

As imagens dialéticas: mídia e consciência em *Passagens de Walter Benjamin*

Dialectical images: media and consciousness in The Arcades Project of Walter Benjamin

ANTONIO RAFELE^a

Université Paris Descartes La Sorbonne, Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien. Paris, França

RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar as relações textuais que vinculam mídia e consciência em *Passagens*, de Walter Benjamin. O artigo elabora uma constelação de termos (história, natureza, tempo, mídia, mito, hábitos), uma trama de motivos que compõe um padrão orgânico e fornece uma imagem problemática do eu e do conhecimento.

Palavras-chave: Mídia, consciência, *self*, tempo, conhecimento

Artigo traduzido por Duarte Pinheiro (UC Berkeley/SJSU)

^a Doutor em Sociologia, pesquisador do Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ), Université Paris Descartes La Sorbonne. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9273-7744>. E-mail: antonio.rafele@gmail.com

ABSTRACT

This paper aims at investigating the textual relations that link media and consciousness in *The Arcades Project* of Walter Benjamin. The paper builds-up a constellation of terms (history, nature, time, media, myth, habits), a plot of motifs that composes an organic pattern and provides a problematic image of the self and the knowledge.

Keywords: Media, consciousness, *self*, time, knowledge

MÍDIA E IMAGENS

PASSAGENS SÃO UMA representação bastante detalhada da vida parisiense na virada do século XX, entre a afirmação da metrópole enquanto *medium* dominante da vida cotidiana e a sua, já visível, transfiguração na sociedade midiática:

Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia. Mas apenas o Surrealismo permitiu vê-las com os olhos livres [...]. O início é dado pela arquitetura enquanto obra de engenharia. Segue-se a fotografia enquanto reprodução da natureza. A criação imaginária prepara-se para tornar-se prática ao colocar-se como arte gráfica a serviço da publicidade. No folhetim, a poesia submete-se à montagem. Todos esses produtos estão prestes a oferecer-se ao mercado como mercadorias. (Benjamin, 2007: 51)

As *Passagens* tornam operacional um ponto de vista fundado na descontinuidade como estrutura íntima e essencial dos processos históricos e sociais: a existência não ocorre, nem em absoluto nem em continuidade, com o passado, mas somente através daquela forma que realiza uma exposição atual, viva e presente. O passado apresenta-se por si só como o morto, o submerso, aquilo que não vive e que já não existe; só o presente, numa viragem dialética no que concerne à perspectiva da continuidade e da progressão, pode recuperar, em prol da sua usura e de seu consumo, fragmentos ou pedaços daquele passado tido como próximo. Cada constituinte do grande mosaico final aponta para uma direção isolada ou particular, mas contém dentro de si um motivo recorrente e, como tal, estrutural.

Na sua configuração mais íntima, a arte nova, a exposição, o *interieur*, a fotografia ou ainda Baudelaire perdem toda a singularidade, reúnem-se e refletem-se no mesmo funcionamento da história: “A história está a assumir os traços da Moda” (Benjamin, 2007: 210). A história assume o rosto e o ritmo da Moda, transforma-se numa sucessão infinita de atos descontínuos, de constantes pontos novos que, ao cristalizarem, não propõem nada de verdadeiramente novo, mas apenas uma reconfiguração viva, atual e presente de elementos *já existentes*. Simples estilos de vida, ilusórios e provisórios, porém, necessários para alimentarmos o jogo social, afirmarem a própria identidade, satisfazerem uma determinada necessidade ou prazer de vida, para nos distrairmos da fluidez inexorável do tempo. A história produz um movimento acrônico e sem finalidade, extensível ao infinito, mas que, desde o início, apresenta-se dobrado sobre si mesmo, sobre a sua reprodução.

