

“Dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história”: notas sobre o surrealismo, o sonho e o despertar em Walter Benjamin

“Dissolution of ‘mythology’ into the space of history”: notes about surrealism, dream and awakening by Walter Benjamin

João Emiliano Fortaleza de Aquino¹



Resumo

O presente artigo apresenta os conceitos de sonho, imagem onírica e despertar, tal como estes se encontram nas notas que Walter Benjamin redige entre 1927-1929/30 em suas pesquisas sobre as passagens parisienses do século XIX. Trata-se aqui de demonstrar a relação dupla deste pensador com o surrealismo, uma relação que é de reivindicação e de crítica. E também de indicar como essa relação dupla tem como ponto de partida uma reflexão materialista sobre a história, nos termos da concepção do passado e de sua recepção pelo presente.

Palavras-chave: Sonho. Imagem onírica. Despertar. História. Presente.

Abstract

The present article presents the conceptions of dream, dream-image and awakening just as they are found in the notes that Walter Benjamin writes between 1927-1929/30 in his researches on the Parisian Arcades of the 19th century. The intention here is to demonstrate this thinker's dual relation with surrealism, a relation that is of vindication and of criticism. It is also of indicating how this dual relation has as starting point a materialistic reflection on history, in terms of the conception of the past and of its reception by the present.

Keywords: Dream. Dream-image. Awakening. History. Present.

Introdução

Os conceitos de “sonho”, “imagem onírica” e “despertar” aparecem numa série de notas que Benjamin tomou entre junho de 1927 e dezembro de 1929 – no mais tardar, até os primeiros meses de 1930² –, já no início de suas pesquisas sobre as passagens (galerias comerciais) parisienses do século 19. Na publicação dos escritos de Benjamin, Rolf Tiedemann as organizou sob o título “Primeiras notas” (*Erste Notizen*), situando-as no segundo volume do conjunto de textos e apontamentos mais diretamente concernentes à *Obra das Passagens* (*Passagen-Werk*),

obra interminada, cujo projeto Benjamin anunciou ao seu amigo Gershom Scholem numa carta em janeiro de 1928. De início, essas foram notas preparatórias para um pequeno ensaio sobre as passagens, que, em seguida, se configurou no projeto mais amplo de um livro, do qual somente uma parte chegou à sua forma final: o ensaio *Sobre alguns motivos em Baudelaire*, publicado na *Zeitschrift für Sozialforschung*, em 1939-1940; a primeira versão desse texto, sob o título *Paris do segundo império em Baudelaire*, não chegou a ser publicada em vida, já que foi recusada (para não dizer, censurada) pelo Instituto de Pesquisa Social, a cuja revista ele se destinava³. Um outro ensaio, concernente

¹ Doutor em filosofia, professor da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e da Universidade de Fortaleza (Unifor).

² Sobre essas informações históricas, cf. a Introdução redigida por Rolf Tiedemann para a edição do *Passagen-Werk* (Passagens. Trad. bras. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão; edição de Willi Bolle e Olgária Matos. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006; Das *Passagen-Werk*. In: *Gesammelte Schriften*, v. V-1/2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982); ver também Adorno, T. Caracterização de Walter Benjamin. In: *Prismas*. Trad. bras. A. Wernet e J. M. B. Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 223-237.

³ Ambos os textos se encontram publicados no Brasil no volume III das Obras escolhidas (trad. bras. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989), volume que porta o título da obra que Benjamin chegou a desejar escrever sobre o autor de *As flores do mal*, a saber, Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.

a este projeto, é *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o qual, segundo Benjamin diz em uma carta a Horkheimer, expressaria o ponto de vista do presente a partir do qual – numa perspectiva histórico-estética – o trabalho sobre as passagens seria articulado⁴. Do mesmo modo, as anotações postumamente publicadas sob o título *Sobre o conceito de história* seriam a preparação de uma introdução relativa à teoria crítica do conhecimento histórico que ele planejara escrever para o livro sobre as passagens, assim como o fizera no *Origem do drama barroco alemão* (1925) sobre as formas estéticas. A pedido do Instituto de Pesquisa Social, do qual pretendia financiamento para sua pesquisa, Benjamin redigiu ainda um *Exposé* da pesquisa, em 1935, refazendo-o parcialmente em 1939; nesses *Exposés*, a proposta do livro ganha o título de *Paris, capital do século XIX*.

