

# Imagens do pensamento em Walter Benjamin

63

Aléxia Bretas\*

“Santa Tereza vê numa alucinação a Madonna colocando flores em seu leito, e comunica essa visão a seu confessor.

‘Não vejo nenhuma flor,’ responde ele. ‘Foi para mim que a Madonna as trouxe,’ diz a Santa.”

Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p. 257.

Do ponto de vista de uma teoria benjaminiana da imagem,<sup>1</sup> *Origem do drama barroco alemão* é um texto seminal na bibliografia do autor.<sup>2</sup> Escrito entre 1916 e 1925, e apresentado como o que seria sua tese de habilitação, o *Trauerspiel-Buch* encontra, para decepção de Benjamin, uma dura recepção pelo chamado “mandarinato alemão.”<sup>3</sup> Duplamente recusado pelos departamentos de literatura e estética da Universidade de Frankfurt, o trabalho é considerado esotérico e criptográfico pelos decanos, sendo por isso categoricamente desqualificado pela academia. Adepto ao cânone neokantiano, Hans Cornelius – de quem Max Horkheimer era inclusive assistente na época – alega não ter compreendido uma palavra sequer em todo o texto responsável por avaliar. Entre amigos, o próprio Benjamin teria comentado que somente alguém familiarizado com a Cabala poderia entender o livro do Barroco.<sup>4</sup> Ora, se é bem verdade que o autor recorre a figuras neoplatônicas herdadas pela mística judaica na elaboração de sua extravagante teoria do conhecimento, é também verdadeiro o fato de tal dispositivo situar-se no horizonte estritamente secular da grande crítica historiográfica que atravessa toda a pesquisa, em quatro tempos. 1. Primeiro tempo: sob a perspectiva do método, crítica ao regime de indexação do particular ao universal que é próprio do conceito, e imprescindível ao sistema.<sup>5</sup> 2. Segundo tempo: sob a perspectiva da história da arte, crítica ao elogio da tragédia como imitação do mito, em detrimento do teor histórico constelado no drama barroco.<sup>6</sup> 3. Terceiro tempo: sob a perspectiva da estética, crítica à valorização do símbolo, à qual Benjamin responde com a reabilitação da alegoria.<sup>7</sup> 4. Quarto tempo: Sob a perspectiva – no limite – política, crítica à retomada da cultura clássica pelo *mainstream* acadêmico, até por isso, refratário ao estudo benjaminiano do Barroco, recém-redescoberto pelo movimento expressionista.<sup>8</sup> Em cada uma destas etapas, a adoção das configurações imagéticas como recurso propedêutico é o expediente de que se vale o autor para dar forma ao próprio pensamento, ao longo de suas três partes principais – dedicadas respectivamente ao tratamento das questões epistemológicas, à caracterização do drama barroco alemão (*Trauerspiel*), e à defesa da alegoria.

Artefilosofia, Ouro Preto, n.6, p. 63-75, abr.2009

\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da USP e bolsista da FAPESP. E-mail: alexia.bretas@gmail.com.

<sup>1</sup> Sobre o sentido das configurações imagéticas no pensamento de Walter Benjamin, segundo diferentes abordagens interpretativas, ver 1. BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectic of Seeing*. Cambridge e London: The MIT Press, 1991. Edição brasileira: *A Dialética do Olhar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002; 2. MACHADO, Francisco de Ambrosio. *Bild und Bewusstsein der Geschichte: figuratives Denken bei Walter Benjamin*. München: Karl Alber, 2005; 3. SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Palavra e imagem na obra de Walter Benjamin: escritura como crítica do *Lógos*.” In: *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, Romantismo e Crítica Poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999; 4. BOLLE, Willi. “A metrópole como espaço imagético.” In: *Fisognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984a. Tradução e apresentação: Sérgio Paulo Rouanet.