No estudo das grandes cidades, Benjamin, e com ele o leitor, atinge um *olhar de cima* através do qual adquire uma visão orgânica e global acerca da disparidade dos fragmentos, a complexidade da vivência. Tal coesão não se impõe como uma realidade preexistente às análises particulares, mas é percebida apenas *in itinere*:

na mais profunda penetração dos pormenores e no reconhecimento daqueles vestígios, disseminados nos diferentes parágrafos, mas recorrentes e obsessivos e, portanto, capazes de prepararem a *chegada* de um motivo estrutural. Quer para o autor, quer para o leitor, isto não é algo construído progressivamente, mas numa descontinuidade temporal, no momento em que os diferentes percursos – descontínuos entre si, mas perfeitamente correspondentes às peças que compõe a total realidade sob prova – adquirem imediatamente coerência, uma forma clara e distinta, embora provisória. Resíduos ou traços do “Arquivo N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso” regressam a quase todas as reflexões presentes nas *Passagens*, até constituir um centro perspético apto para explicar, do interior, a experiência metropolitana e relativizá-la enquanto fase histórica que possui diversas faces, que tem os seus equilíbrios, pontos de força e fraquezas. O ponto de vista, proposto e atingido, desenvolve-se a partir do interior do objeto estudado e não sobre esse. Ao mesmo tempo, o seu funcionamento prevê uma intervenção ativa do leitor: primeiro no papel de autor enquanto leitor de si mesmo, e sucessivamente na figura de um outro eu que, decompondo e recompondo as conexões que ligam entre si os diversos parágrafos, justifica, *in media res*, a sua presença.

Os panoramas capturam o olhar distraído do transeunte anunciando, por um lado, uma viragem na relação existente entre arte e técnica e, por outro, uma redefinição da imagem antiga de natureza:

Assim como a arquitetura começa a emancipar-se, assim a pintura por sua vez o fez com os panoramas [...]. Foi incansável o esforço de tornar os panoramas, por meio de artifícios técnicos, locais de uma imitação perfeita da natureza [...]. Os panoramas, que anunciam uma revolução nas relações da arte com a técnica, são ao mesmo tempo expressão de um novo sentimento de vida. O habitante da cidade, cuja superioridade política em relação ao morador do campo se manifesta inúmeras vezes no decorrer do século, tenta inserir o campo na cidade. (Benjamin, 2007: 42)

Na medida em que possuem uma vocação para mostrarem, os panoramas antecipam primeiro a fotografia. Ao mesmo tempo, reduzem a pintura à pura informação ou imitação; já não é a experiência do sentido ou o dispositivo de culto, mas uma simples *técnica* adequada à reprodução, mais fiel possível, da sucessão do dia e da noite, do luar, do som das cascatas. À natureza é subtraída o seu âmbito e o seu público específico, descontextualizada e transferida sob forma de imagem, resíduo ou memória, para a cidade. A natureza é despida de toda a força e instintividade, recriada e revivida de uma forma artificial e perfeitamente controlada. O mito antigo de um equilíbrio ou de uma ligação indissolúvel entre

cultura e natureza previa, quer no campo, quer na pequena cidade, um relacionamento de constante interação entre as duas dimensões. A metrópole determina uma progressiva prevalência da cultura e, por conseguinte, uma transformação da natureza em próteses ou simples metáfora: já não como força originária, viva e eventualmente antagonista no que diz respeito à vida social, mas sim memória de um antigo modo de viver, apelo a uma hipotética, mas apagada, arcaicidade.

“O que torna as primeiras fotografias tão incomparáveis talvez seja isto: elas representam a primeira imagem do encontro entre a máquina e o homem” (Benjamin, 2007: 720). Ao apresentar-se como primeiro *medium*, a fotografia realiza cenários, situações, práticas e crenças diretamente proporcionais com as capacidades técnico-expressivas de que dispõe. Cria, de igual modo, um desvio em relação ao modelo renascentista de fruição ligado, por sua vez, quer às distinções entre cultura alta e cultura baixa, quer à concepção da obra como experiência de sentido cuja duração e existência iam muito para além do fruidor. Com a fotografia, é o próprio *medium* que ativa conteúdos e organizações sensoriais, e fá-lo não no papel de instrumento de ideias ou desejos extrínsecos, mas em virtude das suas próprias potencialidades. Se por um lado o *medium* gera costumes que o eu metaboliza e repete, por outro a sua duração coincide com aquela do seu próprio consumo. O fruidor torna-se uma articulação orgânica do *medium*, pois é só através da recepção e do uso que ele existe ou vive.