Essas notas de 1927-1929/30 são, portanto, as primeiras que Benjamin toma para aquele trabalho que não chegou a concluir e que tomou os últimos 13 anos de sua vida. Nelas, ele desenvolve uma série não imediatamente articulada de reflexões sobre a história, a concepção do passado e sua relação com o presente. A relação privilegiada com o surrealismo – particularmente com *Une vague des rêves* e *Le paysan de Paris*, de Louis Aragon, e *Nadja*, de André Breton – se demonstra precisamente pela presença dos conceitos de *sonho*, *imagem onírica*, todos articulados com a principal categoria que Benjamin começa a elaborar naquele momento: a de *imagem dialética*. O conceito de *despertar* (*Erwachen*) nasce, nessas notas, em conexão com esses conceitos e com essa relação crítica com o surrealismo. O *despertar* diz respeito a uma fundamental intenção prática, política, que norteia sua pesquisa sobre as passagens e, teoricamente, tem a ver com sua forma de recepção da psicanálise e da crítica da economia política. Portanto, de um ponto de vista mais imediato, essas notas têm a ver também com o ensaio *Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia*, publicado em 1929. Mas este último ensaio, segundo Benjamin diz numa carta a

Scholem, é apenas um “paravento”, um “biombo” posto diante do trabalho das passagens, tendo sido mantido secreto o que em verdade se oculta por trás dele; este algo “secreto” parece dizer, indissociavelmente, tanto da sua relação com o surrealismo quanto do método histórico que ele pretendia desenvolver no trabalho das passagens: “chegar a compreender a concretude extrema de uma época, tal como ela se manifestou aqui ou ali através dos jogos das crianças, de um edifício, de uma situação de vida” (carta de 15.03.1929).⁵ As primeiras reflexões sobre este método encontram-se precisamente nessas “primeiras notas”.

Provavelmente, Benjamin começou a entrar em contato com os textos surrealistas em 1925, quando já havia concluído o livro sobre o barroco; naquele momento, ele registra – em seus próprios termos – uma “virada política de meu pensamento” e pretende tornar-se familiar à técnica da “crítica literária”: tinha em vista uma colaboração com *Die literarische Welt*, para a qual pretendia escrever sobre a “nova teoria literária francesa”. Já nesse momento, ele se refere àqueles escritos de Aragon e Breton como “obras ambíguas dos surrealistas” (carta a Scholem, 21.07.1925). Quando, dez anos depois, envia para Adorno uma cópia do primeiro *Exposé*, refere-se particularmente à leitura de *O camponês de Paris*, de Aragon:

Há no começo Aragon, *Le paysan de Paris*, do qual à noite, na cama, eu não podia ler mais de duas ou três páginas, que meu coração batia tão forte que me era preciso repousar o livro. [...] E, no entanto, os primeiros esboços das *Passagens* provêm dessa época (carta a Adorno, 31.05.1935).

1 Aragon, a imagem poética e a mitologia moderna

Tendo em vista as anotações que Benjamin faz neste período, cabe perguntar o que, centralmente, lhe teria chamado atenção no texto de Aragon. Mais particularmente: o que ele teria a ver com o projeto de

⁴ Este ensaio conheceu três versões, duas das quais – a primeira e a terceira – foram traduzidas e publicadas no Brasil (a de 1935, publicada no volume I das Obras escolhidas, e a de 1936, publicada na coleção Os pensadores). Segundo nos informa J.-M. Gagnebin, a segunda versão, que não conhece nem tradução nem publicação no Brasil, “dada por desaparecida pelos editores das *Gesammelte Schriften*, foi finalmente encontrada em Frankfurt somente em 1989”, seu desaparecimento sendo explicado, pelo menos em parte, porque “foi censurada por Adorno e Horkheimer não só porque ela retomava hipóteses brechtianas, mas, talvez, porque ela continha as teses mais genuinamente benjaminianas sobre a aura e sobre a ‘capacidade mimética’”. (Cf. Gagnebin, J.-M. De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade em W. Benjamin. In: Couto, E. S., Damião, C. M. (org.). Walter Benjamin: Formas de percepção estética da modernidade. Salvador: Quarteto editora, 2008, p. 106).

