária

You cannot have a rational justification for your appeal to history till your metaphysics has assured you that there is a history to appeal to; and likewise your conjectures as to the future presupposes some basis of knowledge that there is a future already subjected to some determinations.

Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World*

Contar um ano. O verbo *contar*, do latim *computare*, denota a ação que *calcula*, *enumera* ou *determina* a quantidade, a cadência e o valor de um conjunto particular – para um ano, a série respeitaria a sucessão de ocorrências decorridas em 365 dias, 5 horas, 48 minutos e 46 segundos que, mutuamente implicadas e qualificando-se entre si, constituem a comunidade de ocorrências agrupáveis num ano. Mas um ano é sempre um particular dentro de um conjunto, i.e., pertence e relaciona-se com uma comunidade mais ampla de anos, de décadas, de séculos, ou mesmo de milénios. Assim, *contar um ano* obriga a colocá-lo *entre* as ocorrências decorridas noutros, compelindo a relacioná-lo com o arquipélago de acontecimentos que marcaram a História.

A arte de narrar pressupõe esta mesma ação, também ela determinada pela relação entre o constituinte, a ocorrência particular que se conta, e o constituído, a história contada – inevitavelmente marcada pela forma como este pequeno particular se

coloca *dentro* do extenso conjunto a que chamamos História. Mas da História, na forma como a recebemos, haverá pormenores só possíveis de compreender “nas margens do rio do tempo.” – assim o contou E. H. Gombrich, percebendo que “quando o vemos de perto, com as ondas a virem na nossa direção, o rio parece muito diferente.”¹ Será apenas na experiência das margens que podemos avistar a História na sua inteireza.

Daí que contar uma história – no caso, o olhar cinemático sobre o ano de 2022, o exercício lançado pelos editores deste volume – pressupõe ter-se parte na experiência de um fragmento que comunga com um todo, indistinto e indivisível. O verbo *contar* inscreve o “contador de histórias” no quadro da experiência antropológica da temporalidade do mundo, imemorial e eternizável, fundada na troca e na reciprocidade da palavra falada, base da constituição do *mundo comum*, definido por Hannah Arendt como “aquilo em que entramos ao nascer e que deixamos para trás quando morremos.”²

A dissolução do “eterno na narração”, e o estilhaçamento da relação mágica com a temporalidade, fora pressentida por Walter

- 1 Em *Uma Pequena História do Mundo* (*Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser*), E.H. Gombrich não toma o lugar de um historiador, o historiador que viria a ser. Escrevendo para jovens leitores, Gombrich escolhe o lugar de contador de histórias da História do Mundo. Escrito em 1936 sob o título *Weltgeschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart* (*História Mundial desde os tempos Antigos ao Presente*), foi revisto e reeditado posteriormente – é então que escreve o capítulo “Uma Pequena Parte da História do Mundo que Eu próprio vivi: Olhar para trás”. Cf. E. H. Gombrich, *Uma Pequena História do Mundo* (Lisboa: Tinta da China, 2006), p. 292.
- 2 Hannah Arendt [1958], *A Condição Humana* (Lisboa: Relógio d'Água, 2001), p. 69.

Benjamin no ensaio “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”.³ Está em causa a cisão com o modelo tradicional da transmissão de conhecimento pela oralidade, assente na experiência empírica do tempo e na partilha dinâmica da memória, de alcance mítico, total e de consumação no imaginário, que a viragem ao progresso tecno-científico racional foi desfazendo. O romance, desde logo responsabilizado, é tido no ensaio de Benjamin como sinal dessa mudança, mas também a imprensa,⁴ cujas especificidades explicativas anulam a figura do contador de histórias. Num fragmento conducente ao ensaio, Benjamin adensa o sentido que intuía:

“Nada contribui mais para um perigoso emudecimento do homem interior do que a leitura de romances. E esse é o ponto decisivo desta problemática: a incapacidade de passar a outros o que ouviu sob a forma de narrativa, e de despertar naquilo que se viveu o espírito da história, o que está disponível para ser contado; esses dons simples e ingênuos, os de ser, de forma objectiva e universal (e esta é a faculdade própria do contador de histórias), estão ligados à genuína abertura do homem interior. Os de hoje andam muito mal ventilados: todas as narrativas,

3 Cf. Walter Benjamin [1936], “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov” in *Linguagem, Tradução, Literatura*, edição e tradução de João Barrento (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018), pp. 139-166.