Como nova criação *ab nihilo*, do nada, a fotografia possui a característica de isolar cada fragmento no tempo, e de isolar não apenas as coisas, mas também as pessoas com uma espécie de olhar distante e omnicompreensivo, quase em posição de superioridade. Ao cristalizar momentos pontuais, a fotografia distingue-se da escultura clássica, que, por sua vez, almejava a duração e a atemporalidade. Cada instante imortalizado pela fotografia passa automaticamente a pertencer ao passado ou revela-se como *morto*; por isso, quem se revê em imagem entra numa relação direta com uma experiência de morte, com o que já foi. Cada fotografia é representação de um instante que condensa em si um período da história do mundo e não há qualquer linearidade ou progressão entre duas fotografias, mas sim uma intermitência, uma descontinuidade. A vida parece realizar-se numa sucessão de momentos imediatamente *já passados*, como se uma linha se rompesse de forma constante em pequenos segmentos, suspensos e autônomos, que fecham em si um inteiro período ou intervalo temporal.

Estas modificações traduzem-se numa nova percepção da existência, agora entendida como sucessão de imersão e retorno: vive-se uma experiência e, quando esta se esgota, volta-se a pensar nela através de uma espécie de visão póstuma ou retrospectiva. Imersão, emersão e atraso póstumo constituem concomitantemente um processo experiencial, mnemônico e cognitivo que caracteriza a relação com

as coisas. À luz de um olhar retrospectivo, as coisas do mundo serão percebidas como ilusões, hábitos, vícios que absorvem e ocupam, não somente por determinados períodos, o tempo do eu. A morte irrompe no dia a dia não sob a forma de morte biológica ou experiência incomunicável e marginal relativamente às inúmeras distrações e aos inúmeros vícios, mas como experiência de caducidade. As coisas mostram simultaneamente a dupla face da vitalidade e da ruína; a sensação de vitalidade anda de mãos dadas com aquela desoladora de ruína e juntas permeiam em profundidade o tempo do eu. À oposição vida/morte, que previa uma rígida demarcação entre as duas experiências – e a qual garantia a centralidade do mito da imortalidade – sobrepõe-se um estado de circularidade vida-morte; neste o valor da duração é fraco e quase nulo e a memória assume-se como a única capacidade de resistência no que toca à ação corrosiva e destruidora do tempo.

Ao nascimento de um novo *medium* corresponde, na consciência, a multiplicação de imagens ideais, nas quais o indivíduo e a coletividade tentam não só eliminar a imperfeição do produto, bem como os defeitos do sistema social:

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo [...] Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva. (Benjamin, 2007: 41)

Inicialmente a novidade aparece-nos como um *angelus novus*, uma circunstância prestes a transformar-se em ato ou prática cotidiana, porém ainda informe, ao estado nascente e em potência. Nesta fase, o novo assume uma face paradoxal e dupla: por um lado mostra-se um reflexo ou uma derivação do velho (nas suas primeiras manifestações a fotografia faz vir à memória a pintura, o cinema, a literatura, as metrópoles, a pequena cidade, as redes, a televisão); por outro lado alimenta desejos e expectativas, potencialidades políticas e sociais que exigem ser totalmente implantadas, destruindo, se para tal for necessário, os laços e as cesuras colocadas pelo sistema na tentativa de controlar a sua expansão.

Paralelamente é criado, sob o plano imaginário, uma lacuna entre *presente* e *passado próximo*; lacuna que absorve e alimenta a necessidade, própria de todas as gerações, de se distanciar da época imediatamente precedente: “Cada geração vivencia a Moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos antiafrodisíacos que se pode imaginar” (Benjamin, 2007: 117). A fim de

impor a sua diferença e originalidade, o novo elabora uma série de discursos que remetem a fantasia, individual e coletiva, para um passado antiquíssimo, ao sonho em que a sociedade reaparece na sua forma originária, despida de qualquer vínculo social, divisão em classes ou atores sociais. Trata-se de discursos que representam o homem num estado idílico, pleno de humanidade, porém abstrato e de todo descontextualizado. Provisórias suspensões da vivência e dos equilíbrios sociais a que correspondem sensações ou ilusões de que a própria necessidade dos equilíbrios possa ser definitivamente superada.