⁵ Para todas as citações de cartas, cf. Benjamin, W. Correspondances, t. I e II. Org. G. Scholem e T. Adorno; trad. fr. Guy Petitdemange. Paris: Aubier Montagne, 1979.

uma *compreensão concreta ao extremo* de uma época histórica? Em nossa hipótese, fundamentalmente duas coisas: uma, o próprio objeto, a própria questão da pesquisa, as *passagens*; outra, a *imagem*, que em Benjamin se configura sob os conceitos de imagem onírica, imagem do desejo e imagem dialética. Na narrativa de Aragon, esses dois aspectos são inseparáveis. Eles articulam-se, no entanto, num nó cuja ambiguidade é central ao surrealismo de Aragon: de um lado, a valoração positiva da efemeridade, da perecibilidade da experiência moderna; de outro, a busca poética de uma “mitologia moderna” dessa mesma experiência efêmera, desse devir.

Essa duplicidade acontece, no surrealismo, a partir de sua posição frente à modernidade, posição esta que, em si mesma, não é particularmente ambígua: os surrealistas põem-se como “modernos”, no sentido de uma ruptura requerida com o passado e a tradição, e, nesta mesma reivindicação da modernidade, põem-se criticamente frente ao “racionalismo absoluto”, “reino da lógica” que caracteriza a experiência moderna. Trata-se, nesta posição, de reivindicar o moderno contra os constrangimentos da tradição e, no mesmo ato, opor-se aos constrangimentos modernos que aparecem sob a forma da “lógica” e do “racionalismo”. O que parece ser central nesse programa surrealista é a experiência da alma solitária, e que se quer solitária, frente à história, à tradição, e do mesmo modo frente às formas dadas de sociabilidade. Assim, a experiência poética surrealista procura ser, antes de tudo, a experiência de re-significação, de doação de sentido, num mundo que é visto – nele mesmo – como pobre de sentido, de significação. As experiências surrealistas da escrita automática, das deambulações pelas ruas de Paris têm a ver com isso... A ambiguidade que daí nasce deve-se, essencialmente, ao recurso ao “sonho”, à investitura poética posta a partir desse “eu” solitário (seria melhor dizer, desse “isso” solitário), como método de re-significação crítica de um mundo esvaziado de sentido.⁶

Em *O camponês de Paris*, Aragon opõe à “lógica” e à “evidência”, o “erro”: este, “sozinho,

poderia revelar, àquele que o tivesse encarado de frente, a *fugitiva realidade*”.⁷ Esta noção de erro, de *errância*, aparece aqui, para Aragon, tanto como recusa da reta “razão” cartesiana quanto como uma reivindicação do “sonho”; mais ainda, trata-se, nas experiências de errância, de perambulação pelas ruas e lugares da cidade, fazer o “sonho” penetrar nas – e misturar-se com as – aparências sensíveis. Diz ele: “Razão, ó fantasma abstrato da vigília, eu te expulsara já de meus sonhos, e eis-me aqui no ponto em que eles vão se confundir com as realidades da aparência: aqui não há lugar a não ser para mim”.⁸ O que se tem nesse passo é precisamente o método da investitura poética sobre o sensível, isto é, a busca por tomar o sensível exterior como imagem inconsciente que vem à consciência dotada de significado.