4 Talvez até mais do que o romance, a imprensa é altamente responsabilizada: “O progressivo recuo da arte de contar deve-se em grande parte ao avanço da informação. Todas as manhãs somos informados sobre o que de novo acontece à superfície da Terra. E no entanto somos cada vez mais pobres de histórias de espanto. Isso se deve ao fato de nenhum acontecimento chegar até nós sem estar já impregnado de uma série de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece tem utilidade para a narrativa, praticamente tudo serve antes a informação.” Walter Benjamin, “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov,” p. 144.

mesmo as mais simples, são atravessadas por grandes correntes de ar; nós não fazemos a mínima ideia de quanta liberdade é preciso para fazer passar a mais singela das histórias.”⁵

O contador de histórias alimenta-se da experiência, da sua e da que ouviu de outros, e “[...] volta a transformar essa matéria em experiência daqueles que o ouvem contar.”⁶ Esta linha de pensamento é da ordem da ligação pela experiência da troca, em que o narrador se *experimenta como outro*.⁷ Está por isso em causa a distinção entre a experiência (*Erfahrung*) e a vivência (*Erlebnis*),⁸ e a capacidade de o contador trazer um passado vivido ao presente. Fora deste modo que, imemorial e seminalmente, as vivências se condensaram em ideias e objectos, que logram ser lidos, pois “todas as ideias religiosas,

5 Cf. Walter Benjamin, “*Paralipomena*: fragmentos sobre romance e narrativa (entre 1928 e 1935),” in *Linguagem, Tradução, Literatura*, edição e tradução de João Barrento (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018).

6 Cf. Walter Benjamin, “O contador de histórias”, pp. 142-143.

7 Ricoeur comenta o ensaio de Walter Benjamin e, incidindo nas implicações éticas da narrativa contada, centra a formação moral do contador de histórias na experiência adquirida na vida prática: “[...] a arte de contar histórias é a arte de trocar experiências; por experiências, Benjamin entende não as observações científicas mas o exercício popular da sabedoria prática. Esta sabedoria nunca deixa de incluir estimativas, avaliações que se enquadram nas categorias teleológicas e deontológicas que a narrativa realiza, acções sempre sujeitas à aprovação ou desaprovação, e agentes a elogiar ou a culpar.” Cf. Paul Ricoeur [1990], *Oneself as Another* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), p. 164.

8 Como refere no Livro das Passagens “O que distingue a experiência da vivência é que aquela não se pode separar da ideia de continuidade, de uma acção subsequente. A ênfase que recai sobre a vivência será tanto mais importante quanto mais o seu substrato estiver diante do trabalho de quem por ela passou – de um trabalho que se caracteriza precisamente por saber identificar uma experiência quando o *outsider* chega, no máximo, a uma vivência” Cf. Walter Benjamin, *Passagens*, edição e tradução de João Barrento (Lisboa: Assírio e Alvim 2019), p. 935 [m 2a, 4].

metafísicas, históricas mais não são, afinal, do que preparados elaborados a partir de grandes vivências passadas, representações delas.”⁹

A vivência, que dá conta da agregação das experiências subjectivas vividas colectivamente, faz do contador de histórias o *tradutor*¹⁰ de um amplo conjunto, que se vai circunscrevendo como um todo enquanto se avaliam as experiências à escala humana – do corpo, do trabalho, do tempo no mundo e no *laboratório do imaginário*.¹¹ É desta forma que a arte de narrar “faz descer a matéria à vida de quem conta, para fazê-la emergir de novo a partir dele.”¹²

Benjamin cita longamente um conto publicado em 1807, o *Reencontro Inesperado* (*Unverhofftes Wiedersehen*) de Johann Peter Hebel. Neste conto, narra-se a fatalidade de uma noiva que fica por casar, porque

9 Ainda no livro *As Passagens de Paris*, Benjamin cita este excerto de *A Vivência e a Poesia* de Wilhelm Dilthey. Cf. Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, p. 936 [m 3, 2]. Conhecido pela “Querela dos Métodos” (*Methodenstreit*), Dilthey rejeitou a aplicação do modelo epistemológico das Ciências Naturais, as *Naturwissenschaften*, dedicadas à explicação dos fenómenos, ao modelo das Ciências do Espírito, as *Geisteswissenschaften* na base das Humanidades, preconizando uma leitura hermenêutica que visa antes a compreensão (*Verstehen*) das expressões (*Ausdruck*) que as vivências (*Erlebnis*) humanas cristalizaram em monumentos, uns com materialidades mais rijas, como as Pirâmides de Gizé e os hieróglifos, outros mais “moles” mas não menos matéricos, como os provérbios populares.

10 Melhor seria *transdutor* (a partir de transdução), uma vez que se *transforma* uma determinada energia numa outra, i.e., transformando a experiência em vivência.