## Fractais da história

Epigrafado pela doutrina das cores de Goethe, o polêmico “Prefácio epistemológico” do livro do Barroco é aberto com a seguinte afirmação: “É característico do texto filosófico confrontar-se, sempre de novo, com a questão da apresentação (*Darstellung*)”<sup>9</sup> (BENJAMIN, 1984a, p. 49). Aqui, Benjamin dá início a uma discussão que, direta ou indiretamente, estará presente também no processo de redação de trabalhos posteriores, conforme atesta o registro de sua correspondência com Adorno: a da “forma filosófica.”<sup>10</sup> No centro deste debate, ele coloca o imperativo de construção de um modo de exposição científico, porém não-coercitivo, a ser utilizado para a efetivação de seu projeto, qual seja, apresentar as idéias, e “salvar” os fenômenos. Contra o procedimento *more geometrico* de Descartes e seu modo de ordenação derivado das matemáticas, Benjamin recorre a um outro método de trabalho, capaz de substituir a cadeia das deduções pela “arte da interrupção,” requerida para o resgate epistemológico do heterogêneo. Daí o autor destacar o parentesco entre a forma que escolhe para a apresentação do drama barroco – a do tratado filosófico – e a dos mosaicos góticos, onde a fragmentação em partículas é inalienável da configuração plástica do todo. Na esteira de sua concepção da filosofia como comentário e crítica, a “Premissa gnoseológica” defende que a imersão nos detalhes materiais de cada ínfimo componente é condição fundamental para a revelação do “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) de todo o conjunto – e, portanto, indissociável deste.<sup>11</sup> Na base de sua valorização do fragmento expressivo – muito plausivelmente emprestada de autores românticos como Schlegel e Novalis<sup>12</sup> – está a necessidade de recuperar a peculiaridade dos fenômenos extremos, e não apenas seus aspectos standardizados, tornados universais pelas operações niveladoras das taxinomias. Para isso, Benjamin se reporta tanto ao fenômeno originário (*Urphänomen*) de Goethe, quanto à monadologia de Leibniz – a propósito, o criador do cálculo infinitesimal. Ele escreve: “A idéia é mônada – isto significa em suma que cada idéia contém a imagem do mundo” (BENJAMIN, 1984a, p. 70). Segundo suas indicações, o papel do filósofo é, no limite, encontrar formas adequadas para nomear tais configurações – essencialmente imagéticas –, recuperando suas reminiscências do esquecimento. Razão pela qual Benjamin chega a aproximar sua tarefa de uma espécie de *anamnesis* ou *apokatastasis* profana, até certo ponto, aparentada com a noção religiosa da “redenção.”<sup>13</sup> Malgrado as refrações teológicas, não é demais ponderar que é somente no contexto laico da crítica do conhecimento histórico que deve ser entendido o elogio extemporâneo do regime de visibilidade das idéias, que o autor comparará às constelações. “As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984a, p. 56). Bastante fecunda, a metáfora ressoará, anos mais tarde, também na *Dialética Negativa* de Adorno. Ao discutir o momento unificador presente na operação de constituição dos conceitos, este último observaria: “Como uma constelação, o pensamento teórico circunda o conceito, que gostaria de abrir como a fechadura de um cofre bem guardado: não através

<sup>3</sup> Ver RINGER, Fritz. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã: 1890-1933*. São Paulo: EDUSP, 2000.

<sup>4</sup> Sobre a presença de aspectos místico-judaicos na obra de Benjamin, ver MATOS, Olgária. “O céu da história: sobre alguns motivos judaico-benjaminianos”. In: *Imaginário* (6), 2000:14-25; GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin”. In: *Estudos Avançados* 13 (37), 1999: 191-206; e HANDELMAN, Susan. “*Allegory and redemption*.” In: *Fragments of redemption: jewish thought and literary theory in Benjamin, Scholem e Lévinas*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991. pp. 116-143.

<sup>5</sup> A esse respeito, ver MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999; e MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

<sup>6</sup> A esse respeito, ver: CHAVES, Ernani. *Mito e história: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*. Tese de doutorado. São Paulo, Departamento de Filosofia, FFLCH-USP, 1991; e BOLLE, Willi. “Modernidade como *Trauerspiel*: a historiografia alegórica em *Origem do drama barroco alemão*.” In: *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 105-133.