São justamente essas imagens investidas poeticamente de sentido que Aragon chama de “mitos”, de “mitologia moderna”. A condição essencial dessa investitura seria a exigência de não se relacionar com o mundo a partir de uma experiência recebida, o que tem a ver com a renúncia tanto dos significados da tradição quanto do sentido já posto no cotidiano presente: “A cada dia modifica-se o sentimento moderno da existência. Uma mitologia se tece e se desenlaça. É uma ciência da vida que pertence unicamente àqueles que não têm experiência dela [da vida!]”.⁹ É isso o que conduz ao “maravilhoso cotidiano”. Breton, no *Manifesto surrealista* de 1924, retomara já a importância do olhar ingênuo da criança em relação à experiência poética de Paris, que espera por aqueles que lhe vão olhar com o olhar infantil. “Mito”, “mitologia”, “imagem”: estes são termos correlatos dessa experiência que Aragon reivindica como propriamente moderna. Ele diz:

é a vida que faz aparecer aqui essa divindade poética, ao lado da qual tanta gente passará sem nada ver e que, repentinamente, torna-se sensível e terrivelmente obsedante para aqueles que a tenham percebido, desajeitadamente, uma vez. Metafísica dos lugares, é você quem acalenta as crianças, você é quem povoa seus sonhos. [...] Não há um passo que eu faça rumo ao passado em que

⁶ A busca surrealista de uma “mitologia moderna”, tal como Aragon a expressa em *O camponês de Paris*, Michael Löwy a caracteriza – em termos filoweberianos – como uma “tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de estabelecer, no coração da vida humana, os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, a sonho, a revolta, a utopia” (Löwy, M. *Romper a gaiola de aço*. In: *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 9).

⁷ Aragon, L. *O camponês de Paris*. Trad. bras. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996, p. 38.

⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁹ *Ibidem*, p. 42.

não reencontre esse sentimento de estranho, que me dominava quando eu era a própria admiração, num cenário em que pela primeira vez chegava-me a consciência duma coerência inexplicada e de seus prolongamentos em meu coração.¹⁰

Nas perambulações pelas passagens do século 19, por seus corredores e escadas, Aragon se depara com imagens poéticas, fugidias como as próprias passagens em demolição próxima. Nessas deambulações se depara com o passado sob a forma do estranhamento, do distanciamento crítico do presente, produzindo desse modo imagens poéticas, imagens de uma mitologia moderna; no seu dizer: “Não há um passo que eu faça rumo ao passado em que não reencontre esse sentimento de estranho”. A experiência da “Passagem da Ópera” é apresentada por Aragon precisamente nesses termos da investidura poética, na qual novos “mitos” – “mitos modernos”! – podem ser percebidos, mas que só o são unicamente nessa experiência da perecibilidade. Diz ele:

Lá onde se persegue a atividade mais equívoca dos seres dos seres vivos, o inanimado se reveste, às vezes, de um reflexo de clarões, e mais segredos móveis: nossas cidades são assim povoadas por esfinges desconhecidas que não detêm o passante sonhador se ele não volta para eles sua distração meditativa, esfinges que não lhe colocam questões mortais. Mas caso ele saiba adivinhá-las, então este sábio que as interroga irá sondar ainda, novamente, seus próprios abismos graças a esse monstros sem rosto. A luz moderna do insólita: eis o que doravante irá retê-lo.

Ela reina extravagantemente nessas espécies de galerias cobertas que são numerosas, em Paris, nos arredores dos grandes *boulevards* e que se chamam, de maneira desconcertante, de *passagens*, como se nesses corredores ocultos do dia não fosse permitido a ninguém deter-se por um instante. [...] O grande instinto americano, importado para a capital por um *préfet* do segundo império [Haussmann, 1848-1870], que contribui para cortar regularmente o plano de Paris vai, dentro em breve, tornar possível a manutenção desses aquários humanos que já morreram para sua vida primitiva e que merecem, entretanto, ser olhados como os receptores de diversos mitos

modernos, pois apenas hoje, quando a picareta os ameaça, é que eles se transformam efetivamente nos santuários dum culto do efêmero, na paisagem fantasmática dos prazeres e profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá mais.¹¹

No final do livro intitulado *O sonho do camponês*, Aragon faz uma série de “especulações”, que Benjamin chama de “filosofemas”, sobre o significado filosófico de sua narrativa. Particularmente nesse passo o texto ganha importância para as reflexões de Benjamin. Aragon põe-se a pensar sobre o “concreto” e o “particular”. Diz ele: “Toda idéia é suscetível de passar do abstrato ao concreto, de atingir seu desenvolvimento mais particular, de não ser mais essa noz oca com a qual os espíritos vulgares se contentam”.¹² A esse conhecimento do particular, ele nomeia “metafísica”. O particular ele o configura não como conceito, mas como “noção”. Ele quer a metafísica, enquanto conhecimento do concreto que é a noção; mas – isso é que nos parece importante – a noção só se manifesta na *imagem*, no *traço que foge no devir*. “Tomara eu possa fixar seu traço antes que ele fuja”, diz ele. O concreto, o particular, enfim, a noção, é para ele uma *aparição*:

Nessa zona é que meu conhecimento era propriamente a noção. Tinha acesso a ela através de uma escada oculta, a *imagem*. A busca abstrata fez-me tomá-la por uma ilusão grosseira e eis que em seu termo a noção, em sua forma concreta, com seu tesouro de particularidades não me parece diferente, em nada, desse modo desprezado do conhecimento, a *imagem*, que é o conhecimento poético e as formas vulgares do conhecimento não são, sob pretexto de ciência ou da lógica, nada além das etapas conscientes que a *imagem* queima maravilhosamente, a sarça-ardente.¹³

Essa concepção do “concreto”, por Aragon, tem a ver com a recusa surrealista do “real”. Para Aragon, o *concreto* não é o “real”; o concreto é o que está fora do real. Desse modo, a imagem não é o concreto, mas a “consciência possível, a maior consciência possível do concreto”. Mais ainda: “Não há, em essência, uma maneira de pensar que não seja uma imagem”. Trata-se, para Aragon, da “imagem poética”, que tem um “poder de materialização”: “A imagem poética apresenta-se

¹⁰ Ibidem, p. 43.

¹¹ Ibidem, p. 44-45.

¹² Ibidem, p. 216.

¹³ Ibidem, p. 224.

no fato, com tudo o que lhe é necessário”; e “o fato não está no objeto, mas no sujeito: o fato existe apenas em função do tempo, quer dizer, na linguagem”. A imagem não é, portanto, o “real”, o imediato-sensível, mas tem a ver com a investidura poética; é, portanto, uma aproximação do espírito, na forma da linguagem, ao que é “concreto”, “particular”.

2 Benjamin, Baudelaire e a crítica ao surrealismo

Também Baudelaire já reivindicara o método da investidura poética como próprio à poética moderna, método que distinguiria o artista “imaginativo” do artista “realista”:

[O artista] realista [...], positivista, diz: “Eu quero representar as coisas tais como são, ou ainda como seriam, supondo que eu não existo”. O universo sem o homem. E este, o imaginativo, diz: “eu quero iluminar as coisas com meu espírito e projetar seu reflexo sobre os outros espíritos”.¹⁴

Em Benjamin, encontramos algumas considerações sobre esse tipo de investidura poética precisamente na sua interpretação da poesia baudelaireana. De início, tratar-se-ia para ele de algo próprio à poesia aurática: “Experimentar a aura de uma aparição significa investi-la com a capacidade de revidar o olhar”; mas, em seguida, a esse poder de investimento ele faz corresponder a própria atividade poética enquanto tal: “Essa investidura é uma fonte da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, revida seu olhar, lança este olhar na distância; o olhar da natureza desperta sonha e lança o poeta em seu sonho”.¹⁵ Por isso mesmo, para Benjamin, na investidura poética não é o caso de simplesmente opor distanciamento e familiaridade, mas, ao contrário, de identificar uma interpenetração entre ambos, interpenetração esta posta justamente pelo distanciamento do olhar poético:

Olhares poderiam agir de modo mais dominante quanto mais profunda a ausência daquele que olha, ausência que nele foi vencida. Nos olhos

que espelham ela permanece inquebrantável. Justamente por isso esses olhos não conhecem nada de longe.¹⁶