Na verdade, as utopias estão apenas aparentemente despreendidas do presente, mas, na realidade, são um prolongamento, senão mesmo uma arma. O último objetivo deste não é tanto a realização do projeto quanto o aperfeiçoamento das novidades: *dar um aspeto mais humano às máquinas*. As utopias pertencem a uma fase dormente ou subconsciente e perduram até a definitiva entrada do novo no dia a dia de cada um. A novidade passa de potencialidade a ato e transforma-se numa *máquina operativa*, capaz de integrar os objetivos originários – comércio, lucro, consumo – e as exigências de humanidade originadas *in itinere*. É criada aquela condição provisória, mas repetida ao longo do tempo, segundo a qual a coletividade, ou parte desta, vivencia a chegada da novidade num estado dormente e alucinatório até a sua definitiva afirmação social. A transformação do *mito* em *habitus*, da força cega e pulsional em circunstância clara, delineada e indissolúvel do agir, vê a simultânea redefinição das funções, dos valores e dos poderes de diferentes atores sociais.

“Porém, enquanto a educação das gerações anteriores interpretava esses sonhos segundo a tradição, no ensino religioso, a educação atual volta-se simplesmente à distração das crianças” (Benjamin, 2007: 433). O mesmo processo aquisitivo e identitário, a passagem de mito a hábito, manifesta-se ao passar do plano geral da vida social para aquele particular das micro-histórias individuais. À semelhança do que acontece no primeiro caso, também no segundo a causa do inteiro processo é a metrópole, neste sentido entendida como espaço que preenche a existência de cada indivíduo e da coletividade de inúmeros e infinitos acontecimentos, descontínuos entre si e sem nenhuma relação visível e clara com as experiências pretéritas. Em tais condições, a identidade coincide com a infinidade de circunstâncias atravessadas e entrecruzadas, desenvolve-se no domínio do caso e longe de qualquer imagem de perfectibilidade.

Por conseguinte, o indivíduo sente uma profunda estranheza no que diz respeito às estruturas e às instituições que costumavam garantir a conservação e a repetição de uma identidade, concomitantemente, individual e coletiva. A formação ocorre agora num modo isolado e fragmentário, através de uma série de reconhecimentos individuais daqueles vestígios que as várias experiências deixaram

no agir presente; reconhecimentos atingidos em portas de suspensões temporais relativamente ao *continuum* intencional da existência, *continuum* povoado por aqueles fragmentos, figuras e imagens, como que estratificadas, sobrepostas e confusas no eu, no curso da vida cotidiana. Num ápice, que se configura como um salto do plano pré-consciente, latente ou distraído para aquele lúcido e consciente, ocorre uma imagem provisória, mas clara e distinta das potencialidades, das características e das circunstâncias que determinam o agir cotidiano.

Por um lado, a formação coincide com as vivências e, por outro, com as elaborações que o eu sobrepõe a estas. Formação e conhecimento, tradicionalmente separados, convergem e unem-se: cada novo conhecimento adquirido representa um ulterior tijolo – vital, mas ao mesmo tempo acessório e substituível – da própria formação. Isto significa que a consciência de si está ligada de forma indissolúvel àquela do eu e àquela experiência que a produziu, mas também que esta foi deixada ao acaso, porque nada assegura que o eu possa atingir uma consciência de si mesmo. O *nós coletivo*, garantido imediatamente pela igreja e pela família, reconstitui-se agora só de modo parcial, através de um eu que conta ao outro as reelaborações de uma vivência. Não faz mais sentido entendermos o conhecimento e a memória como sistemas cronológicos de experiências a consistência objetiva, na medida em que estas se transformaram em processos efêmeros e descontínuos sempre ligados àquele eu e àquela experiência que as tornaram possíveis.