<sup>7</sup> Sobre o significado da alegoria na obra de Benjamin, ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Alegoria, Morte, Modernidade”. In: *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 31-53.

de uma única chave ou número, mas através de uma combinação deles”<sup>14</sup> (ADORNO, 1990, p. 166). Vale dizer que, ao contrário do *eidós* de Platão, as idéias de Benjamin não se radicam em um etéreo reino Inteligível, mas, ao contrário, no horizonte concreto da facticidade mundana. O que explica sua valorização programática, não apenas das formas consideradas perfeitas, como ainda daquelas outras classificadas como excessivas, inacabadas, estranhas, ou mesmo grotescas, pelos cânones da historiografia clássica – tal é o caso do *Trauerspiel*. Num certo sentido, são precisamente para estes “restos” do saber científico que Benjamin se voltará em sua “redenção” apócrifa do particular, cristalizado em fractais da história, e apresentado em móveis de imagens ou “constelações.”

## Alegorês

Para tanto, o autor lança mão do recurso à “escrita visual,” segundo ele, característica da representação alegórica. Contra o que designa por “preconceito classicista, o filósofo contesta: “A alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984a, p. 184). Disposto a corrigir o que chama de “uso fraudulento do simbólico” disseminado pela tendência “anti-barroca” encampada pelo classicismo alemão, Benjamin investe na recuperação do teor histórico – portanto, provisório, perecível e contingente –, típico da alegoria. Ele defende: “A relação entre o símbolo e a alegoria pode ser compreendida à luz da decisiva categoria do tempo, que pensadores românticos [como Görres e Creuzer] tiveram o mérito de introduzir na esfera da semiótica” (BENJAMIN, 1984a, p. 188). Ao contrário da totalidade plena do símbolo – onde signo e significado coincidem, sempre iguais a si mesmos – a temporalidade constitutiva do alegórico confere às suas imagens a fisionomia da própria história-natureza consumida pelo fluxo do tempo. Ele diz:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, o falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidós* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos *rebus* áridos, que ficam existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que seja. Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o que ela continha de heterônomo, incompleto e despedaçado. Mas são justamente essas características ocultas sob sua forma extravagante que a alegoria barroca proclama, com uma ênfase até então desconhecida (BENJAMIN, 1984a, p. 198).

Ainda sob a perspectiva da crítica do conhecimento, ele comenta: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984a, p. 200). Com lastro em sua visão do século XVII como catástrofe em permanência, mineralização do orgânico ou mimesis da morte, o filósofo acrescenta:

<sup>8</sup> A esse respeito, ver BRETAS, Aléxia. “O sonho sobre-real: o século XX” in: *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008, pp. 149-171.

\*\*\*

<sup>9</sup> Sobre o sentido da apresentação filosófica (*Darstellung*) na “Premissa gnoseológica” do livro do Barroco, ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”. In: *Kriterion* (112), jul./dez. 2005.

<sup>10</sup> A esse respeito, ver ADORNO, Theodor. “*Theodor Adorno: Letter to Walter Benjamin*”. In: ADORNO, Theodor et al. *Aesthetics and Politics*. London; New York: Verso, 2007; e ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003. Tradução: Jorge Mattos Brito de Almeida.

<sup>11</sup> Ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”. In: *Discurso* (13), 1983: 219-30.

<sup>12</sup>Ver SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997; e NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

<sup>13</sup>BOLZ, Norbert. “É preciso teologia para pensar o fim da história? Conhecimento e história em Walter Benjamin”. In: Dossiê Walter Benjamin. Revista USP (15), 1992.

\*\*\*  
<sup>14</sup>No original, “*Als Konstellation umkreist der theoretische Gedanke den Begriff, den er öffnen möchte, hoffend, daß er aufspringe etwa wie die Schlösser wohlverwahrter Kassenschränke: nicht nur durch einem Einzelschlüssel oder eine Einzelnummer sondern eine Nummernkombination*”. ADORNO, Theodor. *Negative Dialektik. In: Gesammelte Schriften, Band. 6*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. p. 166. A esse respeito, ver também BUCK-MORSS, Susan. “*The method in action: constructing constellations*”. In: *The origin of the Negative Dialectics: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Free Press, 1978. pp. 97-110.

