

HISTÓRIA, ALEGORIA E SURREALISMO NA FILOSOFIA DE WALTER BENJAMIN

Rubens José da Rocha¹

RESUMO

Com o propósito de elucidar nexos que ligam o conceito de alegoria ao método de escrita das *Passagens de Paris*, farei uma breve exposição da crítica de Benjamin à historiografia romântica e positivista, comparando sua proposta de um pensamento por imagens à estética surrealista de Breton.

Palavras-chave: Alegoria. Forma. História. Ideia. Imagem. Montagem.

ABSTRACT

In order to elucidate connections linking the concept of allegory to the method of writing the work Passages de Paris, I will make a brief presentation of the critique of Benjamin on romantic and positivist historiography, comparing his proposal of a thought by images to the surrealist aesthetic of Breton.

Keywords: Allegory. Form. History. Idea. Image. Montage.

a) História: crítica aos modelos romântico e positivista

A rápida mudança nas formas de estruturação do saber, ocorrida no século XIX, reforçaria a tese de uma história que poderia ser captada de maneira objetiva por modelos discursivos depurados da linguagem oral. Assim, o manejo de dados documentais e estatísticos, predominante no ambiente acadêmico alemão na década de 1920, faria de exigências como as de imparcialidade e objetividade, comuns às ciências experimentais, critério de legitimidade do discurso entre historiadores positivistas.² Como se sabe, essa situação instigou Benjamin a investigar as motivações ideológicas envolvidas no conceito de progresso. O filósofo deixaria claro, em diversos ensaios, sua posição quanto ao fundamento do relato histórico, como no escrito sobre a função do narrador em Leskov: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores, e, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: ens_rubens@yahoo.com.br

² A hipótese positivista da sucessão homogênea dos fatos e sua correspondência com a ordem do discurso pode ser lida como revisão da conhecida distinção de Aristóteles entre poesia como narração de acontecimentos possíveis e história como narração de fatos que realmente aconteceram: “A diferença [entre historiador e poeta] está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer”, ARISTÓTELES, *Poética*, in *A Poética Clássica*, IX, p. 28.

orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.³ Assim, antes de assumir uma atitude teórica definida, o historiador não dispõe de outro modelo para avaliar o teor objetivo do que é relatado senão sua própria experiência e a experiência da comunidade, não implicando nenhum ganho na compreensão do passado o uso de modelos discursivos supostamente impessoais.⁴

A concepção do relato histórico como transmissão da experiência individual e ao mesmo tempo coletiva já se encontrava na tese sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão*. Logo na abertura, Benjamin elogiava o tratado medieval como modelo que, segundo ele, escapava ao domínio tirânico do *more geometrico*, permitindo ao pesquisador imergir naquilo que, *de direito*, aparecia como seu território autêntico: a linguagem e a história. Imunes ao dogma científico, os tratadistas não se solidarizavam nem com a fama das doutrinas filosóficas, nem com os métodos demonstrativos da matemática, recorrendo a “um único elemento de intenção didática, mais voltada para a educação que para o ensinamento: a citação autorizada”.⁵ À medida que se distanciavam da pretensão de legislar sobre o conhecimento, os tratados abriam a possibilidade de desvio do olhar, facilitando o contato com os vários estratos de significação do objeto. À semelhança de um mosaico, a linguagem assumia a função de justapor elementos isolados e heterogêneos, na tentativa sempre renovada de captar os pormenores sensíveis, forçando “o pensamento a começar sempre de novo e voltar sempre, minuciosamente, às próprias coisas”.⁶

Esse primeiro passo teórico realçará a proposta de uma interpretação filosófica do drama barroco, afastando o filósofo de abordagens histórico-culturais, histórico-literárias ou biográficas correntes no séc. XIX. Segundo Benjamin, o mau uso destes métodos de interpretação será uma das principais causas do rebaixamento do drama barroco por críticos e historiadores românticos. Ao conceber o símbolo como forma mais acabada de expressão da experiência humana, historiadores românticos

³ BENJAMIN, W. *O Narrador* (1936), in *Magia e Técnica, Arte e Política*, p.198.

⁴ “Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila”. BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*, p.106.

⁵ BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p.50.

