

Disrupção subjetiva e crítica social: surrealismo e imagens de pensamento benjaminianas

Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado
Professor da Universidade Federal de São Paulo

Resumo

A vanguarda surrealista, em suas manifestações literárias e artísticas dos anos 1920, explorava as imagens de caráter disruptivo como uma forma de transformar a arte e a vida cotidiana. Influenciado pelos surrealistas, Walter Benjamin, em seu livro *Rua de mão única*, publicado em 1928, elaborou um diagnóstico crítico de seu presente histórico e apontou o caminho para uma possível transformação do mesmo, explorando uma forma filosófico-literária que denominou imagem de pensamento (*Denkbild*). Pressupondo a fundamental influência do surrealismo nesta e em toda a obra posterior de Benjamin, o presente artigo, não obstante, tem como objetivo apresentar brevemente algumas diferenças importantes entre estas posturas, a saber: que as imagens de pensamento benjaminianas abordam de modo mais radical o vínculo das experiências disruptivas subjetivas com uma dimensão coletiva, histórica e social. A diferenciação destes dois casos de revalorização filosófica da imagem traz elementos importantes para se pensar o papel da imagem na educação e em que medida a própria imagem pode abrir espaço a uma crítica da sociedade do espetáculo e das mídias de massa em que vivemos.

Palavras-chave: surrealismo; imagem de pensamento; história

Abstract

The surrealistic avant-garde, in their literary and artistic manifestations in the 1920ies, explored the disruptive images as a way to transform arts and every-day life. Under influence from the surrealists, Walter Benjamin, in his book *One-way street*, published in 1928, drew up a critical diagnostic of his historical present and indicated the way to a possible transformation exploring a philosophic and literary form that he called thought-image (*Denkbild*). Presupposing the fundamental influence of surrealism in this and all subsequent works of Benjamin, this paper, nevertheless, aims to show briefly some important differences between these positions, namely: that Benjamin's thought-images search in a more radical form a link between the disruptive and subjective experiences with a collective, social and historical dimension. Distinguishing these forms of philosophical revaluation of image bring to fact some important elements to think the role of image in education and in what sense the image itself may open a space for criticizing today's society of mass-media and spectacle.

Keywords: surrealism; thought-image; history.

Introdução

A vanguarda surrealista, em suas manifestações literárias e artísticas dos anos 1920, explorava as imagens de caráter disruptivo como uma forma de transformar a arte e a vida cotidiana. O que se buscava, de modo geral, era diluir a rígida separação que tradicionalmente se instituiu entre estas duas esferas. Tratava-se, com isso, de reabilitar a dignidade da imaginação como uma espécie de saída para a perda de sentido da existência humana no mundo moderno. Perda que se tornara patente sobretudo com a I Guerra Mundial e seria consequência do empobrecimento das experiências e ações do homem, na medida em que estas foram limitadas ao útil e às normas convencionais, e do enrijecimento do pensamento em função deste sido reduzido à sua dimensão puramente racional e lógica. É nesse sentido amplo, e não como mera evasão de um mundo em crise, que devem ser entendidas as experiências surrealistas com a fantasia em seus mais diversos modos: na poesia, literatura e artes, no sonho, no jogo infantil, na paixão amorosa, na embriaguez, no maravilhamento, na *flânerie*, nos encontros ao acaso.

Em todas estas variantes, não se visa a produção de qualquer tipo de imagens, mas daquelas que provoquem uma desorganização de nossa percepção habitual do mundo, propiciando um conhecimento qualitativamente diferente, mais amplo e profundo do mesmo, pois mobilizam de modo intenso e significativo desejos e motivações inconscientes que são dimensões fundamentais da realidade humana. Breton, no *Primeiro manifesto surrealista*, de 1924, descreve essa imagem desestabilizadora como uma “uma luz particular, *luz da imagem*”, produzida pela aproximação casual de duas realidades distantes, díspares e heterogêneas (Breton, 1963, p. 51). O incômodo e o fascínio da imagem surrealista consistem, assim, em esta não ser harmônica e não tentar

subsumir uma realidade a outra, mas, ao contrário, explorar e manter em vibração a tensão gerada pela irredutibilidade de cada uma ao serem postas lado a lado.

