



O dinâmico e o estático nas teses “Sobre o conceito de história”

Georg Otte¹

Resumen:

Um dos aspectos mais perturbadores das teses “Sobre o conceito de história” é a ideia de que o ato revolucionário não consiste na aceleração do processo histórico, mas em sua imobilização: “fazer explodir o continuum da história” não significa contribuir para o avanço da história, mas para sua paralização. Numa das variantes das teses, Benjamin chega a se opor à imagem marxista da revolução como locomotiva da humanidade, quando fala da necessidade de se acionar o freio de emergência (GS, I/3, p. 1232); na 5ª tese, exige a fixação do passado numa imagem que, em outras ocasiões, chama de “dialética”; na 15ª tese menciona o episódio dos revolucionários que atiram contra os relógios, num gesto que simboliza a interrupção do tempo; e, finalmente, na 9ª tese, o esforço do anjo da história é de deter-se para “acordar os mortos e juntar os fragmentos”. A defesa da interrupção do dinamismo “vazio e homogêneo” da história culmina na “imobilização messiânica” da 17ª tese e na inversão da ideia tradicional de uma revolução que visa um ‘futuro melhor’, pois procura “uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”. Cabe ressaltar, no entanto, que a revolução não consiste numa paralização da história, mas que esta é um meio de se criar oportunidades, devolvendo ao presente, ofuscado por uma visão dinâmica e progressista, seu potencial político.

¹ UFMG, Belo Horizonte/Brasil, georg.otte@uol.com.br

O dinâmico e o estático nas teses “Sobre o conceito de história”

Já é um lugar comum considerar o surgimento da modernidade como um momento marcado por uma aceleração generalizada.² Conseqüentemente, a pré-modernidade se apresenta como época ‘lenta’, ou mesmo estática.³ E se considerarmos o estático como sinônimo de estabilidade, o dinamismo da modernidade seria um sinônimo de instabilidade, com todas as suas conseqüências antropológicas ou psicossociais. Quando há movimento na pré-modernidade, ele é lento ou então repetitivo, como no caso do ambiente artesanal de que Benjamin nos fala em seu ensaio “O Narrador”. Comparando a narrativa ao trabalho artesanal e citando Paul Valéry, Benjamin conclui: “Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas ...”⁴

O trabalho paciente e cuidadoso do artífice, ainda segundo as referências a Valéry, encontraria seu modelo na própria natureza, na lenta formação das pérolas e no amadurecimento do vinho, que necessitam de muito tempo para chegar à perfeição. As narrativas também precisam de muito tempo para se aperfeiçoar, o ambiente em que são contadas e recontadas até alcançar seu amadurecimento também se caracteriza pela lentidão ou, como Benjamin diz, pelo “tédio” (*Langeweile*). Não se trata do tédio moderno, do *spleen* baudelairiano ou de qualquer outro aborrecimento civilizado, mas de um ócio de ‘longa duração’. No plano lexical, a *Langeweile* se opõe à palavra um tanto antiquada da *Kurzweil*, isto é, à ocupação do ‘tempo curto’, à distração (*Zerstreuung*) que caracteriza o consumidor de diversões na modernidade e que Benjamin descreve no seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

O “tédio” do narrador é produzido pela monotonia dos movimentos como, por exemplo, os do tear e seu ritmo sempre igual. A produção artesanal segue um ritmo tão lento que o crescimento do seu produto se torna imperceptível, seja no caso de um tecido, seja na fabricação de vasos. O que prevalece são os movimentos repetidos do tecelão ou os giros ininterruptos da roda do oleiro, movimentos tão mecânicos quanto

² Cf. Lepenies, 1976, especialmente o capítulo “Beschleunigung und Bewältigung des Fortschritts”, p. 21 ss.; Koselleck, 1989, p. 63; Rosa, 2005.

³ Cf. Koselleck, 1989, p. 33-34.

⁴ Walter Benjamin, 1985, p. 206.

no caso do operário moderno, sem alcançar, entretanto, o grau de alienação diagnosticado por Marx. O caráter repetitivo do trabalho artesanal se sobrepõe, de certa maneira, ao crescimento imperceptível do produto desse trabalho, o aqui-e-agora da ação se sobrepõe à produção de resultados.