⁶ BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p.50.

interpretaram a alegoria como má realização do modelo clássico de tragédia, ou seja, como incapacidade artística para elevar os elementos formais do drama à categoria do belo. Avançando na teoria de Fichte e Schiller, Novalis e Schlegel concebiam a unidade da obra como produto da atividade sintética da imaginação, ou seja, como desdobramento infinito de uma reflexão que elabora a linguagem de modo a dispô-la em relação de consonância com a ideia de um todo da obra: “na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a ideia da arte”.⁷ A reflexão cumpria, assim, a tarefa de representar a multiplicidade sensível em conformidade com a consciência de si, a *unidade sintética da percepção*, como já acontecia na filosofia de Kant. O problema dessa reflexão infinita, teorizada por Schlegel como autorreflexão dos elementos de composição (significantes, símbolos, figuras), é que ela não poderá referir-se a nada exterior à sua ação, a saber, à ação reflexiva do pensamento, exigindo sempre uma unidade sintética como força capaz de impulsionar a linguagem na direção da ideia do todo.

Quando confrontado com o segundo, o terceiro grau de reflexão significa algo fundamentalmente novo. O segundo, o pensar do pensar, é a forma originária, a forma canônica da reflexão; como tal Fichte também o reconheceu na “forma da forma como seu conteúdo”. A partir do terceiro e dos consecutivos graus mais elevados da reflexão ocorre uma decomposição dessa forma originária, que se manifesta numa ambiguidade peculiar.⁸

Todo esforço de Benjamin na tese sobre o drama barroco será desconstruir essa exigência de remissão da linguagem à unidade e à totalidade. Em contraste com a teoria romântica do símbolo e do belo, a alegoria terá como princípio a produção de ambivalências provocadas não pela reflexão, mas pela tensão entre a vida pulsante do intérprete e a materialidade dos elementos que compõem as obras. Arrancados do contexto usual para figurar como fragmentos descontínuos, seus elementos serão bruscamente subtraídos à função orgânica de origem, passando a figurar como significantes vazios que abrem a possibilidade de múltiplas interpretações: “Enquanto o conceito emerge da espontaneidade do entendimento, as ideias se oferecem à contemplação”.⁹ A alegoria privilegiará, portanto, a livre

⁷ BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.83

⁸ BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.38.

⁹ BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 52.

associação do sentido, no esforço de revelar a incompletude e o despedaçamento de realidades ainda não superadas, como sugere Rouanet: "O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria".¹⁰ Sua tarefa será exibir, nos fragmentos que constituem as obras, a face deformada da história, como denúncia da barbárie, da catástrofe e do sofrimento humanos. Justapostos de maneira pouco habitual, esses fragmentos cumprem o papel de estimular a sensibilidade do leitor, impregnando-o com uma sensação de melancolia que, ao poucos, o desperta para o exercício de interpretar. Desse modo, o procedimento alegórico descortina o sentido histórico dos fragmentos sem recorrer a um modelo discursivo supostamente capaz de captar o todo objetivo. O sentido não poderá aparecer nunca como autoevidente, mas apenas à maneira de um *acaso objetivo* que, ao conservar latente o nexo entre o fato e a razão, impulsiona a força sugestiva dos fragmentos para o intérprete. A partir daí, Benjamin estará a um passo de caracterizar a alegoria como forma de apresentação estética de monumentos históricos que não poderão aparecer senão sob o estado de ruínas.

b) Imagens de sonho e imagens dialéticas

Uma das propostas mais expressivas das teses sobre o conceito de história, escritas na década de 1930 para preceder a *Obra das Passagens*, era o deslocamento do modelo científico, incorporado ao método de exposição do relato histórico, para as formas de transmissão oral. Ao mesmo tempo em que refletiam a necessidade de ruptura com o modelo historiográfico positivista, as teses de Benjamin assumiam também a tarefa de reformular o materialismo histórico vulgarizado pelos intelectuais do partido comunista.¹¹ No limite, acrítica à noção de progresso levaria à adoção da alegoria como método de captura das imagens históricas na *Obra das Passagens*. Esta obra inacabada é o esboço de um projeto de longos anos, cujo objetivo consistia na reconstituição da história de Paris do séc. XIX por meio da justaposição de imagens e citações. Sem desmerecer ou desqualificar o passado, o procedimento alegórico comprometia-se a incitar no leitor a interpretação do ocorrido, favorecendo a livre associação de sentido, no intuito de salvar a experiência social em sua verdade histórica. O método de exposição seguia

¹⁰ ROUANET, S.P. *As Razões do Iluminismo*, p.40.