Influenciado entre outros pelos surrealistas, Walter Benjamin, em seu livro *Rua de mão única*, publicado em 1928, elaborou um diagnóstico crítico de seu presente histórico, no qual também destaca, na crise vivida pela Alemanha no período pós-I Guerra, não tanto problemas econômicos e políticos, mas a pequenez de espírito, a visão rasa e o fechamento que impediam o alemão comum perceber a própria crise como um momento de possível transformação da ordem social vigente. Além disso, a alternativa para tal situação se daria pela revalorização da imaginação e do caráter disruptivo da fantasia, que seriam mobilizados, no próprio livro, por meio da forma filosófico-literária da imagem de pensamento (*Denkbild*) (Cf. Pinheiro Machado, 2015). Apesar da proximidade de *Rua de mão única* com os procedimentos surrealistas, há diferenças importantes.

Na imagem de pensamento, o caráter casual, fortuito do encontro disruptivo entre duas realidades díspares não é acentuado e nem explorado de modo muito explícito por Benjamin. Estrutura e conteúdo das imagens de pensamento resultam de uma construção e uma elaboração cuidadosas. No entanto, não se trata de uma ausência total do acaso. Quem caminha pelas ruas da República de Weimar é um *flâneur* de tipo benjaminiano, distraído, que se depara casualmente com os fragmentos da escrita verticalizada espalhada nas placas, vitrines, paredes das casas de uma rua, que a ele se revelam significativos. Ele os recolhe e os insere, montando de modo polarizado com comentários e reflexões, no livro. Este, por sua vez, se constitui como uma coleção de fragmentos que podem, a princípio, ser lidos em qualquer ordem, colocando o leitor também na condição de *flâneur*. Nesse sentido, o livro *Rua de Mão única* pediria ao leitor que o leia como

um livro objeto, uma instalação vanguardista, ou seja, que o leitor se locomova dentro dele como numa rua (cf. Fürnkäs, 1988, p.288). O elemento casual presente na imagem de pensamento, ainda que restrito a um momento inicial da leitura da cidade ou do livro, tem importância fundamental, pois é por meio dele que se abre uma brecha na vida cotidiana que aponta de modo inusitado e fantástico para o que é verdadeiramente significativo e digno da atenção do pensamento.

Em segundo lugar, nas imagens de pensamento há uma mobilização mais explícita e deliberada de conteúdos históricos e de diagnóstico crítico social do que nas imagens exploradas pelos surrealistas. Para Raulet (1988, 369-370), o *flâneur* benjaminiano, diferentemente do *flâneur* nostálgico, tradicional da literatura, é de tipo dialético. Ele enfrenta os choques da cidade grande com presença de espírito aguçada e dotado de um olhar sociológico, mesmo quando confrontado com o que lhe é mais subjetivo¹. Essa visão voltada a uma objetividade sociológica e histórica, é que mantém em limites precisos, sem aniquilá-lo, o elemento casual, subjetivo e fantástico dessas experiências. Visão decorrente de uma opção teórica e política de Benjamin, que se aproximava nesta época do materialismo histórico, mas também de uma certa impossibilidade para um intelectual alemão em se desprender tão facilmente do peso do real, principalmente em meio à crise social e política na República de Weimar.

Para compreender melhor essas diferenças, proponho, num primeiro momento, uma análise comparativa entre uma imagem surrealista de Louis Aragon e uma imagem de pensamento de Benjamin que expõem, cada uma a seu modo, uma alucinação destes escritores-*flâneur*. Num segundo momento, apresento essas diferenças a partir da análise de algumas imagens de pensamento nas quais Benjamin trata do sonho.

¹ Esse *flâneur* seria ainda, segundo Raulet, o precursor do “crítico distraído” do cinema.

Imagem alucinatória

Em uma passagem do *Camponês de Paris*, de 1924, Louis Aragon descreve uma alucinação que experimentou diante de uma loja de bengalas durante uma de suas *flaneries* pela Passagem da Ópera. Seja-me permitido citá-la longamente:

Qual não foi minha surpresa quando, atraído por uma espécie de barulho maquinal e monótono, que parecia se desprender da fachada do vendedor de bengalas, dei-me conta de que ela se inundava de uma luz esverdeada, de alguma forma submarina, cuja fonte permanecia invisível. Aquilo parecia uma fosforescência dos peixes, como pude observá-la quando ainda criança, sobre o quebra-mar de *Port-Bail*, no *Contentin* [...]. Reconheci o ruído: era essa voz das conchas que jamais deixou de provocar a surpresa dos poetas e das estrelas de cinema. O mar inteiro na *Passagem da Ópera*. As bengalas balançavam suavemente como sargaços do mar. Ainda não tinha me refeito desse encantamento, quando percebi que uma forma flutuante deslizava entre os diversos planos da vitrine. Ela era de um tamanho pouco aquém do normal para uma mulher, mas de maneira alguma dava a impressão de uma anã [...], reconheci de repente a pessoa [...]. Fora no equívoco da ocupação insultante das províncias do Reno e na embriaguez da prostituição que eu encontrara, às margens do rio Sarre, a *Lisel* [...]. O que ela teria vindo fazer aqui [...]. ‘O ideal!’, exclamei, não encontrando nada de melhor para dizer em minha perturbação. A sereia voltou para mim um rosto assombrado e estendeu seus braços em minha direção. Então a vitrine foi tomada por uma convulsão geral. As bengalas deram uma guinada de noventa graus para diante [...]. Foi como se lanças tivessem roubado o espetáculo de uma batalha. A claridade morreu, juntamente com o barulho do mar.

O porteiro, que ia se arrastando fechar a grade da passagem, perguntou-me sem cortesia se eu me decidia a sair ou não. [...] Ora, quando voltei, pela manhã, tudo tinha retomado seu aspecto normal, exceto na segunda vitrine um cachimbo de espuma-do-mar que parecia uma sereia. (Aragon, 1996, p.52-53)

Nesse trecho, vemos com que desenvoltura Aragon nos apresenta imagens fantásticas de uma vitrine que se transforma em um mundo subaquático e toma conta de toda a Passagem da Ópera; com que facilidade mergulha nessas imagens e deixa a sua fantasia se desdobrar, reconhecendo na sonoridade, na luminosidade, nas cores e figuras que vivencia naquele instante, vínculos com experiências poéticas e cinematográficas mais gerais, bem como com experiências de seu passado pessoal: de sua infância no litoral de Contentin e de sua juventude como soldado francês às margens do Reno e do Sarre durante a I Guerra Mundial. Aragon mostra, assim, toda a riqueza envolvida em seu delírio e não o reduz a mero desvario, pois identifica com precisão aquelas experiências passadas e delimita com clareza, no texto, o início e o fim do momento alucinatório. Este começa ao acaso por uma surpresa inicial e, no final, se esvai aos poucos até ser interrompido pelo porteiro, ecoando ainda, bem mais sóbrio, na manhã do dia seguinte.

O narrador-*flâneur* não está totalmente subjugado à fantasia, tem consciência parcial do que está acontecendo e pode, por isso, fruí-la livremente. No entanto, Aragon para por aqui. Essa experiência bela e rica parece ficar restrita à esfera individual, a uma investigação de si mesmo. Até um acontecimento histórico da importância da I Guerra, que se interpõe na fantasia, ampliando e aprofundando seu escopo, não tem força para romper com aquela esfera e desaparece como um simples dado autobiográfico no

fluxo da fantasia. Esta acaba extinguindo-se no interior do indivíduo, em parte por si mesma, em parte por um dado real exterior, mas sem muita relevância, a aproximação do porteiro.

Não é este o caso das imagens de pensamento, na qual o jogo de tensão recíproca entre a fantasia subjetiva gerada ao acaso, a memória pessoal e um dado real exterior busca antes lançá-los em um contexto social e histórico mais amplo, mesmo que de modo não fechado, fragmentado e sem reconciliação. Essa diferença é perceptível se compararmos o trecho de Aragon exposto acima com a imagem de pensamento “Mercadorias-brinquedo” [*Spielwaren*] do livro *Rua de mão única* (1994, p.49-54; 1991, *GS IV*, p. 125-131). O título desta imagem nos remete a uma inscrição em uma loja que indica que ali se vendem brinquedos. O texto consiste em quatro descrições que Benjamin faz de mercados e feiras urbanas e suas respectivas tendas e barracas.