11 “[...] na esfera irreal da ficção, nunca nos cansamos de explorar novas formas de avaliar acções e personagens. As experiências de pensamento que realizamos no grande laboratório do imaginário são também explorações no domínio do bem e do mal. A transvalorização, mesmo a desvalorização, está ainda no campo da avaliação. O juízo moral não foi abolido; ele próprio está sujeito às variações imaginativas próprias da ficção.” Cf. Paul Ricoeur [1990], *Oneself as Another*, p. 164.

12 Walter Benjamin, “O contador de histórias”, p. 146.

o noivo morre na véspera do casamento, soterrado numa mina. A jovem rapariga envelhece fiel ao noivo defunto e, já velhinha, dá-se então uma estranha e imprevisível surpresa: desenterra-se do fundo da mina o cadáver do noivo, conservado jovem em sulfato de ferro. Ela viveu e envelheceu, ele morreu e ficou jovem: uma *inquietante estranheza* que conhecemos da fotografia, e que passa precisamente por esta conservação em *duplos*.¹³ Mas o que verdadeiramente marca Benjamin é a forma como Hebel o *contou*: o instante que separa a morte abrupta do jovem mineiro e o reencontro da velha noiva com o cadáver dele passados anos, é *contado*, i.e., *relatado, calculado, determinado, enumerado*, a partir dos acontecimentos que sucessivamente foram ocorrendo. Quem conta uma história entrelaça-a no *tempo* da natureza e da história. Veja-se a passagem:

“Perante a necessidade, no decurso da narrativa, de dar conta dos muitos anos passados, Hebel fê-lo apenas com as frases seguintes: ‘Entretanto, a cidade de Lisboa, em Portugal,

- 13 Na linha das teses sobre o espanto, de Edmund Burke a Darwin, Tom Gunning recorre a Freud, e ao ensaio sobre “O Inquietante” (*Das Unheimliche*, 1919) para situar a *estranheza intelectual* da experiência do *duplo* (*Doppelgänger*) que a fotografia instancia: “Mas o factor de estranheza destas tecnologias não reside simplesmente na sua superação aparentemente miraculosa do esquecimento fatal; uma profunda ambivalência marca estes meios de reprodução. Todos eles acarretam um antegosto de morte, um *Memento Mori* particularmente moderno. A suposta vitória tecnológica sobre a morte tornou-se a imagem da morte. A preservação de traços humanos distintos separados da pessoa viva produzia não tanto uma experiência de imortalidade, mas antes um fantasma, um duplo incorpóreo e transparente, quase invisível, que assombra a nossa imaginação, em vez de a tranquilizar. Como afirmou Charles Grivel, ‘o meu eu viver ia sem mim - horror dos horrores!’.” Cf. Tom Gunning, “Renovar Antigas Tecnologias: Espanto, segunda natureza e estranheza na tecnologia na viragem do século XX”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, vol. 43-44 (2012), p. 23.

foi arrasada por um terramoto e terminou a Guerra dos Sete Anos, e morreu o imperador Francisco I, e a Ordem dos Jesuítas foi extinta e a Polónia dividida, e a imperatriz Maria Teresa morreu, e o conde de Struensee foi executado, a América ganhou a independência, e as forças reunidas de França e Espanha não conseguiram conquistar Gibraltar. Os Turcos encerraram o general Stein numa gruta na Hungria, e morreu também o imperador Francisco José. O rei Gustavo da Suécia conquistou a Finlândia aos Russos, e começou a Revolução Francesa e a longa guerra, e também o imperador Leopoldo II desceu à campa. Napoleão conquistou a Prússia, e os Ingleses bombardearam Copenhaga, e os camponeses semearam e colheram. O moleiro moeu farinha e os ferreiros continuaram a martelar o ferro, e os mineiros a cavar para encontrar os veios do metal nas suas oficinas subterrâneas. Mas quando os mineiros de Falun, no ano de 1809...' Nunca antes de Hebel um contador de histórias fundou dessa maneira a sua narrativa na história da natureza, como ele o faz nessa cronologia."¹⁴

Nem datas nem explicações: Hebel *conta* a passagem do tempo com os acontecimentos que *aconteceram*; quer na vida – a do moleiro que foi moendo a farinha e a dos ferreiros que continuamente martelaram o ferro – quer os acontecimentos que marcaram o mundo – do terramoto de 1755 à Batalha de Jena, em 1806. São os acontecimentos que assinalam a passagem das épocas, situando a história. E se o contador de histórias coloca a história contada a uma escala humanamente alcançável, tal dá-se porque a sua descrição sucede ao passo da sua passagem pela vida – daí que o cruzamento entre o tempo da história e o tempo da natureza possa ser melhor avaliado por

¹⁴ Walter Benjamin, "O contador de histórias", p. 149.

um contador de histórias perto da morte.¹⁵ O contador de histórias é o elo que liga o presente a uma cadeia sem memória de transmissão da experiência.