É essa interpenetração de distanciamento e, por este distanciamento, familiaridade que caracterizaria a alegoria baudelaireana. Por isso, Benjamin termina por dizer que “Baudelaire introduziu na poesia, de forma memorável, o olhar carregado de distância como um olhar familiar”.¹⁷ Em Baudelaire, segundo o concebe Benjamin, essa investidura poética já não tem mais nada de aurática. A experiência da aura só pode se dar no interior da experiência da tradição, na qual o objeto olhado revida o olhar; mas Baudelaire, segundo a análise benjaminiana, inscreve sua poética exatamente no processo histórico da “desintegração da aura”, em que a experiência comunitária tradicional, pré-moderna (que Benjamin nomeia de *Erfahrung*), deu lugar à vivência do indivíduo isolado das sociedades modernas (a *Erlebnis*). Como que o contrapondo aos surrealistas, Benjamin afirma que Baudelaire “indicou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque”.¹⁸

A experiência baudelaireana do choque se caracterizaria para Benjamin exatamente pela ação consciente que, frente às surpresas e aos inesperados da cidade moderna, “amortece” e “apara” o choque e o impede, em linguagem freudiana, de tornar-se “trauma”. “Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com seu ser espiritual e físico”, diz Benjamin; sua esgrima poética teria sido uma “resistência, uma defesa ao choque” (*Chockabwehr*).¹⁹ Nessa análise da poesia baudelaireana, Benjamin mantém aqui um diálogo privilegiado e central com *Além do princípio do prazer*, de Freud. Com base neste, ele explica que o amortecimento consciente do choque “emprestaria ao evento que o provoca o caráter de vivência [*Erlebnis*] em sentido estrito”; mas, ao assim fazer, “o tornaria estéril para a experiência poética [*dichterische Erfahrung*]”. Se é assim, então o que tornaria possível a poética de Baudelaire? Segundo Benjamin, justamente

¹⁴ C. Baudelaire, *Salon de 1859*. In: *Œuvres complètes*. Paris: Robert Lafont, 1980, p. 755.

¹⁵ Benjamin, W. Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 140 (incluindo nota de rodapé), trad. levemente modificada; *Über einige Motive bei Baudelaire*. *Gesammelte Schriften*, I-2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 646-647.

¹⁶ *Ibidem*, p. 141, tradução modificada; GS I-2, p. 648.

¹⁷ *Ibidem*, p. 141-142; GS I-2, p. 649.

¹⁸ *Ibidem*, p. 145, trad. levemente modificada; GS I-2, p. 653.

¹⁹ *Ibidem*, p. 111; GS I-2, p. 616.

“um alto grau de conscientização”, que “despertaria a representação de um plano, que estava em sua elaboração na obra”. Toda a poesia de Baudelaire teria como razão de estado “a emancipação com respeito às vivências”.²⁰

Nossa afirmação de que essas considerações acerca de Baudelaire constituem uma possível contraposição aos surrealistas – que também buscavam, como vimos em Aragon, uma experiência com o “sentimento moderno da existência” – se explica com base na crítica que Benjamin dirige a Aragon. Nas assim chamadas “Primeiras notas”, Benjamin afirma:

No domínio histórico, nós estamos educados na romântica visão-à-distância. É importante prestar contas da herança imediatamente transmitida. Mas ainda, é cedo, por exemplo, para colecionar. Uma consciência [reflexão, *Besinnung*] materialista, concreta do mais próximo é exigida. Uma “mitologia”, como diz Aragon, empurra as coisas de novo para longe. Apenas a explicação do que nos é aparentado, do que nos condiciona é importante. O século XIX, para falar como os surrealistas, são os ruídos que intervêm em nosso sonho, os quais nós interpretamos no despertar [*Erwachen*]. (Cº 5, trad. modificada).²¹

Antes de tudo, esse fragmento apresenta uma crítica à concepção romântica da história, que, segundo Benjamin, constitui uma “visão-à-distância”, sendo o problema da posição de Aragon na sua figuração da experiência com o passado n’*O camponês de Paris* justamente o de ser solidário com tal concepção. Essa solidariedade se manifestaria na proposição de uma “mitologia”, que, enquanto tal, “empurra as coisas de novo para longe”; e “de novo” porque reporia a posição romântica. Em contraponto, Benjamin exige uma “reflexão/consciência materialista, concreta, do mais próximo”. Mas em que sentido a “mitologia moderna” de Aragon empurraria as coisas para longe, ao invés de pô-las em relação com o que nos é mais próximo, com o que nos condiciona? Se se leva em consideração a radical filiação da experiência surrealista à modernidade, ainda que seja uma filiação que se mantenha socialmente crítica, o que significaria este “empurrar as coisas para longe”? A resposta a essa questão parece estar no último período do fragmento,