¹¹ BENJAMIN, W. *Sobre o Conceito de História*, in *Magia e Técnica, Arte e Política*.

de perto as análises que Benjamin havia empreendido de expoentes literários da época, com especial atenção ao conceito de modernidade em jogo na lírica de Baudelaire: “Que Baudelaire se tenha colocado hostilmente perante o progresso foi a condição *sine qua non* para que pudesse dominar Paris em sua poesia”.¹²

Pondo em prática seu projeto de conciliar experiência social e materialismo histórico, o filósofo considera as imagens a partir de dois grupos distintos, mas dialeticamente complementares. O primeiro grupo compreende as imagens de sonho definidas como projeção fantasmagórica do desejo sobre a vida desperta. O segundo são as imagens paralisadas, compreendidas como imagens de sonho que obstruem o acesso à verdade histórica por estarem sobrecarregadas com a presença “enfeitiçada” de um objeto ausente, que se fixa como imagem paralisada deixando vestígios sob a forma mercadoria. Com a atenção voltada para a fisionomia destas imagens nos fragmentos históricos, o filósofo espera não só revelar aspectos da experiência humana que foram destruídas ou camufladas pelas ideologias, mas também o modo como as ideologias dominantes representavam-se a si mesmas. As imagens de sonho seriam, portanto, a promessa de “presentificação” de um objeto ausente, capaz de reiterar a possibilidade de plena satisfação do desejo na vida desperta. Não encontrando satisfação no estado de vigília, o desejo projetaria no sonho a promessa de um novo horizonte de satisfação. De um lado, o desejo ver-se-ia forçado a amargar a falta do objeto desejado. De outro, ele seria impulsionado a buscar no sonho algo que preencheria esta ausência. Esta busca pelo prazer incondicionado levaria o sujeito a projetar as imagens de sonho nos objetos da vida desperta, constituindo toda a sorte de bens culturais que dão origem ao mito do progresso.

A novidade do produto adquire (como estimulante da demanda) um significado até então desconhecido; pela primeira vez, o sempre igual aparece de modo evidente na produção de massa.¹³

Assim, quando as imagens de sonho perdem sua eficácia simbólica, o desejo reincide na insatisfação, cristalizando-se no que Benjamin descreve como imagens paralisadas. Aprisionadas na materialidade dos objetos,¹⁴ as imagens paralisadas

¹² BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, Um lírico no auge do capitalismo*, p.174.

¹³ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, Um lírico no auge do capitalismo*, p.172.

¹⁴ Sobre a relação entre fetiche e sociedade de consumo, reporto o leitor ao ensaio de Olgária Matos: “A Cena Primitiva—Capitalismo e Fetiche em Walter Benjamin”.

aparecem como falseamento do trabalho, transfigurado na forma mercadoria. Por outro lado, apesar da multiplicidade de sua aparência e por conservar traços essenciais de objetos desde há muito visados pelo desejo recalcado, a forma mercadoria não poderá oferecer uma novidade efetiva. Em pleno estado de dormência, o sujeito não se apercebe de que sua busca por satisfação não lhe permite acesso à verdade das trocas sociais e, por conseguinte, à verdade do próprio desejo – que incessantemente se move na direção de uma nova satisfação.