\*\*\*  
<sup>15</sup>A esse respeito, cf. ALMEIDA, Ângela. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

<sup>16</sup>Sobre as galerias parisienses do século XIX anteciparem o modelo dos *shopping centers*, ver a entrevista concedida por Willi Bolle à Folha, por ocasião do lançamento da edição brasileira do trabalho das *Passagens*. FOLHA DE S. PAULO, “O império do efêmero.” Caderno Mais, São Paulo, 24/09/2006.

<sup>17</sup>ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Tradução: Flávia Nascimento.

“A alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira” (BENJAMIN, 1984a, p. 188). Por isso, concebida em plena Guerra dos 30 anos, a imagem da história espetacularizada pelo *Trauerspiel* – sobretudo, nas peças de Gryphius e Lohenstein – encontra um importante emblema nas cenas de *Vanitas* – registradas por artistas seiscentistas como Claesz e Steenwyck, e anunciadas pelo livro do Eclesiastes: “Antes que o pó volte à terra, como era, e o espírito volte a Deus, que o deu, vaidade das vaidades, diz o pregador, tudo é vaidade” (Eclesiastes 12, 7-8).

## Bebedores de imagens

Ora, assim como o Barroco de Benjamin é visitado sob o impacto da Primeira Guerra Mundial, sua caracterização da Paris do Segundo Império segue as mesmas diretrizes de sua historiografia alegórica, o que resulta na justaposição do século XIX ao contexto político-cultural que assinala o fim da República de Weimar e a ascensão do nazismo na Alemanha.<sup>15</sup> Não é, pois, acidental que, também no projeto das *Passagens*, as ruínas venham a adquirir um papel determinante em seus escritos, agora, segundo o imperativo de explodir as “energias revolucionárias” depositadas no “antiquado.” É digno de nota que tal “querer filosófico” apareça já na escolha do objeto maior de sua pesquisa, a saber, as próprias passagens – construções arquitetônicas típicas da Paris oitocentista, destruídas pelo processo de urbanização ou “haussmannização” da cidade, e atualmente tidas como o protótipo dos *shopping centers*.<sup>16</sup>

Na verdade, o interesse pela “mitologia moderna” à deriva nas galerias parisienses já havia sido despertado anteriormente pelos surrealistas que, inspirados em autores como Lautréamont, Huysmans e Nerval, deixam registradas as imagens de sua *flânerie* onírica pelas ruas da grande metrópole em dois belos textos “iniciáticos”: *O camponês de Paris* (1924), de Aragon<sup>17</sup> e *Nadja* (1928) de André Breton.<sup>18</sup> Em “Passagem da Ópera,” por exemplo, aquele primeiro anteciparia alguns pontos recorrentes nos manuscritos das “Passagens Parisienses” – a rigor, a célula-mãe do livro das *Passagens*. O poeta escreve:

O grande instinto americano, importado para a capital por um *préfet* do segundo Império, que contribui para recortar regularmente o plano de Paris vai, dentro em breve, tornar impossível a manutenção desses aquários humanos que já morreram para sua vida primitiva e que merecem, entretanto, ser olhados como os receptadores de diversos mitos modernos, pois apenas hoje, quando a picareta os ameaça, é que eles se transformaram efetivamente nos santuários de um culto do efêmero, na paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais (ARAGON, 1996. p. 44-5).

Projeto inacabado redigido entre 1926 e 1940, o trabalho das *Passagens* é reconhecidamente inspirado neste que já foi chamado de “livro-cidade emblemático do Surrealismo” (GAGNEBIN in ARAGON, 1996, p. 242). A esse respeito, Benjamin confirma a Adorno: “No começo há Aragon, *O Camponês de Paris*, livro do qual eu não podia ler mais do que duas ou três páginas à noite, na cama, meu coração batendo tão forte que me fazia deixá-lo de lado” (carta de 31/05/1935, *Briefe* II). Em seu afã de reconstituir a fisionomia da “pré-história” (*Urgeschichte*) do século XIX a partir da deambulação pelas ruas de uma Paris tão real quanto onírica, Benjamin, com Aragon, recorre ao *dépayement* como via de acesso ao “estranho” constelado no ordinário.