A primeira, “Folha de estampas de modelagem”, mostra a intranquilidade que uma feira anual traz a um bairro com suas ofertas de mercadorias e promessas de diversão. Benjamin descreve fantasticamente as tendas e sua ordenação como se fossem barcos balançando lado a lado, atracados em torno de um molhe onde as pessoas se empurram. Dentre os diferentes “barcos-tenda”, Benjamin detém-se mais longamente na descrição daqueles que oferecem, só para homens, os atrativos e a embriaguez das aventuras amorosas. E finaliza: “Por alguns dias o bairro transformou-se em cidade portuária de uma ilha dos mares do Sul e os habitantes em selvagens que, na avidez e no espanto, passam diante daquilo que a Europa lhes lança diante dos pés” (1994, p.50; 1991, *GS IV*, p.126). Final em que o leitor é remetido a contextos históricos mais amplos e complexos, a saber, das relações do europeu com povos ditos selvagens, sendo-lhe exigido um certo distanciamento e posicionamento, sem, no entanto, abandonar a fantasia.

A segunda descrição intitula-se “Alvos de tiro”. Benjamin inicia com a sugestão: “Seria preciso que as paisagens de tendas de tiro ao alvo, reunidas em um *corpus*, fossem descritas” (1994, p.50; 1991, *GS IV*, p.126). Em seguida, descreve o cenário de uma delas cuja disposição de elementos se insinua bastante surreal: uma paisagem de gelo, com cabeças de cachimbo de barro brancas funcionando como alvos, mais atrás uma floresta com dois guardas, à frente sereias sedutoras, em outra parte mulheres de maiô, com cachimbos-alvo saindo do cabelo ou de leques que seguram nas mãos. Benjamin nos apresenta, ainda, outro tipo de tendas de tiro ao alvo, nas quais, por meio de um tiro certo, um pequeno teatro mecânico é acionado e uma cena determinada é representada. As cenas enumeradas e descritas, todas de tendas francesas, também revelam, vistas em conjunto, um caráter surreal: *Janne d’Arc en prison*, *Le rues de Paris*, *Exécution capitale* (com guilhotina), *Les délices du mariage*, *L’enfer*, *La baigne*. Num momento mais reflexivo deste texto, Benjamin abandona a simples descrição e imagina cenas tiradas dos contos de fada, por exemplo, da Bela Adormecida sendo despertada por um tiro, para então tirar a conclusão geral de que neste tipo de brinquedo ocorre uma espécie de quebra de feitiço libertadora: “o tiro atinge a existência dos bonecos à maneira dos contos de fadas, com aquela violência [*Gewalt*] salutar que decepa aos monstros a cabeça de sua carcaça e os desmascara como princesas” (1994, p.51; 1991, *GS IV*, p.127-128)². Violência que, sem nos destruir, coloca o mundo diante de nós em nova perspectiva e nos obriga a vê-lo sob ótica diversa, como o cavaleiro na última cena descrita por Benjamin, *Route minée*, onde o tiro certo, além de provocar uma explosão, o faz cair de ponta cabeça junto com seu cavalo, “mas permanece, bem entendido, sentado sobre ele” (1994, p.51; 1991, *GS IV*, p.128).

² Tradução um pouco modificada por mim.

A terceira descrição, “Estereoscópio”, apresenta pequenas tendas, lojas, casas e bazares de um mercado diário em Riga, que, ao contrário da feira anual em um bairro de Berlim da primeira descrição, avançam realmente sobre o molhe e o cais às margens do Rio Dvina. Benjamin nota como em muitos destes estabelecimentos, por toda a cidade, as respectivas mercadorias aparecem pintadas nas paredes ou em tabuletas, descreve alguns deles como constituindo cenários fantásticos. Termina constatando, no entanto, que entre estas casas coloridas “destacam-se muitos edifícios altos, semelhantes a fortificações, mortalmente tristes, que despertam todos os terrores do czarismo” (1994, p.52; 1991, *GS IV*, p.129). Esta última constatação se sobrepõe àquele cenário fantástico, mas real, do início e, como naquelas imagens duplas de um estereoscópio que geram a ilusão de tridimensionalidade, distancia o leitor ao colocar o todo sob uma perspectiva política.