Fazer da história e do tempo algo homogêneo, i.e. “datável”, é uma artificialidade produzida pela inserção de elementos de organização espacial num campo que apenas pode ser de natureza relacional, ou mesmo relativa, como o tempo. Com o tempo que se intui e com os *dados imediatos da consciência*, Henri Bergson¹⁶ dá a perceber a tradução ilegítima do *inextensível*, aquilo que é do campo da pura duração (a *durée*), para a *extensividade*, quantificável e geometrizável, daquilo que é de grandeza espacial, fazendo disparar as filosofias do acontecimento e a preocupação com a natureza processual dos fenómenos naturais ou históricos.¹⁷

A intensidade com que se vive um acontecimento, na sucessão sem distinção que é a da *durée*, pode ser aterradora. Comentando a mudez ensurdecadora dos soldados regressados da Guerra de 1914-1918, Benjamin dá-se conta de que o “[...] gigantesco desenvolvimento da técnica levou a que se abatesse sobre as pessoas uma forma de pobreza

15 Veja-se como Benjamin esclarece quanto a esta experiência: “A morte é a sanção de tudo aquilo que o contador de histórias pode narrar. À morte foi ele buscar a sua autoridade. Em outras palavras: as suas histórias reenviam-nos para a história da natureza.” Walter Benjamin, “O contador de histórias”, p. 149.

16 Temos o exemplo dos conceitos que, para Bergson, quebram a corrente contínua da realidade em partes exteriores umas às outras. Cf. Henri Bergson [1889], *Time and Free Will: an essay on the immediate data of consciousness*. Trad. F.L. Pogson (Nova Iorque: Dover Publications, 2001).

17 Sob a pressão da imediatidade e do matematizável, assistiu-se, na segunda metade do século XX, ao surgimento de diversas filosofias do acontecimento, como os casos de Badiou, Agamben, Deleuze e Arendt.

totalmente nova”¹⁸ – não é a morte que aqui coloca o contador de histórias numa posição capaz de enlaçar a história e natureza, mas foi antes uma mutação nos *media* de guerra¹⁹ que suprimiu a palavra das bocas abertas em espanto:²⁰

“Uma geração que ainda foi à escola nos carros puxados a cavalos, viu-se de repente num descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil.”²¹

Falamos do ensaio “Experiência e Pobreza” (*Erfahrung und Armut*), publicado em 1933. Pressentindo já aí que a transmissão da experiência pela oralidade se está a perder, e a que retorna no “Contador de Histórias,” é talvez para a recuperar ou experimentar que escolhe começar contando uma conhecida parábola dos manuais escolares do seu tempo.²² Em “O Velho Vinhateiro,” conta-se a história de um pai que, à hora da morte, fala aos filhos de um tesouro

18 Cf. Walter Benjamin [1936], “Experiência e Pobreza” in *O Anjo da História*, edição e tradução de João Barrento (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018), p. 84.

19 Em Friedrich Kittler, os *media* que surgem no contexto de guerra, como o magnetofone, são *media* de guerra. Cf. Friedrich Kittler [1986], *Gramophone, Film, Typewriter*, introdução e tradução de Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999), p. 110.

20 E é desta mudez que Benjamin vai tratando quer em “Der Erzähler” quer em “Erfahrung und Armut”. Retome-se “Der Erzähler”: “A Guerra Mundial deu início a um processo que desde então nunca mais parou. Não é verdade que no fim da guerra os homens regressavam mudos do campo de batalha? Não mais ricos, antes mais pobres de experiências partilháveis? Aquilo que, dez anos mais tarde, veio inundar a literatura sobre a guerra era tudo menos a experiência que passa de boca em boca”. Cf. Walter Benjamin, “O contador de histórias,” p. 139.

21 Cf. Walter Benjamin [1936], “Experiência e Pobreza,” p. 84.

22 Segundo a nota do tradutor, esta parábola surgia nos manuais escolares desde 1882.

enterrado na vinha, notícia que os fez remexer a terra apenas para descobrirem, quando chegou a boa colheita, que o solo esperava o seu trabalho. *A bênção está no trabalho e não no ouro*, eis o preceito moral a que a pequena história deu corpo. Às portas da morte, o pai legava aos filhos a experiência de toda uma vida numa parábola. Mas, Benjamin pergunta-se:

“Para onde foi tudo isso? Onde é que se encontram ainda pessoas capazes de contar uma história como deve ser? Haverá ainda moribundos que digam palavras tão perduráveis, que passam como um anel de geração em geração? Um provérbio serve hoje para alguma coisa? Quem é que ainda acha que pode lidar com a juventude invocando a sua experiência?”²³