Resultado: desordem espacial, mas também espiritual. Ao dinamitar as coordenadas da topografia cartesiana, o “Prefácio para uma mitologia moderna” vira pelo avesso o *Discurso do método* e, num delirado desacato a seu autor, vem celebrar a “errância” como “disrupção criativa” potencializadora da dimensão sensível do pensamento. Contra as “idéias claras e distintas” de Descartes, e na trilha de *Paraísos artificiais* de Baudelaire,<sup>19</sup> o poeta antimetafísico leva às últimas consequências seu “desejo de vidência” (MATOS, 2006, p. 101), anunciando o Surrealismo como “estupefaciente dos limites da consciência,” “filho do frenesi e da sombra,” e “poesia em barra.” Segundo Aragon, seus propagadores são “corações aventureiros e graves,” “inimigos da ordem” e “bebedores de imagens” (ARAGON, 196, p. 93). Suas palavras são exatamente as seguintes:

O vício chamado Surrealismo é o emprego desregrado e passional do estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela traz consigo no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses. Pois cada lance a cada imagem força-os a revisar todo o Universo (ARAGON, 1996, p. 93).

É bastante elucidativo que tal “desordem produtiva” seja descrita de forma bem parecida nas anotações protocolares feitas por Benjamin, sob efeito assistido de alucinógenos como o haxixe e a mescalina. Comparando suas visões aos quadros surrealistas, o filósofo observa:

No transe do haxixe as imagens parecem prescindir inteiramente de nossa atenção para que se apresentem diante de nós. Aliás, a produção de imagens pode fazer-nos perceber coisas tão extraordinárias, e com tal rapidez, que simplesmente nunca terminamos de admirá-las, tal a singularidade e beleza desse universo de imagens (BENJAMIN, 1984b, p. 90).

## Iluminação profana<sup>20</sup>

Apesar das semelhanças, no ensaio sobre o Surrealismo, Benjamin advertirá: “É um grande erro supor que só podemos conhecer das ‘experiências surrealistas’ os êxtases religiosos ou produzidos pela droga”

<sup>18</sup> BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Tradução: Ivo Barroso. Sobre este texto, Eliane Robert Moraes faz o seguinte comentário: “Entre o trajeto do caminhante surreal e o curso de seu pensamento estabelecem-se nexos inesperados, já que ambos recusam as rotas conhecidas em função da exploração do desconhecido. A perambulação pelas ruas de Paris, supõe, portanto, o desejo de soltar as rédeas do espírito, de abandonar-se a seus ritmos incertos e hesitantes, de acolher enfim sua própria possibilidade de errar. Exploração arriscada, que prescinde da orientação de mapas e bússolas – mas que, por isso mesmo, conduz à descoberta da poesia. Aos olhos de Breton, Nadja apresenta a própria encarnação desta aventura sensível.” MORAES, Eliane Robert. “Breton diante da esfinge.” In: BRETON, André. Op. cit. p. 15.

\*\*\*

<sup>19</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

(BENJAMIN, 1986, p. 23). Chamando atenção para o que designa por “dialética da embriaguez,” o autor acrescenta: “A superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica” (BENJAMIN, 1986, p. 23). Que se recorde que este texto de 1929 mostra que os surrealistas foram os primeiros a detectarem o enorme potencial político impregnado nas coisas ameaçadas de extinção – como roupas velhas, fotografias antigas, objetos anacrônicos e lugares fora de moda. Ao referir-se a tais artistas como “videntes” e “intérpretes de sinais,” Benjamin afirma que o grupo foi pioneiro em converter o *kitsch* cotidiano em “nihilismo revolucionário.”

Para isso, a linguagem, ou melhor, a relação estabelecida entre a imagem e a escrita, assume uma função preparatória da maior importância gnoseológica, histórica e, no limite, até política. Rompendo com a lógica de dominação – tanto no plano do conceito, quanto no da mercadoria – a *démarche* surrealista indicia a emergência de um *ethos* estético, em última instância, pautado na fórmula que ficará famosa, anos mais tarde, pelo viés do movimento estudantil: “A imaginação no poder!” Em todo caso, ainda com respeito ao livro “*Vague des rêves*,” de Aragon, Benjamin proclama:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, (...) e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’ (BENJAMIN, 1986, p. 22).