Se as novas mídias, capazes de estimular diferentes reflexões e memórias, substituíssem as experiências históricas da metrópole e os meios comunicacionais na organização da vida cotidiana, todo o conjunto de materiais críticos ligados a eles estaria inevitavelmente sujeito à destruição ou decadência. O conhecimento e o *medium* formam um sistema, em concomitância, fechado e caótico: *fechado*, porque é apenas especificamente um *medium* que origina e fecha uma determinada organização do saber; *caótico*, porque são inúmeros as variações e os conhecimentos que um *medium* pode determinar, mesmo no interior de um só indivíduo.

Ao isolamento do eu e à conseqüente perda de qualquer sentido de fim ou da finalidade do tempo corresponde uma nova centralidade adquirida pela vida cotidiana. O *cotidiano* impõe-se como matriz de toda a experiência, mas também como panóplia específica de práticas ou modalidades pelas quais o eu reposiciona o valor, a função e o sentido dos acontecimentos que se vão desenrolando. Cada acontecimento se oferece ao eu na sua origem, antes mesmo de se transformar em hábito, como uma potencialidade narrativa. Nesta fase é vivido sob a forma de mito ou sonhos de olhos abertos, como uma força cega e pulsional que empurra para frente e exige ser inteiramente desenvolvida. O uso e a repetição cotidiana, os constantes olhares do eu enquanto observador de si

mesmo, transformam essa mesma possibilidade em *habitus* familiar, circunscrito e perfeitamente reconhecível. O acontecimento vivido e repetido torna-se numa circunstância indissolúvel e imutável do agir, um novo e ulterior fragmento da própria história psíquica. O sentido e o significado das diversas situações vividas recompõe-se na mente do eu somente *a posteriori*. As coisas não possuem um valor autônomo ou intrínseco; o significado delas emerge no instante durante o qual o eu constrói uma imagem dessas, ou seja, ao reconhecê-las e relativizá-las como próteses da própria vivência cotidiana.

Reconhecer o prazer como motivo essencial, como força mobilizadora de ações e vontades individuais, implica que os objetos externos sejam percebidos sob forma de próteses ou solicitações, caixas a serem preenchidas e esvaziadas, *circunstâncias* através das quais estimula desejos e emoções, ilusões e desilusões. Os próprios objetos são construídos pela imaginação de um percurso ou uso a ser feito pelo consumidor, colocando ao centro, de um sofisticado jogo composicional, o fruidor, a sua atenção e sedução. É, por exemplo, o que acontece com a exposição:

As exposições universais são lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria [...] Ela nasce do desejo de “divertir as classes trabalhadoras, tornando-se para elas uma festa de emancipação”. O operariado situa-se em primeiro plano como clientela [...] As exposições universais [...] Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. (Benjamin, 2007: 43-44)

A massa “instaura-se numa primeira instância como cliente”, como se “se deixasse cair numa armadilha”, num complexo labirinto de espelhos e vitrinas, participa num bombástico mundo de ilusões que a manipula e a distrai do alheamento do trabalho na fábrica. Por sua vez, os objetos contém em miniatura a inteira exposição, surgem em perfeita correspondência com os estímulos metropolitanos, como simples solicitações, distrações, comunicações, *choques*. A exposição tem, por isso, um caráter essencialmente lúdico. É, desde o princípio, construída sobre e para o público que a deve percorrer; o uso das plantas, a arquitetura em vidro, a recuperação de algumas formas e experiências estéticas precedentes como o museu ou as basílicas, são todos elementos funcionais para seduzirem, atraírem e divertirem o transeunte e potencial consumidor. Este, por sua vez, atravessa e vive os pavilhões como ocasiões de lazer, distrações ou diversão, fazendo prevalecer assim o lado instrumental ou comunicativo relativamente àquele estético ou de história da estética.

O *Jugendstil* é a segunda tentativa da arte de confrontar-se com a técnica. A primeira foi o Realismo. Neste, o problema se situava mais ou menos na consciência dos artistas.