Quando situa a narrativa no meio artesanal, Benjamin não se mostra seriamente interessado numa análise da base sócio-econômica de uma determinada super-estrutura, da qual a narrativa faria parte. A originalidade do ensaio em questão consiste antes no uso do artesanato como ambiente social propício à transmissão oral da narrativa. Além dessa condição social concreta, contudo, esse ambiente permite que se estabeleça uma série de analogias com as características do processo de produção – a lentidão e a repetição – e com o próprio produto artesanal. A narrativa não apenas é um “artefato” gerado mediante um constante contar e recontar, ou seja, mediante a transmissão que garante sua sobrevivência, mas ela também apresenta, internamente, características de um tecido – proximidade esta que é dada apenas pela etimologia comum de “texto” e “tecido”.

Se o dinamismo da modernidade escapa ao controle do indivíduo, os movimentos artesanais parecem reafirmar e reforçar a estabilidade mais profunda do sempre igual, também ilustrado pelo já citado exemplo de Valéry que fala da “lenta superposição de camadas finas e translúcidas”. O mesmo vale para o movimento enquanto deslocamento: a migração dos artesãos fazia parte de um processo de aprendizagem em que a saída do ambiente habitual levava à aquisição de novos conhecimentos, mas servia ao mesmo tempo ao amadurecimento do aprendiz em sua profissão. Mesmo as grandes viagens do marinheiro, que Benjamin apresenta como um dos protótipos do narrador, e a decorrente transmissão de novas narrativas não representam nenhuma ameaça à estabilidade da comunidade artesanal, pois as narrativas que vêm de longe sempre se encaixam – artesanalmente – no fundamento sólido e estável da experiência.

A censura “frankfurtiana” não permitia que Benjamin aproximasse essa experiência ao “inconsciente coletivo” de C. G. Jung,⁵ nem as narrativas aos arquétipos, mas não há dúvida de que a “experiência” benjaminiana é tanto da ordem do coletivo,

⁵ Na carta a Adorno (07/01/1935; *Briefe*, p. 640-641), Benjamin manifesta seu interesse por Jung. Ainda no mesmo ano, Adorno expressa sua preocupação (*Briefe*, p. 674) de que as ideias de Benjamin sobre a consciência coletiva não se distingam suficientemente das de Jung. Um ano depois, numa carta a Scholem, Benjamin fala do seu “desejo” (*Briefe*, p. 731) de delimitar a própria posição através de uma controvérsia contra Jung.

quanto do inconsciente. Os movimentos repetitivos dos aparelhos artesanais, como o tear, produzem uma espécie de mantra, que, em conjunção com o tédio, “o ponto mais alto da distensão psíquica”, faz com que as narrativas brotem do solo da experiência. Como no caso de outros conceitos-chave, Benjamin não define o que é experiência, nem sua relação da narrativa, mas apenas se limita a constatar de que o ambiente artesanal é favorável ao surgimento das narrativas.

Um último aspecto que revela a importância do dualismo entre o dinâmico e o estático no ensaio em questão é a flexibilidade da própria narrativa, na qual se imprime “a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”⁶ Depois do tecido e do trabalho de encaixe, Benjamin recorre à argila como matéria prima para falar da narrativa enquanto produto que se adapta às ‘mãos’ do narrador-oleiro. Além de ressaltar o caráter individual do produto artesanal – pois as marcas da mão lhe conferem essa individualidade – e além de reforçar o caráter plástico e material da narrativa, Benjamin evoca por meio da argila o aspecto dinâmico, sendo que, mais uma vez, a capacidade da narrativa de se adaptar às circunstâncias acidentais não muda nada na sua substância. Sua flexibilidade parece até mesmo contribuir para a preservação do seu núcleo imutável na memória coletiva.

Podemos continuar com a imagem da argila para dar continuidade às nossas reflexões: depois de as mãos terem dado forma ao vaso, este tem que passar por um processo de endurecimento, quando é queimado num forno. Algo semelhante acontece com a narrativa quando passa a ser impressa, isto é, quando é *fixada* no papel ou em qualquer outro suporte (inclusive na argila). Cabe diferenciar ainda entre a escrita à mão com seus traços individuais, e a narrativa impressa, onde a individualidade é neutralizada através da “reprodutibilidade técnica”, no caso tipográfica. É uma das curiosidades do ensaio sobre a obra de arte que Benjamin descarta a tipografia como irrelevante, apesar de a diferença entre a reprodução manual e a técnica ser fundamental nesse ensaio. Como no artesanato – *Handwerk* (“obra ou trabalho manual”), em alemão – a mão também é responsável pela autenticidade e singularidade da obra de arte tradicional, pois qualquer produto manual carrega a “assinatura” do seu produtor, assim como no caso da assinatura “do próprio punho”, as próprias mãos identificam um produto. Ainda na modernidade, quando as marcas grosseiras da mão do oleiro são substituídas pelas impressões digitais, são as mãos que garantem a identificação.