Aproximando as afinidades recém-descobertas com o Surrealismo de seus incipientes estudos marxistas, o autor argumenta: “Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1986, p. 32). Arauto de uma espécie de “marxismo surrealista,” ele defende: “No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje” (BENJAMIN, 1986, p. 35). Vale dizer que, a despeito da empatia, o próprio Benjamin não se furta em admitir a insuficiência do Surrealismo em relação ao quesito historicamente tão delicado da *práxis* política. Esse, aliás, teria sido um dos maiores “calcanhares de Aquiles” do movimento. Como ele pondera, o elemento da embriaguez (*Rausch*) é, por si só, de caráter entrópico – anárquico, portanto –, não bastando para a concretização das promessas revolucionárias contidas nos *Manifestos*.<sup>21</sup> Isso, para ele, só seria possível pela mediação do que chama de “ótica dialética” – condição fundamental para tornar-se efetivo o *élan* de uma “política poética.”

### Imagens Dialéticas<sup>22</sup>

Tanto que no “Arquivo N” do trabalho das *Passagens*, o autor menciona os motivos que explicam seu afastamento da atitude surrea-

<sup>20</sup> A esse respeito, ver COHEN, Margaret. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of the Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1995; MATOS, Olgária. “Iluminação mística, iluminação profana: Walter Benjamin”. In: Discurso (23), 1994: 87-108; e WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. In: NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 283-300.

<sup>21</sup> A esse respeito, ver LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã: Surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002; e PUCHNER, Martin. “Surrealism, Latent and Manifest.” In: *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

<sup>22</sup> A esse respeito, ver JENNINGS, Michael. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. London: Cornell University Press, 1987; e MURICY, Kátia. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

lista, invariavelmente calcada na imanência das produções oníricas: “Enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar. (...) Trata-se da dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história” (BENJAMIN, 2006, p. 500). Contrapondo à lógica do sonho a urgência do despertar histórico, Benjamin diverge não apenas de Breton e Aragon, como também dos teóricos dos “arquétipos” ou “imagens arcaicas,” Klages e Jung. Motivado pelos estudos marxistas, e seguindo as recomendações da direção do Instituto de Pesquisa Social, Benjamin desloca a ênfase de sua pesquisa das instâncias inconscientes para o plano materialista propriamente dito.<sup>23</sup> Crítico do que chama de “naturalismo histórico vulgar,” ele chega a formular a seguinte questão: “Será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço de sua visibilidade (*Anschaulichkeit*)?” (BENJAMIN, 2006, p. 503). Ou em outras palavras: “De que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização do método marxista?” (BENJAMIN, 2006, p. 503).

A resposta, por sinal, é dada pelo próprio autor: numa etapa preliminar, aplicar à apresentação da história o princípio da montagem. Ele escreve:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2006, p. 502).

Dispositivo largamente adotado pelo movimento Dadá, a técnica da montagem<sup>24</sup> adquire, pelo viés surrealista, um sentido político bem determinado no programa benjaminiano tardio: configurar uma historiografia de inspiração marxista, ao mesmo tempo, materialista e imagética. Contra a concepção homogênea, vazia e progressiva da história como sequência de eventos dispostos em linha reta, Benjamin pretende “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” (BENJAMIN, 2006, p. 503). Para isso, ele reforça a importância do movimento “destrutivo” de arrancar as coisas de seu contexto natural como preparação para o movimento construtivo de recombinação de suas partículas em uma *outra* constelação materialista. “A história se decompõe em imagens, não em histórias” (BENJAMIN, 2006, p. 518), ele garante.

Com base nessa premissa, Benjamin esboça sua controvertida teoria das “imagens dialéticas” (*dialektische Bilder*):

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, a do ocorrido com o agora é dialética – não de

<sup>23</sup> A esse respeito, ver COHEN, Margaret. *Walter Benjamin's Phantasmagoria*. In: *New German Critique* (48), 1989: 87-107.