Os provérbios, as parábolas e outras alegorias morais encobertas sob o véu da ficção, podendo ou não servir aos novos sujeitos, são ainda assim as “ruínas que ficaram no lugar de antigas narrativas, e nas quais, como a hera que se agarra a um muro, uma moral se enreda em volta de um gesto.”²⁴

Dando-se conta do papel da técnica na suspensão da esfera da manualidade pelo modelo da produção industrial, e do esgaçamento da oralidade pela imprensa, Benjamin lembra Paul Valéry quando diz que “a observação do artista pode alcançar

23 Cf. Walter Benjamin [1936], “Experiência e Pobreza,” p. 83.

24 Cf. Walter Benjamin, “O contador de histórias,” p. 166.

uma profundidade quase mística.”²⁵ É certo que pretende debater aquilo que designa por “*imagem espiritual dessa esfera artesanal*,” mas parece recuperar a experiência da ligação percebendo uma certa *mediumística*²⁶ no artista. A recuperação das técnicas, mesmo a de seminais *media* como a narrativa tradicional, pode converter-se num meio de acção política. Será numa posição *dentro das técnicas* que se transforma o lugar do autor em produtor.²⁷ Porém, “de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?”²⁸

É possível entrever como a recuperação do conto de Johann Peter Hebel, publicado em 1807 enquanto *Kalendergeschichte*, se reveste de significância política – estão em causa as técnicas e a forma como podem ser usadas para fazer a ligação entre experiência e a cultura. As *Kalendergeschichten*, ou “histórias de almanaque”, um género literário de origem popular que combina elementos de outras pequenas formas épicas, como a farsa ou a parábola, são uma forma

25 Veja-se a citação integral de Valéry: “A observação do artista pode alcançar uma profundidade quase mística. Os objectos sobre os quais recai o seu olhar perdem o nome: sombras e luz constituem sistemas muito particulares, colocam perguntas muito próprias que nada devem às ciências, nem derivam de nenhuma prática, mas que apenas recebem a sua existência e o seu valor de determinados acordes que acontecem entre a alma, o olhar e a mão de alguém que nasceu para apreendê-los e fazê-los nascer dentro de si.” O ensaio de Valéry intitula-se “Autour de Corot,” de 1932. cf. N.T., Walter Benjamin, “O contador de histórias,” p. 161.

26 Este termo é, na verdade, de Marcel Duchamp, e foi apresentado na conferência de 1957 “O Acto Criativo”: “the artist acts like a mediumistic being who, from the labyrinth beyond time and space, seeks his way out to a clearing.” Cf. Marcel Duchamp, *The Essential Writings*. Ed. Michel Sanouillet e Elmer Peterson (London: Thames and Hudson, 1975), p. 138.

27 Cf. Walter Benjamin, “O Autor como Produtor”, in *Estética e Sociologia da Arte*, edição e tradução de João Barrento (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017). pp. 70-105.

28 Cf. Walter Benjamin [1936], “Experiência e Pobreza,” pp. 84-85.

de resistir ao desmantelamento da sabedoria tradicional. Surgidas no contexto dos almanaques, que além de pequenas histórias publicam o calendário, informações meteorológicas ou astronómicas determinantes para o cultivo das terras, a par de alguns conselhos para a vida prática, as “histórias de calendário” permaneceram até ao século XIX ligadas ao estilo vernáculo, altura em que se foram desenvolvendo enquanto estilo independente, muito graças à sofisticação narrativa de Johann Peter Hebel, o autor que Benjamin recupera. Já em meados do século XX, Bertold Brecht *reconverteu*²⁹ a “história de almanaque” numa Nova Classicidade (*neue Klassizität*),³⁰ fazendo da técnica das *Kalendergeschichten* mais um sítio de contestação dos classicismos que, enquanto formas de ordenar o existente segundo categorias, são favoráveis a mecanismos de dominação de uma classe sobre outra. Contestando em particular o Idealismo Alemão, Brecht defende a experimentação e a recombinação de meios, onde os géneros populares ou as técnicas desatualizadas,³¹ servem os objetivos mais progressivos.

Fica então claro o potencial político do contador de histórias, “[...] aquela figura em que

29 Usando agora um termo do próprio Brecht, tratado por Benjamin em “Autor como Produtor”(1934) como questão da reconversão (*Umfunktionierung*).

30 Cf. Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit: Zusammenhänge Schriftsteller Bücher* (Hamburg: Rowolt Verlag, 1967).