Este elemento histórico-sociológico, que se desdobra no interior da fantasia e rompe com o que nela é só feitiço e proximidade irrefletida, se evidencia particularmente na quarta imagem deste grupo intitulada “Fora de comércio” (*Unverkäuflich*). Tem-se aqui uma descrição muito exata e objetiva de um gabinete mecânico de bonecos exposto em uma feira anual de Lucca. Benjamin começa descrevendo a entrada da tenda, o caminho que o visitante deve seguir, a disposição das duas mesas em seu interior, o tamanho dos bonecos sobre elas e o ruído dos mecanismos. Depois, descreve os bonecos e seus movimentos, seguindo a ordem de quem avança pela tenda. Em primeiro lugar, os bonecos que representam personalidades históricas: Francisco José, Pio IX, rainha Helena da Itália, Guilherme I, Napoleão III, Vitório Emanuel. Em seguida, personagens da bíblia: Herodes comandando assassinato das crianças, Cristo sendo crucificado, Cristo na cruz recebendo um copo de vinagre. Na outra mesa, cenas de gênero:

Gargântua comendo almôndegas com dois garfos; uma moça alpina fiando; macacos tocando violino; um mágico transformando um homem e uma mulher respectivamente em um macaco e uma caveira de bode; um outro mágico fazendo coisas aparecerem e desaparecerem; um chafariz encantado; e, por fim, a cena dos

amantes enfeitiçados: um arbusto de ouro ou uma chama de ouro abre-se em duas alas. Dentro ficam visíveis dois bonecos. Eles viram as cabeças um para o outro e então desviam novamente, como se se olhassem com aturdido assombro. – Sob todas as figuras um pequeno papel com a inscrição. O todo datando do ano de 1862. (1994, p.54; 1991, *GS IV*, p.131).

Apesar de se tratar de uma pura descrição, a imagem de um conjunto de bonecos que se movimentam animados por um mecanismo dentro de uma tenda ganha no decorrer da leitura um ar surreal. Parece, assim, que o próprio real a ser descrito já contém em si, pelo menos nesse mercado em Lucca, um elemento fantástico, que é necessário perceber, descrever e penetrar historicamente. Possui também um elemento histórico, que só pode ser lido de dentro mesmo da fantasia, sob uma outra ótica. Essa penetração histórica no fantástico e a correspondente revirada fantástica no histórico pairam na descrição de Benjamin e culminam na constatação do ano em que os bonecos foram construídos, indicado no próprio equipamento descrito. Dar destaque ao detalhe de uma data no final da imagem parece tirar o encanto a que fomos remetidos, parece nos despertar do fascínio dos bonecos animados com vida mecânica. No entanto, se bem refletida, a data revela o quanto ela mesma está em tensão com as histórias e cenas que os bonecos representam. Estes dão a ela como que um rosto vivo e fantástico,

pois se revelam produtos de entretenimento resultantes do historicismo e mecanicismo do século XIX. Nesse sentido, também aqui, não abandonamos totalmente da fantasia, mantemo-nos no limiar entre o real e o fantástico, no real como algo fantástico e vice-versa³, sem, no entanto, dissolver um no outro. Ou seja, trata-se de uma verdadeira experiência surrealista, mas que é aqui ampliada para um contexto social e coletivo e intensificada por uma espécie de vertigem histórica, experimentada na mais pura descrição da realidade mesma em questão, sem recurso a uma realidade transcendente.

Por certo, é possível remeter todas estas imagens a experiências pessoais que Benjamin teria vivenciado, respectivamente: no mercado de um bairro que pode muito bem ser em Berlim de sua infância; diante de estandes de tiro ao alvo de alguma cidade na França, talvez Paris onde, nesta época, se aproximou dos escritos surrealistas e diz ter encontrado a forma definitiva do livro; no mercado do porto de Riga, cidade de sua amante, Asja Lascis, a quem o livro é dedicado; em Lucca, na Itália, país onde passou várias temporadas. No entanto, por meio da neutralidade destas descrições, onde não aparece uma única vez o pronome “eu”, esse caráter autobiográfico recua para um segundo plano sem ser de todo neutralizado, o que empresta à apresentação dessa experiência individual e pessoal um sentido coletivo, uma objetividade social e histórica.