⁶ Benjamin, 1985, p. 205.

Desde o mito da invenção da escrita relatado por Platão em Fedro, sabemos que qualquer tipo de gravação é problemático no que diz respeito à memória. Enquanto a narrativa era oral, ela tinha que ser memorizada para ser reproduzida numa oportunidade posterior. A escrita dispensa desse esforço da memória e ainda possibilita o armazenamento de uma grande quantidade de narrativas e de qualquer outro tipo de texto. Mas, desde o referido mito, sabemos também que essa imobilização da memória por meio de qualquer tipo de gravação, inclusive na memória dos nossos computadores, representa ao mesmo um processo de desmemorização.

A gravação técnica torna a narrativa, assim como qualquer outro texto, inalterável, sendo que sua autenticidade não consiste mais na preservação de um núcleo interno, que permitia uma certa variação nos detalhes, mas na conservação inalterável e rigorosa de todos os elementos. O *copyright* entrou no lugar do cultivo de uma memória coletiva e flexível, a autenticidade produzida pela mão foi substituída pelos certificados e selos de autenticidade que garantem a identidade de um produto sempre igual. A variação, como no caso da narrativa, não serve mais para reforçar a verdade interior do produto, mas é condenada como falsificação ou manipulação um derivado de “mão” indevida; a manipulação, um derivado da palavra “mão”, tornou-se sinônimo de falsificação.

Em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin, na verdade, não condena a autenticidade como tal, mas a autenticidade declarada e certificada de um produto fixo. Nada representa melhor essa fixidez que a estátua grega, que, como a própria palavra diz, é estática, e que é cultuada como obra que, durante milênios, resistiu às vicissitudes do tempo. O “valor de culto”, que faz com que essa obra não apenas seja preservada tal qual, ainda é reforçado por uma série de barreiras que impedem qualquer aproximação. A aura – outro termo que Benjamin não define, ou então: define de forma extremamente enigmática – é como uma blindagem que protege uma obra imutável e intovável da agitação moderna.

Há um viés político no ensaio, que pode ser visto como defesa da democratização dos produtos artísticos, considerando que a destruição da aura abriria o acesso à obra. Mas uma análise mais detalhada da questão da proximidade e da distância⁷ evidencia que as preocupações de Benjamin não se limitam ao aspecto político, pois envolvem também questões antropológicas e estéticas, fundamentadas em

⁷ Cf. Otte, 2008.

dicotomias como a do próximo e do distante – ou então entre o dinâmico e o estático. Parece que são estas dicotomias que estão na base das reflexões de Benjamin e que é a partir delas que seu pensamento passa pelos mais variados desdobramentos.

Assim, o culto em torno de uma obra estática parece ser um contrassenso apenas pelo fato de o caráter fixo das obras das artes plásticas se chocar com a mobilidade generalizada da modernidade, que Benjamin descreve em seus ensaios sobre Baudelaire. As obras com seus lugares bem demarcados nos museus e sua proibição de serem tocadas – de serem tocadas com a *mão* – impressionam pela sua mera imobilidade que as aproxima ainda mais ao culto religioso, uma vez que nenhum lugar sagrado das mais diversas religiões tolera movimentos além dos rituais estabelecidos. Opondo ao valor de culto (*Kultwert*) da obra tradicional o valor de exposição (*Ausstellungswert*) da fotografia ou do cinema, Benjamin sinaliza que a obra tecnicamente reproduzível se tornou mais acessível em virtude de sua mobilidade maior, uma vez que é produzida e distribuída na forma de cópias.

Quanto à dicotomia em questão, cabe diferenciar, evidentemente, entre a fotografia, que é estática, e o cinema, que carrega o caráter dinâmico – ou seja: cinético – na própria palavra. Não é apenas a difusão da obra cinematográfica que se caracteriza por uma maior mobilidade, mas a obra em si é “móvel”, como mostra também o termo inglês *movie*. Mesmo se, no caso das artes técnicas, a mão é substituída pelo olho,⁸ há uma certa reaproximação entre o filme e a narrativa no sentido de ambos serem flexíveis em sua estrutura interna: se a narrativa, à maneira da argila, se adapta às “mãos” do narrador, o filme, além de ser uma obra montada, isto é, deliberadamente fragmentada e remanejada, tecnicamente nunca é uma obra definitiva e fixa devido à sua perfectibilidade. Mesmo se, na prática do cinema, o filme uma vez produzido não costuma ser alterado, uma vez que é “fixado” por uma questão de direitos autorais, não há impedimento técnico para alterações posteriores.