31 Não há propriamente *media* obsoletos ou *dead media*, como disse Bruce Sterling. Nesse sentido, o conceito de *zombie media* que Jussi Parikka apresenta é bem mais potente ao dar conta da possibilidade de qualquer *media* ser resgatado, trabalhado, ou *remediado*, para usar aqui o termo de Bolter e Grusin. Para mais, cf. Jussi Parikka, “Cartographies of the Old and the New,” in *What is Media Archaeology* (Cambridge: Polity Press, 2012), pp. 1-18; e Jay Bolter e Ricard Grusin, *Remediations, understading New Media* (Nova Iorque: MIT Press, 2000).

o justo se encontra consigo próprio,”³² podendo vingar os oprimidos que a História esqueceu.³³ Desonerado de explicar os acontecimentos,³⁴ o cronista é, para Benjamin, “o contador da História”, podendo livremente recolocá-los no encadeamento do tempo, relacionando uns com outros a uma escala humanamente digerível, “desfiando-os pelos dedos como um rosário”³⁵ – condição suficiente para demarcar o cronista do historicismo que privilegia a arrumação da História em categorias e épocas³⁶ sobre a precedência dos acontecimentos, que efectivamente a marcam e concebem.

32 Walter Benjamin, “O contador de histórias”, p. 162.

33 Sabe-se como Benjamin tem o maior apreço por aqueles que possam vingar os oprimidos da História: “O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe lutadora e oprimida. Em Marx, ela surge como a última classe subjugada, a classe vingadora que levará às últimas consequências a obra de libertação em nome de gerações de vencidos.” Cf. Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História” (tese III) in *O Anjo da História*, ed. e trad. João Barrento (Belo Horizonte: Authêntica, 2012).

34 “Mas é precisamente isso que faz o cronista, de forma mais evidente no seu clássico representante, o cronista medieval, antecessor dos modernos historiadores. O primeiro, ao colocar a sua narrativa da história sob a égide do plano salvífico divino, que é insondável, furta-se desde logo ao peso da explicação documental. Em seu lugar surge a exegese, que não tem de se ater a um encadeamento rigoroso de determinados acontecimentos, mas apenas os insere no grande plano insondável do curso do mundo.” Walter Benjamin, “O contador de histórias”, p. 150.

35 “O historicismo limitou-se a estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história. Mas um facto, por ser causa de outro, não se transforma por isso em facto histórico. Tornou-se nisso postumamente, em circunstâncias que podem estar a milénios de distância dele. O historiador a partir desta ideia desfia os acontecimentos pelos dedos como um rosário. Apreende a constelação em que a sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior.” Cf. Benjamin, “Sobre o conceito da História”, apêndice A.

36 Para as consequências da visão Epicológica e Historicismo cf. José A. Bragança de Miranda, *Analítica da Actualidade* (Lisboa: Vega, 1994).

Aqui o vosso humilde narrador, a braços com a tarefa de vos contar um ano, vai preferir não o fazer. Deveras. A História repete-se, “primeiro como tragédia, depois como farsa”³⁷ – e vice-versa se quiserem, tanto faz. Servirá este adágio hoje para alguma coisa? Atenderá ao [...] homem contemporâneo, despojado e gritando como um recém-nascido nas fraldas sujas deste tempo”?³⁸

Bem-vindos ao deserto da experiência:

“Pobreza de experiência: a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja. E também não são sempre ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes é o contrário que se verifica: tiveram de ‘engolir’ tudo isso, a ‘cultura’ e ‘o Homem,’ e ficaram saturadas e cansadas.”³⁹

Retroceda-se a 1990, quando Paul Virilio fez do diário o campo crónica. Trazer o cronista⁴⁰

37 Aqui aludindo a Karl Marx e ao 18 de Brumário de Luís Bonaparte, ensaio em que analisa os acontecimentos que levaram ao Golpe de Estado no qual Luís Bonaparte, sobrinho de Napoleão, se autoproclamou imperador. Cf. Karl Marx [1852], *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélcio Schneider (São Paulo: Boitempo, 2011).

38 Cf. Walter Benjamin [1936], “Experiência e Pobreza”, p. 86.

39 *Ibid.*, p. 88.

40 Aqui mais uma vez a importância da figura do cronista para Benjamin: “O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história. É verdade que só à humanidade redimida será dada a plenitude do seu passado. E isso quer dizer que só para a humanidade redimida o passado se tornará citável em cada um dos seus momentos. Cada um dos instantes que ela viveu se torna uma *citation à l’ordre du jour* – e esse dia é o do Juízo Final.” C.f. Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História” (tese III).

da primeira guerra em directo ao presente parece-nos ser um passado citável para este ano que deveria estar a contar-se – mas o cansaço de “engolir” as narrativas à época da planetarização da informação é já grande.