<sup>24</sup> Ao referir-se ao princípio da montagem como uma “lei Dadá,” Baitello Júnior enfatiza a importância de uma certa dinâmica (des)articuladora, particularmente significativa no contexto das vanguardas modernistas, e presente também na intenção benjaminiana de apresentar a história através de seus próprios detritos como preparação para o que o autor das *Passagens* anuncia como “despertar” político. Ele diz: “A montagem, bem como a colagem, (...) pressupõe uma atividade anterior: a da desmontagem ou o recorte de elementos isolados, retirados de seu contexto original onde possuíam uma função dentro de uma determinada hierarquia de regras que constituem um determinado código cultural. Retirados pois deste sistema, os elementos não vão se constituir em nenhum discurso análogo ao original senão num discurso completamente diverso, no qual a referência ao processo de ruptura ocorrido vai se converter em marca fundamental.” BAITELLO Júnior, Norval. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 2002. p. 69.

natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p. 505).

Mesmo que em estado embrionário, sua elaboração teórica traz para o primeiro plano o caráter figurativo das constelações históricas, bem como a necessidade de ultrapassamento do registro da visibilidade propriamente dita pela ação revolucionária do historiador materialista – não por acaso, comparado pelo autor ao “intérprete dos sonhos da história.”<sup>25</sup> Assim, com Freud e Marx – mas também contra eles –, Benjamin defende a tarefa de leitura dos *rebus* históricos como condição impreterível para “despertar o mundo do sonho sobre si mesmo” (MARX in BENJAMIN, 2006, p. 499) – isto é, para transformar as imagens oníricas (*Traumbilder*) em imagens dialéticas.

Suas idéias, contudo, não agradam à direção do Instituto de Pesquisa Social – ao qual o projeto “Paris, capital do século XIX” era originalmente destinado. Tanto que, em sua *Dialética Negativa*, de 1966, Adorno, por exemplo, insiste que “somente a consciência infatigavelmente reificada imagina, ou tenta persuadir outros a imaginar, que ela possui fotografias da realidade. Sua ilusão se converte em dogmática imediaticidade” (Adorno, 1998, p. 205). Razão pela qual, no último excurso do segundo capítulo de sua obra magna, o filósofo se arvora contra a presença de vestígios figurativos no movimento da cognição dialética, e escreve: “A intenção iluminadora do pensamento – a demitologização – cancela o caráter imagético da consciência” (Adorno, 1998, p. 205). Conforme argumenta o autor, o que se adere ao registro da imagem permanece miticamente envolvido, como pura idolatria. Por isso, os objetos só podem ser adequadamente pensados livres do domínio das imagens. Em flagrante contraste com a modalidade de “interpretação objetiva” proposta por Benjamin, o materialismo de Adorno é, como ele diz, “*bilderlos*,” isto é, necessariamente inseparável da destituição de todo e qualquer valor heurístico conferido ao que é da ordem da apresentação imagética – via de regra, associada à persistência de uma certa “positividade não-mediada” categoricamente desqualificada pelas críticas adornianas.

Apesar das insolúveis divergências entre os dois,<sup>26</sup> não deixa de ser curioso que em “Caracterização de Walter Benjamin,” de 1950, Adorno chegue a reconhecer a peculiaridade do “modo de olhar” deste que, num contraponto a Hegel, se refere como “dialético da fantasia.” Ao destacar o mérito de Benjamin em tornar intelectualmente fecundos os “restos” filosóficos não absorvidos pela tradição, Adorno resume nestes termos os traços de seu incipiente “materialismo imagético”:<sup>27</sup>

O pensamento adere e se aferra na coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear. Por força de tal sensorialidade de segundo grau, espera

<sup>25</sup> A esse respeito, ver BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