Não é o lugar aqui de entrar nas críticas feitas ao ensaio sobre a obra de arte, dentro das quais se destaca aquela de Adorno e suas ressalvas em relação à cultura de massas. Basta questionar a tendência do ensaio em considerar o dinamismo da modernidade como um fato consumado, inclusive em seus aspectos estéticos, quando Benjamin celebra a distração ou a diversão (*Zerstreuung*) como uma conquista dos

⁸ Benjamin, 1985, p. 167,

tempos modernos e a opção à contemplação concentrada das obras tradicionais, condicionada ou favorecida pelo seu caráter estático.

Nas chamadas “Teses”, intituladas “Sobre o conceito de história”, o próprio Benjamin entra em colisão com alguns pressupostos do seu ensaio sobre a obra de arte. O dinamismo generalizado não é mais visto como uma condição inevitável ao qual o indivíduo moderno teria que se adaptar, mas é denunciado como parte de um “tempo homogêneo e vazio”. Alguns tópicos das “Teses” poderiam até mesmo ser usados para fecundar as reflexões desse ensaio sobre a obra de arte. Assim, o postulado da “explosão do *continuum*” poderia ser relacionado com as técnicas típicas do cinema, a saber, o *flash-back* e *flash-forward*, que interrompem o fluxo linear do filme e produzem todo tipo de efeito estético. A montagem, que Benjamin aponta como fundamento metodológico da *Obra das Passagens* (N 1a,8)⁹ e que, obviamente, é fundamental para a confecção do filme, desempenha apenas um papel negativo no ensaio sobre a obra de arte moderna: para defender a ideia de que a obra cinematográfica *não é uma obra de arte*, Benjamin aponta a montagem como recurso que apresenta um resto de caráter artístico: “Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem ...”¹⁰ Por um lado, Benjamin destaca a “perfectibilidade” do filme como uma das características principais do filme, por outro, ele considera a montagem quase como um mal necessário que acompanha sua produção.

As “Teses” partem de uma diferença básica entre o “tempo homogêneo e vazio” e um tempo “preenchido”, isto é, um tempo cujos momentos (“agoras”) são suscetíveis de se relacionarem de alguma forma entre si. Da mesma maneira que um filme associa passagens distantes através do *flash-back* e do *flash-forward*, cada época da história, por mais insignificante que seja, é capaz de se relacionar com outros momentos e de se tornar significativa. É nesse sentido que a moda pode se relacionar com elementos de uma moda do passado, ou, como Benjamin diz, que ela pode *citar* o passado e torná-lo presente através dessa citação. Além dessa ligação com o passado, ela também possui, em analogia ao *flash-forward*, uma “extraordinária capacidade de antecipação”, segundo um dos fragmentos da *Obra das Passagens*.¹¹

No ensaio sobre o narrador, o nexos entre as coisas distantes estava dado com base no solo firme da “experiência”. Com a passagem para a modernidade, tanto os

⁹ Benjamin, 2005, p. 502.

¹⁰ Benjamin, 1985, p. 178.

¹¹ Benjamin, 2005, fragmento B 1a,1, p. 102.

laços sociais quanto culturais se dissolveram. A agitação da cidade grande, que Benjamin descreve nos textos sobre Baudelaire, gera uma dispersão em todos os níveis, que é reforçada pela “vivência” dos choques. O ensaio sobre a obra de arte retoma essa ideia de uma movimentação intensa, procurando encontrar nela, contudo, elementos positivos: a dispersão favorece uma recepção “distraída” no cinema, onde o espectador estaria constantemente golpeado pelos choques causados pelo filme, que assim ganharia até mesmo uma qualidade tátil.

Esses choques, porém, não causam nenhum tipo de conscientização, nem tiram o espectador de uma postura predominantemente passiva, postura esta que, como se sabe, foi amplamente questionada por Adorno. Além da dicotomia próximo/distante, Benjamin polariza a oposição entre o disperso e o concentrado, rejeitando a recepção contemplativa como retrógrada. Evidentemente, esta última é uma consequência do dualismo aqui analisado, uma vez que a obra estática convida à recepção concentrada e a obra dinâmica à distração.