Eles ficaram inquietos com os novos procedimentos da técnica da reprodução [...] No *Jugendstil*, o problema como tal já havia sido recalçado. Ele não se considerava mais ameaçado pela concorrência da técnica. Assim o confronto com a técnica que está oculto no *Jugendstil* se tornou tão mais agressivo. Sua recorrência a temas técnicos advém da tentativa de esterelizá-los através da ornamentação. (Ibid.: 599-600)

Antecipando todas as vanguardas históricas e, posteriormente, a publicidade, a *art nouveau* materializa uma conjugação entre estética, técnica e mercado. Insere nas leis da produção a criatividade do trabalho individual e a memória artística dos estilos, fazendo da arte um ornamento e uma simples instrumentalização a serviço do consumo diário. O objetivo não é criar uma obra completa, mas participar nos fluxos cotidianos, fornecer um estilo e um gosto aos objetos. O destinatário desta já não é aquela minoria cultural da arte, mas o público enquanto tal, o público consumidor de toda e qualquer mercadoria. Os objetos são produzidos e consumidos *distraindamente*: o sentido profundo da experiência já não tem interesse, mas o sempre renovado desejo das coisas, a sedução, o magnetismo e, como é óbvio, a fruição delas.

HISTÓRIA E CONSCIÊNCIA

O sentido e o significado histórico das inúmeras experiências vividas são recompostos e reconstruídos apenas *a posteriori* na mente do investigador, de acordo com a constituição de um *lugar alto* capaz de propor uma imagem clara e distinta do nosso *ser presente* e de colocar essa mesma imagem ao lado de outras que a história tornou legíveis ou visíveis.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas). (Ibid.: 504)

Com base nas experiências vividas, escritas e observadas, o investigador propõe uma imagem do nosso ser *Jetzt*, aqui e agora, em relação àqueles fragmentos do passado que parecem tê-lo desejado, antecipado ou promovido. A imagem que o presente constrói do passado, dos retalhos do passado que não existem senão sob a forma de memória viva, presente e atual, é interpretação e atualização. O passado

não entra de modo linear no presente, mas é precisamente este último que desmonta e recupera os fragmentos que julga lhe serem próximos, transfigurando-os. A atenção do historiador centra-se exclusivamente na relação que um determinado presente estabelece com partes ou resíduos do passado, instaurando assim uma continuidade *interna* – e não *externa* como o antigo – nos processos históricos. Uma relação que esgota nela mesma o sentido das criações: consola o presente quanto ao próprio agir, ligando-o ao passado e mostrando sempre o sentido (ou insignificância) do agir humano em geral, as constantes e as suas necessidades.

História e consciência espelham-se mutuamente: surgem como uma série infinita de descontinuidades que, ao se cristalizarem, propõem uma reconfiguração de partes de sistemas preexistentes ou uma recuperação de elementos por muito tempo afastados e residuais:

Mas o que dá o tom é sempre o que é mais novo, mas apenas onde este emerge entre as coisas mais antigas, mais passadas, mais habituais. Este espetáculo – como o que é totalmente novo se forma a partir daquilo que se passou – é o verdadeiro espetáculo dialético da moda (Ibid.: 103).

O presente é uma nova e irreduzível curva da história que recupera, para uso e consumo próprios, algumas partes de um passado que entende como útil, necessário ou próximo. Mais do que cronológica, e em perfeita analogia com a Moda, a proximidade é também estilística. Por exemplo, na televisão convivem elementos que lhe são inerentes (transmissão ao vivo, núcleo doméstico) e elementos subtraídos a outros âmbitos da vida contemporânea; não os engloba de forma linear, preferindo decompô-los e recompô-los segundo as próprias exigências: as séries televisivas são outra coisa relativamente aos filmes projetados no cinema, os telejornais, uma remota citação da imprensa. Os discursos políticos, à semelhança daqueles científicos, interiorizam a encenação espetacular até se transformarem em discursos publicitários, a projeção *ao vivo* dos eventos desportivos modifica o próprio modo de se praticar e conceber o esporte.