quando Benjamin, buscando ater-se – “como os surrealistas” – aos “ruídos que intervêm em nosso sonho”, afirma a necessidade de os interpretarmos no “despertar”. O caráter romântico (passadista) da mitologia proposta por Aragon estaria, segundo essa hipótese de leitura, em não se colocar a necessidade da interpretação das imagens oníricas, bem como a própria necessidade de saída do sonho pelo despertar. Essa hipótese de leitura parece ser confirmada por outro fragmento, em que Benjamin escreve:

Enquanto Aragon persevera no domínio do sonho, deve ser considerada aqui a constelação do Despertar [*Erwachen*]. Enquanto em Aragon *permanece* um elemento impressionista – a “mitologia” – [fazer responsável este impressionismo por muitos filosofemas sem teor do livro], trata-se aqui de uma dissolução [*Auflösung*] da “mitologia” no espaço da história. Isso, contudo, apenas pode acontecer através de um despertar [*Erweckung*] de um saber ainda-não-consciente do Outrora. (Hº, 17, tradução modificada).

É a supervalorização surrealista do inconsciente e do sonho, ou da natureza onírica das imagens, o que – diferentemente do que ocorre com Baudelaire – “empurraria as coisas de novo para longe”, afastando-nos do “que nos condiciona”: a saber, o passado mais recente. A temática do esquecimento do passado mais recente, Benjamin o mobiliza criticamente logo no início do *exposé* de 1935, relacionando-o às imagens da sociedade capitalista, que seriam imagens do desejo em que se interpenetram o novo e o velho: “emergem nessas imagens do desejo a expressa aspiração a afastar-se do envelhecido (*Veraltete*) – que quer dizer, porém: do passado mais recente (*Jüngstervergangene*). Essas tendências remetem a fantasia imagética, que ergue seu impulso pelo Novo, de volta ao passado primevo (ou arcaico, *Urvergangene*)”.²²

A postura surrealista de superestimação do inconsciente e do sonho se afastaria do trato crítico com o que nos condiciona, com o passado mais recente, porque não combateria essa tendência das próprias relações sociais capitalistas, que, em sua interpenetração do moderno e do arcaico, da novidade e do eternamente o mesmo, nos afastam constantemente do presente e,

²⁰ Ibidem, p. 110, trad. levemente modificada; GS I-2, p. 614-615.

²¹ As citações das notas das Passagens, cotejadas com a edição alemã do Passagen-Werk, receberão suas referências, entre parênteses, no corpo do texto, indicados aí a letra do caderno e o número do fragmento.

²² Benjamin, W. Passagens, p. 41, tradução modificada; Das Passagen-Werke, p. 46-47.

portanto, do passado próximo. Este afastamento se dá, nas relações mercantis, pela dialética da novidade da mercadoria que, ultrapassando o “envelhecido”, o recentemente passado, reafirma assim o eterno retorno do mesmo: as mesmas relações sociais, a mesma forma-mercadoria. Na dupla recusa do presente e do passado mais recente, se reafirmaria o passado arcaico, que, na transposição materialista que Benjamin faz das categorias psicanalíticas, é a própria forma-mercadoria, as próprias relações sociais capitalistas. Seria desse modo que as relações capitalistas sintetizariam antagonicamente (mas também, ambigualmente) o moderno e o arcaico na própria novidade. Essas imagens do desejo, imagens ambíguas (como é toda imagem), pois oníricas, Benjamin as deseja interpretar, colocá-las sob a perspectiva do “despertar”, a partir do qual possa emergir “um saber ainda-não-consciente do outrora” (isto é, do passado próximo que nos condiciona e nos explica).