As “Teses”, enquanto diagnóstico da modernidade, descartam qualquer retorno à experiência pré-moderna. Por outro lado, a função principal da teologia,¹² que Benjamin considera como indispensável para uma análise adequada do conceito de história, consiste na ideia de se poder estabelecer, via rememoração, ligações entre momentos distantes da história, superando assim o vazio causado pela ideologia do progresso. Longe da estabilidade do espaço artesanal, as possibilidades de coesão do mundo tempo moderno¹³ são, no entanto, muito mais precárias. Benjamin, de certa maneira, “re-espacializa” a história para assim possibilitar o encontro entre o presente e o passado – que está presente nas ruínas que o anjo da história procura juntar.

Benjamin se aproxima de posições teológicas ortodoxas,¹⁴ quando considera o tempo por si só como ameaça a qualquer coesão. Daí a necessidade dos choques que

¹² É de se perguntar por que Benjamin não recorre à teologia, nem do papel da religião na sociedade pré-moderna, secularizando, de certa maneira, a religião por meio da “experiência”. Sobre as ligações do artesanato com o cristianismo, cf. Sennett, 2008, p. 55: “The medieval craftsman’s authority rested on the fact that he was a Christian. Early Christianity had from its origins embraced the dignity of the craftsman. It mattered to theologians and laymen alike that Christ was the son of a carpenter ...”

¹³ cf. Lepenies, 1976, 16 ss. O livro de Lepenies apresenta uma série de paralelos com Foucault (1966; 1999); cabe destacar, no entanto, que Foucault não polariza, como Lepenies, a transição entre a “idade clássica” e a modernidade como oposição entre uma visão espacial e uma visão temporalizada, mesmo se suas reflexões em torno da analogia e semelhança, por um lado, e as séries sequenciais, por outro, parecem se basear em tal oposição. A título de exemplo, cf. as reflexões iniciais no capítulo “Os limites da representação” (1966, p. 230-1; 1999, p. 299).

¹⁴ Sem dúvida, teria que diferenciar entre doutrinas cristãs e judaicas; no entanto, o próprio Benjamin, apesar de suas origens judaicas e apesar do seu diálogo permanente com Gershom Scholem, se mantém distante de qualquer ortodoxia.

interrompem seu fluxo contínuo e vazio e que não servem mais para aumentar a fragmentação de um mundo disperso, mas causam uma interrupção que Benjamin já havia defendido no prefácio de *A Origem do drama barroco alemão*. Tanto nesse prefácio quanto nas “Teses”, o aspecto destrutivo do choque representa apenas uma primeira etapa, cujo objetivo é o rompimento da linearidade. Essa primeira etapa é a condição indispensável para a segunda, construtiva, em que a “pobreza” da conexão linear é transformada em relações múltiplas, em que o texto volta a ser tecido e a história a ser um espaço.

Nas “Teses”, o próprio choque tem uma origem teológica, sendo o primeiro passo rumo a uma “redenção” que consiste, antes de mais nada, na superação do “tempo vazio e homogêneo”, isto é, no fato de os momentos diversos e dispersos da história se fixarem na “imagem da história”, ou, como Benjamin diz em outros textos, na imagem dialética. A redenção provocada pelo choque abre o caminho para a rememoração, sendo que, para esse resgate da memória, o pressuposto fundamental é a superação do dinamismo cego da ideologia do progresso através da “imobilização messiânica”.¹⁵

¹⁵ Benjamin, 1985, p. 231.

Bibliografia:

Benjamin, Walter. *Briefe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966.

Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas*. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Benjamin, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.

Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Lepenies, Wolf. *Das Ende der Kulturgeschichte*. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. München: Hanser, 1976.

Otte, Georg. “Le proche inquiétant chez Walter Benjamin”. Apresentado no Colóquio “Le Proche – notion d’esthétique et de sociologie”, realizado de 6 a 7 de março de 2008 na Univ. de Montpellier (cf. <http://www.fabula.org/actualites/article22695.php>). Manuscrito acessível na página http://georg.otte.sites.uol.com.br/publicacoes/texto_georg_montpellier.pdf.

Rosa, Hartmut. *Beschleunigung*. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne. Frankfurt/M., 2005.

Sennett, Richard. *The Craftsman*. New Haven, London: Yale University Press, 2008.