As formas da história não são autônomas entre si, mas estão sujeitas a reconfigurações imprevistas. De fato, o aparecimento de um novo evento pode incidir com profundidade, reconfigurando o sistema ou uma parte dele. O cinema, com a chegada da televisão, encontra-se diante de uma bifurcação: explorar outras dimensões expressivas ou limitar-se a uma produção funcional ao público televisivo. Um processo análogo é o da tentativa por parte da televisão (mas também do cinema) em seguir as narrações dos videogames e as modalidades comunicativas das redes (veja-se a diversificação da televisão através dos inúmeros canais de satélite). A novidade, ao surgir, é uma nova e ulterior

fantasmagoria que alimenta desejos, expectativas e potencialidades expressivas totalmente específicas, e que as formas já existentes não são capazes de satisfazer.

O inexorável avanço do novo, a sua vida cotidiana, a sua ramificação, transforma automaticamente em ruínas as formas anteriores, obrigando-as a uma competição que comporta ou a uma marginalização delas ou ainda a um esgotamento das suas potencialidades expressivas. Sob o ponto de vista social, o indivíduo, e eventualmente a coletividade, vive a novidade na forma anfíbia do desejo e do medo, na qual o desejo reflete a vontade de se libertar na inovação à procura de novos prazeres e sensações, enquanto o medo surge ligado às ânsias e angústias pelas mudanças que o *medium* determina ou determinará quanto aos equilíbrios existentes. Medo e desejo caracterizam a fase inicial de interiorização; são uma espécie de propriedades ou figuras que o eu usa para nomear o exterior. A fase seguinte é a da dependência cotidiana: o corpo social entra no *medium*, entorpece-se, adquire desses ritmos e potencialidades, construtivas ou destrutivas quais sejam, até aceitá-lo e saturá-lo.

No seu todo, a história apresenta-se como uma sucessão, potencialmente infinita, de instantes *presentes*, mas também imediatamente *já passados*. Entre cada evento não é estabelecida qualquer linearidade ou progressividade, bem pelo contrário, denota-se um salto, uma descontinuidade diretamente proporcional no que diz respeito à diferença técnica que os separa. A novidade constitui a afirmação de um novo e irreduzível fragmento da história e, ainda, uma ulterior e irreversível quebra desta:

Assim como para poder reajustar os cacos de um vaso, é preciso que eles correspondam uns aos outros nos menores pormenores, mas não têm de ser iguais, também a tradução, em vez de se tornar igual ao sentido do original, tem, antes, de configurar-se amorosamente na própria língua até ao ínfimo pormenor do seu modo de querer dizer, a fim de as tornar a ambas, tomadas como cacos, reconhecíveis enquanto fragmentos de um vaso, enquanto fragmentos de uma língua mais ampla (Benjamin, [19--]: 9).

Os fragmentos são tais e essencialmente isolados que se sucedem em modo descontínuo e nunca formarão uma totalidade: em primeiro lugar não há qualquer vaso, e depois, que nós saibamos, não existe nenhuma consciência, conhecimento ou acesso. O momento originário e criativo não reside num hipotético fragmento mãe que engloba todos os outros, mas coincide com aquele instante fulminante, *salto*, em que surge um novo evento. No momento do seu aparecimento, a novidade origina imediatamente história, ação e, como tal, impulsiona a uma experiência do sagrado, entendido não como recinto de um

laço religioso regulado, mas como evento capaz de quebrar o curso do tempo, entregando assim uma nova e ulterior possibilidade de vida.

A história enquanto sucessão de eventos e hábitos é uma imagem dela que exclui qualquer sentido de fim ou de finalidade do tempo e que, pelo contrário, reconhece o prazer e a vontade de viver como única necessidade deveras essencial. Os eventos oferecem um estilo de vida; por sua vez, o prazer justifica e contém a sua inumerável multiplicação. À imagem e reflexo da *Moda*, a história exhibe um tempo circular, extensível até ao infinito:

Nascimento e morte [...] limitam consideravelmente a margem de liberdade da moda, quando se tornam atuais, este estado de coisas é realçado por uma dupla circunstância. A primeira refere-se ao nascimento e mostra como a recriação natural da vida é “superada” pela novidade no domínio da moda. A segunda refere-se à morte. No que concerne à morte, ela não aparece menos “superada” na moda, quando esta liberta o *sex appeal* do inorgânico (Id., 2007: 117).