Escrevendo entre Agosto de 1990 e Junho de 1991, em *Ecrã do Deserto*, Virilio refletiu, como tele-espectador, sobre a Guerra do Golfo Pérsico, a primeira guerra em directo. A guerra sempre coincidiu com a gestão das percepções,⁴¹ e o testemunho de Virilio não aponta nenhuma acção salvífica. Mas de lá é possível extrair indicações do futuro que se foi fazendo e do que se está a fazer agora.

A 20 de Agosto de 1990, escreveu Virilio:

“For nearly forty years, we have consistently been told: the nuclear regime does not foster war but rather prevents it. The question that presents itself today: *until when?*”⁴²

41 Do sextante setecentista aos teodolitos, na evolução da planimetria clássica à radiolocalização, da torre de vigia ao balão e ao avião, na progressiva individuação dos levantamentos fotogramétricos à concretização do Sistema de Posicionamento Global (GPS) – toda a linhagem de *máquinas de visão* (cf. Paul Virilio, *La Machine de Vision* (Paris: Galilée, 1988)) teve por objectivo a dilatação da percepção, a par da miniaturização de armas de alto desempenho, como é o caso da intensificação e compactação dos aparelhos, como o fuzil de assalto, o lança-foguetes, e a sofisticação de explosivos compactos de alta potência, que contam ainda com a combinação de recursos como as telecomunicações e a computação. Lembremos o General Loureiro dos Santos: “Os aperfeiçoamentos técnicos nas armas de fogo caminharam em quatro direcções fundamentais, potência, alcance, precisão e cadência, e com uma preocupação sempre presente, a miniaturização. Cada vez que foi possível avançar significativamente em qualquer daquelas direcções, produziram-se instrumentos de combate cujo emprego, ou ameaça de emprego, se reflectiu no modo de travar os conflitos: mosquete, espingarda com sabre-baioneta, espingarda de repetição, metralhadora; bombardas, artilharia de tiro rápido, avião, arma nuclear; lançamento de gases, arma biológica, projecção de radiações [...]” Cf. General Loureiro dos Santos. *História Concisa de Como se Faz a Guerra* (Lisboa: Europa-América, 2001), p. 61.

42 Cf. Paul Virilio, *Desert Screen*, p. 14.

A lógica da dissuasão da Guerra Fria levou a guerra para o campo mediático, da dissuasão visual,⁴³ que suspendeu o fôlego do mundo perante a possibilidade, real porque tecnicamente possível, de um holocausto nuclear.

A 2 de Setembro de 1990, escreveu Virílio:

“It is therefore useless to investigate what still distinguishes ‘news’ from ‘propaganda’; the question is already no longer current, active – interactive – disinformation never being a lie, but rather the excess of contradictory news, hypernews [surinformation].

Everything is true in the offensive of direct broadcasting, ‘true’ in the instrumental sense of the term, that is to say, operationally and immediately efficacious. The audiovisual landscape becomes ‘a landscape of war’ and the screen a *squared horizon*, overexposed with video salvos, like the field of battle under the fire of missiles.”⁴⁴

O écran torna-se um sítio essencial e as imagens, que transformaram todas as dimensões da experiência, entram decisivamente para o arsenal da logística da percepção.⁴⁵

Na época informacional e global que é a nossa, o campo de batalha está por todo o lado. Não apenas no campo físico, o carácter dimensional do campo de batalha, mas, simultaneamente, expandiu-se aos campos cognitivo e informacional, o carácter *não-dimensional* do campo de batalha, porque se situa no campo cultural e criativo, definido pela

43 Cf. Catarina Patrício, *Dissuasão Visual: arte, cinema, cronopolítica e guerra em direto*, tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 2014.

44 Cf. Virílio, *Desert Screen*, p. 17.

45 Cf. Paul Virílio, *Guerre et cinéma, Logistique de la perception* (Paris: Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile, 1984).

informação, percepção, cognição e crença.⁴⁶

Daí que a guerra não esteja exclusivamente limitada ao potencial destrutivo do arsenal no campo, mas também ao que está internalizado, embutido *por dentro*, pela introjecção de sentido nas imagens e nos discursos. No sistema nervoso humano, a mensagem misturada pela montagem, “[...] apresenta-se ao sujeito como ideias próprias suas que acabaram de lhe ocorrer.”⁴⁷ – uma metodologia que William Burroughs conhece bem e que, como técnica que é, tanto pode ser usada pelo poder como *contra* o poder.