<sup>26</sup> Sobre as afinidades e conflitos entre os dois filósofos, ver: 1) KOTHE, Flávio. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978; 2) WIGGERSHAUS, Rolf. “Walter Benjamin, o *Passagenwerk*, o Instituto e Adorno”. In: *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: Difel, 2002. pp. 219-245; 3) AGAMBEN, Giorgio. “O príncipe e o sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin”. In: *Infância e história: destruição da experiência de origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005; e 4) NOBRE, Marcos. “Theodor Adorno e Walter Benjamin (1928-1940)”. In: *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998. pp. 59-101; e 5) BRETAS, Aléxia. *Pensar ao mesmo tempo dialética e não-dialeticamente: Adorno, leitor de Benjamin*. Controvérsia (3), vol. 2, jul.-dez. 2007. Disponível em: <<http://www.controversia.unisinos.br>> Acesso em: 14 jun. 2008.

penetrar nas artérias de ouro que nenhum processo classificatório alcança, sem, no entanto, entregar-se por isso ao acaso da intuição sensível. A redução da distância para com o objeto funda, ao mesmo tempo, a relação para com uma possível práxis, que mais tarde passa a orientar o pensamento de Benjamin (ADORNO, 1997, p. 236).

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Caracterização de Walter Benjamin”. In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1997. Tradução: Flávio Kothe.
- \_\_\_\_\_. “O ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003. Tradução: Jorge Mattos Brito de Almeida.
- \_\_\_\_\_. “Theodor Adorno: Letter to Walter Benjamin”. In: ADORNO, Theodor *et alii*. *Aesthetics and Politics*. London; New York: Verso, 2007.
- ALMEIDA, Ângela. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Tradução: Flávia Nascimento.
- BAITELLO Júnior, Norval. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984a. Tradução e apresentação: Sérgio Paulo Rouanet.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOLZ, Norbert. “É preciso teologia para pensar o fim da história? Conhecimento e história em Walter Benjamin”. In: Dossiê Walter Benjamin. Revista USP (15), 1992.
- BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. osac Naify, 2007. Tradução: Ivo Barroso.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectic of Seeing*. Cambridge e London: The MIT Press, 1991. Edição brasileira: *A Dialética do Olhar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. “The method in action: constructing constellations”. In: *The Origin of the Negative Dialectics: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Free Press, 1978. pp. 97-110.

<sup>27</sup> Cf. OTTE, Georg. “Vestígios de um Materialismo Estético em Walter Benjamin,” in DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia (org). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, pp. 402-411.

- CHAVES, Ernani. *Mito e história: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*. Tese de doutorado. São Paulo, Departamento de Filosofia, FFLCH-USP, 1991.
- COHEN, Margaret. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of the Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Walter Benjamin's Phantasmagoria." *New German Critique* (48), 1989: 87-107.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Alegoria, Morte, Modernidade". In: *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 31-53.
- \_\_\_\_\_. "Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza". In: *Kriterion* (112), jul./dez. 2005.
- \_\_\_\_\_. "Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin". In: *Estudos Avançados* 13 (37), 1999: 191-206.
- \_\_\_\_\_. "A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin". In: *Discurso* (13), 1983: 219-30.
- HANDELMAN, Susan. "Allegory and redemption." In: *Fragments of redemption: jewish thought and literary theory in Benjamin, Scholem e Lévinas*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991. pp. 116-143.
- JENNINGS, Michael. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. London: Cornell University Press, 1987.
- LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã: Surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002
- MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Bild und Bewusstsein der Geschichte: figuratives Denken bei Walter Benjamin*. München: Karl Alber, 2005
- MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Desejo de evidência, desejo de vidência." In: *Discretas esperanças*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006. p. 101-127.
- \_\_\_\_\_. "O céu da história: sobre alguns motivos judaico-benjaminianos". *Imaginário* (6), 2000:14-25.
- \_\_\_\_\_. "Iluminação mística, iluminação profana: Walter Benjamin". *Discurso* (23), 1994: 87-108.

- MURICY, Kátia. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- OTTE, Georg. "Vestígios de um Materialismo Estético em Walter Benjamin," in: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (org). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, pp. 402-411.
- PUCHNER, Martin. "Surrealism, Latent and Manifest." In: *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- RINGER, Fritz. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã: 1890-1933*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Palavra e imagem na obra de Walter Benjamin: escritura como crítica do *Lógos*." In: *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, Romantismo e Crítica Poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.