O eu conserva, supera e experiencia o nascimento e a morte mediante apenas por meio da *ilusão* e da *desilusão*, que recordam, transfiguram e simulam o seu ritmo. Acaba por se criar uma bifurcação entre tempo biológico e tempo da história. A história prossegue, ao insuflar-se e ao produzir infinitas temporalidades, *mundos virtuais*, através da mídia (passados ou presentes) de que dispõe, e constitui uma *segunda natureza* que atrai e distrai o eu do fluxo vazio e homogêneo do tempo natural. Enquanto sucessão infinita e intermitente de eventos, a *história* torna-se ainda um sistema ingovernável, sem uma única perspectiva, na medida em que a cada ponto desta corresponde a configurações e estados mentais completamente irreduzíveis.

Vendo de cima, a história coincide com as inúmeras *histórias* do eu, dos seus hábitos e vícios. Os hábitos podem ser de ordem histórica como a pólis, a pequena cidade, a metrópole e a televisão; de ordem mental, como a Moda e a moral; ou ainda de ordem pulsional – constantes antropológicas – tais como a ironia e o ciúme. É estabelecida uma equivalência entre elementos próprios do sujeito e técnicas externas, pelo simples fato de que todos esses fatores agem no interior do eu como vícios e potencialidades expressivas. A questão essencial e repetida no tempo é a exigência e a consequente pesquisa de expressão por parte do sujeito no mundo e com os outros, processo no qual emergem, de vez em quando e com diferente intensidade, as potencialidades individuais, de acordo com o menor ou maior equilíbrio estabelecido. Todas as criações só têm razão de ser na relação que o eu estabelece com o outro e são relidas não como verdades absolutas ou ideologias, mas simples próteses, sistemas organizados

e provisórios. A uma tal perspectiva *comunicativa* corresponde uma profunda consciência da história, um sentimento de vazio e de desespero, motivado pelas infinitas mas insignificantes possibilidades por essa oferecidas:

Eis por que razão a verdadeira aprendizagem da angústia representa o supremo saber. [...] tanto mais profundamente a experimenta, mais cresce a sua humana grandeza, não no sentido em que geralmente os homens a entendem mas como uma angústia produzida por nós próprios. [...] A angústia é o possível da liberdade e só essa angústia forma, pela fé, o homem, no sentido absoluto da palavra, devorando todas as finitudes, pondo a descoberto todas as ilusões. [...] O homem formado pela angústia, é formado pela possibilidade e só aquele que a possibilidade forma está formada na sua infinitude. Por isso, a possibilidade é a mais árdua das categorias. [...] o homem verdadeiramente educado por ela apreendeu o seu horror pelo menos tão bem como os apelos sorridentes. [...] não é necessário, decerto, sentir angústia ante os homens e as coisas do finito mas que só depois de se ter passado pela angústia do possível se está formado de modo a não se ser sua presa. Não que se evitem os horrores da vida; simplesmente, estes serão sempre frouxos comparados com os do possível. (Kierkegaard, 1962: 231-232)

A angústia é, ao mesmo tempo, produto e afastamento da história: o senso de possibilidade que vem da incrível acumulação e aceleração dos hábitos históricos alia-se a um sentido de vanidade e ilusoriedade. O olhar absorto da vida cotidiana junta-se a outra visão que mina e contorna enquanto reconhece que elas são indispensáveis para existência e afirmação do *self*. ■

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. *A tarefa do tradutor*. Tradução Maria Filomena Molder. [19--]. 13 p. Disponível em: <<https://goo.gl/SRoZtj>>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- KIERKEGAARD, S. *O conceito de angústia*. Tradução João Lopes Alves. Lisboa: Editora Presença 1962.

Artigo recebido em 3 de outubro de 2017 e aprovado em 31 de outubro de 2017.