Em outros termos, é a subestimação da interpretação consciente dos “ruídos” da experiência social onírica, ruídos que, no entanto, eles valorizam, que – aos olhos de Benjamin – coloca os surrealistas numa posição não suficientemente crítica no seu trato com as imagens do passado próximo. Se em Baudelaire encontramos uma dialética em que o olhar, lançado na distância pelo objeto olhado, traz para perto este mesmo objeto (a rigor, é isso que constitui a alegoria baudelaireana), nos surrealistas haveria a permanência do objeto num distanciamento que o impede de vir ao presente, pela ação consciente que intercede no choque.

Considerações finais

Na análise benjaminiana, o surrealismo manteria, assim, uma ambigüidade fundamental, correspondente àquela que acima descrevemos. Referindo-se não mais a Aragon, mas ao *Nadja* de Breton, Benjamin saúda no surrealismo o “truque” – “seria mais honesto falar em truque do que em método” – de “trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político”.²³ Essa interpretação ele a baseia na metáfora de Apollinaire,

que compara o poeta a um “porta-chaves feérico”, que convida os túmulos, os mortos “a entrar no mundo de hoje”. Breton o faz, nas palavras de Benjamin, porque “está mais perto das coisas de que Nadja está perto, que dela mesma”. E explica:

Quais as coisas de que ele está perto? Para o surrealismo, nada mais pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “envelhecido” [*Veraltetes*], nas primeiras construções de ferro, nas primeiras construções fabris, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entres esses objetos e a revolução. [...] [Breton e Nadja] conduzem à explosão as imensas forças “atmosféricas” ocultas nessas coisas.²⁴

Antecipando algo cujo significado só fica claro se pusermos os olhos sobre as “primeiras notas”, Benjamin escreve que no “centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos objetos, a própria cidade de Paris”; ao que acrescenta, formulando com mais exatidão o que para ele significa “trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político”: “mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista”.²⁵ Essa revolta, a que os surrealistas se entregaram por inteiros, não seria ainda suficiente se mantida nos marcos da embriaguez (melhor seria dizer, a embriaguez onírica). “Sabemos que um elemento de embriaguez está presente em cada ato revolucionário, mas isso não basta”, diz Benjamin; e acrescenta algumas linhas depois: “De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático”.²⁶ O que se tornaria necessário, nesta troca do olhar histórico sobre o passado por um olhar político no presente, seria submeter as ambíguas imagens oníricas à interpretação desperta, ou ainda, “dissolver a mitologia no espaço da história”. Isso quer dizer que o espaço da história é unicamente o presente,

²³ Benjamin, W. O surrealismo. O último instante da inteligência européia. In: Obras escolhidas, I. Trad. bras. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 26; Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. Gesammelte Schriften, II-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 300.

²⁴ Ibidem, p. 25; GS, II-1, p. 299-300.

²⁵ Ibidem, p. 26; GS, II-1, p. 300.

²⁶ Ibidem, p. 32 e 33; GS, II-1, p. 307.

o “mundo de hoje”, para o qual os mortos devem ser convidados “a entrar”. Assim somente “o agora [se torna] a imagem mais íntima do Outrora” (O°, 81).

Referências

- ADORNO, Theodor. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859*. Paris: Robert Lafont, 1980. (Œuvres complètes).
- BENJAMIN, Walter. *Correspondances*. Organizado por G. Scholem e T. Adorno. Tradução de Guy Petitmange. Paris: Aubier Montagne, 1979. 2 t.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982. (Gesammelte Schriften, v. V, t. 1/2).
- BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (*Obras escolhidas*, III).
- BENJAMIN, Walter. *O surrealismo: o último instante da inteligência européia*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (*Obras escolhidas*, I).
- BENJAMIN, Walter. *Der Sürrealismus: die Letzte Momentaufnahme der Europäischen Intelligenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. (Gesammelte Schriften, v. II, t. 1).
- BENJAMIN, Walter. *Über einige Motive bei Baudelaire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. (Gesammelte Schriften, v. II, t. 2).
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade em W. Benjamin. In: COUTO, E. S.; DAMIÃO, C. M. (Org.). *Walter Benjamin: formas de percepção estética da modernidade*. Salvador: Quarteto, 2008. p. 105-125.
- LÖWY, Michael. Romper a gaiola de aço. In: A ESTRELA da manhã: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 7-19.