Se a mercadoria tivesse uma alma – com a qual Marx, ocasionalmente faz graça –, esta seria a mais plena de empatia já encontrada no reino das almas, pois deveria procurar em cada um o comprador a cuja mão e a cuja morada se ajustar. Ora essa empatia é a própria essência da ebriedade à qual o *flâneur* se abandona na multidão.¹⁵

Enleada em devaneios hedonistas à sombra de imagens paralisadas, a massa sonhadora não poderá se dar conta de que suas projeções narcísicas são captadas pelo princípio da produção e do consumo. A história dessa relação malfadada do desejo com a natureza das trocas sociais é o que define as imagens dialéticas. Composição-síntese entre imagens paralisadas e imagens de sonho, as imagens dialéticas exprimem aquela camada de sentido inconsciente que escapa ao poder de formalização do conceito. Primeiro, são as imagens de sonho que, inconscientes e paralisadas, obstruem o acesso à verdade. Depois, a suspensão da paralisia que, através do procedimento alegórico, lança à luz do dia o objeto impossível do desejo. Ao descomprimir as imagens de sua forma paralisada, as imagens dialéticas superam a distinção lógico-causal entre diferentes contextos históricos, reconduzindo o intérprete a sua meta inicial: conceber a vida numa sociedade sem classes. As imagens dialéticas cumprem, portanto, a tarefa de favorecer a restituição do vigor original do desejo no alvorecer da consciência histórica.

A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve – como Hegel já o reconheceu – com astúcia. Com o abalo da

¹⁵ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, Um lírico no auge do capitalismo*, p.52.

economia de mercado, começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento.¹⁶

Atento ao contorno das imagens, o intérprete alegorista acelera o poder de dissolução da paralisia, abrindo acesso à compreensão do sentido histórico que, ao atualizar a experiência coletiva, poderá desencadear a ação revolucionária.

c) Benjamin e o surrealismo

Sobre a *Obra das Passagens*, Adorno dizia que “sem vacilar, [Benjamin] assumia seu princípio fundamental de que a menor célula de realidade contemplada equivalia ao resto do mundo todo”.¹⁷ É possível traçar, a partir desta concepção, um ponto de convergência entre Benjamin e Breton. Desde as incursões oníricas no cenário histórico alemão em *Rua de Mão Única* (1927) e o ensaio de 1929 dedicado ao movimento, a dívida de Benjamin com o surrealismo é patente. Na *Obra das Passagens*, a plurivocidade imagética e a promoção do *acaso objetivo* como via de acesso ao maravilhoso são algumas características que os aproximam. Com o *Primeiro Manifesto Surrealista*, Breton já se afastava da noção de analogia centrada no símbolo, por esta circunscrever a experiência estética em torno às prerrogativas do sujeito da representação. Apesar desse distanciamento comum, ambos os autores mantêm relações estreitas com a estética romântica – principalmente quanto ao papel da imaginação como faculdade central, não apenas para a percepção estética, mas também para a conduta ética e moral.

Apontando para os limites da filosofia da representação, Benjamin e Breton procuram na psicanálise arsenal teórico para valorizar a experiência do sonho como meio de superação de categorias estanques do sujeito. Para um e para outro, o fluxo supostamente irracional das imagens oníricas respeita uma lógica autônoma, arraigada à estrutura desejante do sujeito. Em contraste com a linearidade dos fenômenos aprisionados numa imagem fixa, as imagens oníricas ocupam um lugar descentrado da representação, a partir do qual os princípios de identidade e realidade deixam de exercer papel preponderante sobre o ato de enunciação. As críticas de Breton ao racionalismo e aos escritores que priorizam o aspecto

¹⁶ BENJAMIN, Walter. “Exposé de 1935,” in *Passagens*.

¹⁷ “A intenção de Benjamin era desistir de toda interpretação manifesta e deixar o sentido aflorar tão somente pelo choque da montagem do material. A filosofia deveria não só subsumir o surrealismo, ela deveria tornar-se surrealista”. ADORNO, T. “Caracterização de Walter Benjamin”, in *Prismas*.

descritivo da linguagem seguem, portanto, o mesmo espírito da crítica de Benjamin ao cientificismo ortodoxo nas ciências humanas.