A 3 de Dezembro de 1990, escreveu Virilio:

“The post-Cold War period thus risks embroiling us in a global and total civil war [...]. Let us not forget, atomic weapons profoundly modified the political constitution of the great democracies, with this era of ‘super-presidents’ that gave a single man such exorbitant military power, disqualifying, in effect, the old parliamentary representation.”⁴⁸

Não há narradores, mas de todo o lado saltam narrativas. Este é o limite extremo do Nuclear,⁴⁹

46 Cf. Manabrata Guha. *Reimagining War in the 21st Century: From Clausewitz to network-centric warfare* (London: Routledge, 2011), p. 113.

47 Cf. William Burroughs [1970], *A Revolução Electrónica*. Trad. Maria Leonor Teles e José Augusto Mourão (Lisboa: Vega, 2010), p. 47.

48 Cf. Virilio, *Desert Screen*, p. 25.

49 Ficou claro que, com os bombardeamentos das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, se abria um novo capítulo na História. A 6 de Agosto de 1945, pouco depois das oito horas da manhã, um avião de combate americano lançou a primeira bomba atómica sobre a cidade portuária japonesa, por ordem do Presidente dos E.U.A., Harry S. Truman. O dispositivo destruiu quatro quintos da cidade. Mais de 200 mil pessoas foram mortas ou morreram após anos de doenças relacionadas com a radiação. Quando Albert Einstein ouviu falar da destruição de Hiroshima, diz-se que suspirou: “Oh, ai de mim. E é tudo”. Três dias mais tarde, outra bomba, ainda mais potente, destruiu Nagasaki, e o Japão capitulou. A explosão das bombas foi um verdadeiro acontecimento, que marcou uma mutação nos *media* de guerra.

que fez dos presidentes *super-presidentes*: presidentes-estrela, actores, agitadores ambiciosos e a sua aura pela luz das bombas.... “touts, toutes, attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer.”⁵⁰

Diante da ameaça de uma Guerra Mundial Nuclear, e para terminar, ocorre apenas lembrar Albert Einstein quando disse exemplarmente: “Não tenho a certeza com que armas será travada a terceira guerra mundial, mas na quarta, as pessoas lutarão com paus e pedras,”⁵¹ aqui mais um provérbio, e dos melhores. Quanto não se economizaria se regressássemos aos cacetes e marretas...⁵²

A 27 de fevereiro de 1991, escreveu Virílio:

“Today video games have replaced illustrations, and the pilot of the F15 succeeds Brick Bradford, but it is the same war: an experimental war that prepares public opinion for other terrors of greater magnitude. In fact, for more than

50 Cf. Abel Gance, “Le temps de l’image est venu” in *L’Art Cinématographique II* (Paris: PUF, 1927), p. 96. Trata-se de um excerto citado por Benjamin, mas que recorremos ao original para manter a *ressurreição luminosa*. Cf. Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Época da possibilidade de reprodução técnica”, in *Estética e Sociologia da Arte*, edição e tradução de João Barrento (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017).pp. 7-47.

51 Ser pacifista pode mesmo ser uma atividade perigosa: em 1950, o FBI de John Edgar Hoover acusa Einstein de espionagem para os soviéticos. Lê-se num memorando: “A Agência acredita que o Professor Einstein é um radical extremo.”

52 Agora, lembrando Burroughs no seu tremendo sarcasmo: “Economize-se imenso no orçamento da defesa desta forma regressando aos arcabuzes, às armas de arremesso de pedras e archotes, às espadas, armaduras, lanças, arcos e flechas, dardos, machados de pedra e maças. Porquê deter-se aí? Porque não fazer nascer dentes e garras, presas com veneno, ferrões, espinhos, cerdas, bicos e ventosas e glândes fétidas e lutar até ao fim na lama, há? É disso que se trata nesta revolução. Fim do jogo. Novos jogos? Não há outros jogos daqui até à eternidade. FIM DO JOGO DA GUERRA.” Cf. William Burroughs [1970], *A Revolução Electrónica*, pp. 93-94.

a month, the habit of transforming the little screen of the video monitor has been gradually creating an addiction to these dangerous games.”⁵³

O que lembra a popular canção dos The Buggles, *Video Killed the Radio Star* – ironicamente, o primeiro videoclipe transmitido pela MTV, na sessão inaugural de 1 de agosto de 1981. “Ladies and gentlemen, rock and roll!”⁵⁴ Que assim seja, pois enquanto houver *media* haverá entretenimento.⁵⁵

53 Cf. Paul Virilio, *Desert Screen*, p. 64.

54 Diz a voz de John Lack quando se lança a MTV para o ar, e um astronauta coloca a bandeira com o logótipo do canal na lua.

55 Aqui traduzindo livremente Kittler quando diz “*But there still are media; there still is entertainment.*” Cf. Friedrich Kittler [1986], *Gramophone, Film, Typewriter*, p. 2.