As imagens oníricas aparecem entranhadas na realidade, segundo um plano externo à representação. O escritor tentará desentranhá-las com as palavras, colocando-as em relação recíproca com o desejo e a representação. Esta relação entre desejo e representação é o que confere às imagens dialéticas o estatuto de suprarrealidade. Escrita automática e justaposição de citações, beneficiando-se de certos recursos sintáticos inerentes à linguagem oral, associam as imagens oníricas de modo a aproximar realidades distantes, criando sentidos e enunciações paradoxais que manterão a coerência, ao mesmo tempo superior e desconhecida, do sujeito da representação.¹⁸ Essa coerência é característica crucial dos jogos de sincronia, tal como aparecem na noção de *acaso objetivo* em Breton e na noção de história em Benjamin, ambos sob o signo da “*iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica”.¹⁹

Quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa—manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura—, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio.²⁰

Benjamin notara, assim, que o principal achado surrealista não estava em suas formulações teóricas ou literárias, mas em sua busca por valorizar todas as dimensões da experiência humana. Ocorre que a associação de imagens com o intuito de aproximar realidades distantes segue uma via de pensamento pouco afim ao racionalismo científico e mais afeito ao pensamento esotérico. Alheio à representação e à sistematização da experiência, o pensamento esotérico concebe a multiplicidade sensível de acordo com uma noção de analogia que, ao prescindir de mediação reflexiva, coloca-a em relação imediata com a ideia do todo. Apesar do

¹⁸ Breton cita Pierre Reverdy: “A imagem é uma criação pura do espírito”. “Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas”. “Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem—mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc”. BRETON, A. *Manifesto Surrealista de 1924*

¹⁹ BENJAMIN, W. “O Surrealismo, O Último Instantâneo da Inteligência Europeia”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, p.23.

²⁰ BENJAMIN, W. “O Surrealismo, O Último Instantâneo da Inteligência Europeia”, p.23.

caráter contingente das associações, ele segue um critério cosmológico rigoroso, a partir do qual a analogia pode funcionar num único lampejo, sem mediação reflexiva, tornando plausível toda espécie de associação entre o micro e o macrocosmo. Filósofo e poetas e detêm nesta concepção esotérica da analogia, na expectativa de revelar um aspecto ainda não descoberto da realidade. Nas palavras de Breton: “o surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento”.²¹

A possibilidade de liberar as imagens de sonho de sua paralisia vem acompanhada da possibilidade de um discurso que favoreça a descontinuidade e a heterogeneidade da experiência histórica. A sucessão temporal será interpretada à luz estática e descontínua do espaço, sendo a justaposição de fragmentos, recolhidos no passado e no presente, o procedimento alegórico de desvelamento do sentido histórico. A contemplação de seus pormenores materiais será um exercício de apreensão da verdade sobre a história. Assim, quanto maior a imersão do olhar nos estilhaços materiais da cultura, maior será a condição de visibilidade das imagens soterradas nas ruínas ideológicas.

²¹ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, p.40.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. **Caracterização de Walter Benjamin**. In **Prismas**. SP: Ática, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Vol. I. **Magia e Técnica, Arte e Política**. SP: Brasiliense, 1985.

_____. **Obras Escolhidas**. Vol. II. *Rua de Mão Única*. SP: Brasiliense, 1987.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. SP: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. BH: UFMG, 2006.

BRETAS, Aléxia. **Imagens do Pensamento em Walter Benjamin**. In *Artefilosofia*. BH: Tessitura. Nº 6, 2009.

BRETON, André, **Manifestos do Surrealismo**, RJ: Nau, 2001.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. SP: CosacNaify, 2008.

FREITAS, Romero Alves. "Estilo e Método da Filosofia nos Primeiros Trabalhos de Walter Benjamin". In **Mímesis e Expressão**. BH: UFMG, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. SP: Perspectiva, 2009.

GATTI, Luciano. "Walter Benjamin e o Surrealismo: Escrita e Iluminação Profana". In **Artefilosofia** nº 6. BH: Tessitura, 2009.

LÖWY, Michael. **Aviso de Incêndio. Uma Leitura das Teses Sobre o Conceito de História**. SP: Boitempo, 2005.

MATOS, Olgária. "A Cena Primitiva, Capitalismo e Fetiche em Walter Benjamin". In **Pensar a República**. vBIGNOTTO, Newton org. BH: Humanitas, 2002.

KANGUSSU, Imaculada. "Suspensão e Imagens Dialéticas. Ou quando o Pensamento encontra o Sublime". In **Mímesis e Expressão**. BH: UFMG, 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As Razões do Iluminismo**. SP: Companhia das Letras, 1987.