Imagem onírica

Uma dinâmica semelhante norteia também o modo como Benjamin explora a fantasia onírica, no que igualmente se diferencia dos surrealistas. Estes, sobretudo na fase heroica da *vage de rêves*, procuravam ao máximo

³ Ver Breton, 1936, p. 25: “Ce qu’il a d’admirable dans le fantastique, c’est qu’il n’y a plus de fantastique: il n’y a que le réel”.

aproximar a narrativa sobre o sonho do momento mesmo em que o sonho ocorria. Breton, no *Manifesto do Surrealismo* de 1924, manifesta sua admiração pela capacidade de Desnos que “*fala surrealista à vontade*” (Breton, 2001, p. 44)⁴, como se sonhasse acordado narrando ao mesmo tempo suas visões. Existe uma fotografia feita por Man Ray em 1924, na qual se vê Simone Breton, no escritório da Central Surrealista, sentada diante de uma máquina de escrever, datilografando um sonho acordado de Desnos, com outros surrealistas a sua volta. Para Natalya Lusty, nesta fotografia de Man Ray, “o sonho se torna um evento público, testemunhado pelos aparatos tecnológicos da modernidade” (Lusty, 2013, p.126.). A própria “escrita automática” visava buscar um texto que fosse expressão direta das imagens tal como elas afloravam do inconsciente, sem um controle estrito do sujeito, de instâncias morais, racionais ou estéticas atuantes neste. Com isso, ainda segundo Lusty, ao contrário de Freud que buscava compreender como a vida cotidiana invadia o sonho, os surrealistas procuravam estender o sonho para a experiência da vida cotidiana e para além de um drama psíquico interno: “A lógica do sonho foi estendida para as manifestações externas de experiências espontâneas e não-familiares, disrompendo os padrões habituais de percepção a fim de promover uma liberação psíquica, estética e social”. (Lusty, 2013, p.122)

Benjamin investe neste mesmo processo disruptivo, mas com uma preocupação mais determinada em evitar a dissolução entre sonho e consciência desperta como forma de garantir que tudo não acabe restrito a uma questão individual. Na segunda imagem de pensamento do livro, intitulada “Sala de desjejum” (em alemão *Früstücksstube*), cujo título remete a um local público onde é servido café da manhã, Benjamin, ao que parece dirigindo-se aos surrealistas, propõe uma espécie de precaução na

4 Cf. Breton, 1963, p. 42: “Desnos *parle surréaliste à volonté*”.

externalização ou publicação de suas experiências. Para tal, recorre a uma tradição popular que adverte contra narrar sonhos em jejum imediatamente depois de acordar, momento em que ainda se estaria envolvido pelo “sortilégio do sonho”:

Nesta disposição, o relato sobre sonhos é fatal, porque o homem, ainda conjurado pela metade ao mundo onírico, o trai em suas palavras e tem de contar com a sua vingança. Dito modernamente: trai a si mesmo. [...] Pois somente da outra margem, do dia claro, pode o sonho ser interpelado por recordação sobranceira. Esse além do sonho só é alcançável num asseio que é análogo à ablução, contudo inteiramente diferente dela. Passa pelo estômago. O sóbrio fala do sonho como se falasse de dentro do sono. (Benjamin, 1994, p.12; 1991, *GS IV*, 86)

Assim, para Benjamin, há condições adequadas e um momento oportuno para se recordar e narrar o sonho, ou seja, torná-lo público ou comum e, portanto, fazê-lo valer como uma experiência mais ampla que não se limite à vida psíquica particular de um indivíduo. Esse momento propício se atinge por meio de uma dialética da embriaguez e sobriedade, na qual, de um lado, o corpo passa do estado de jejum ou sobriedade física característica do sono e se ‘embriaga’, por assim dizer, com a ingestão de alimento; de outro lado, a consciência abandona a embriaguez da fantasia onírica e entra na sobriedade da vigília. Isso significa também que somente depois da retomada de um contato profundo com a materialidade do mundo externo é que as experiências vividas pelo indivíduo em sua fantasia onírica podem ser aproveitadas como uma experiência comum a outros.

Benjamin apresenta seus sonhos seguindo de modo consequente estes preceitos. Imediatamente depois de “Sala de desjejum”, vem a imagem de

pensamento “Nr. 113”, na qual Benjamin narra três sonhos curtos. O título nos remete ao número de uma casa⁵, e os três subtítulos dados respectivamente para cada um dos sonhos narrados - “*Souterrain*”, “Vestíbulo”, “Sala de jantar” -, sugerem uma visita em seu interior. Portanto, é como se entrássemos na “casa do sonho”, onde, segundo a epígrafe que antecede estas narrativas, são consumadas ou transcorrem “as horas que contêm a forma” (Benjamin, 1994, p. 12; *GS IV*, p. 86). Os três sonhos são de Benjamin. Porém, uma rápida consideração sobre estas narrativas é suficiente para mostrar que há aquele distanciamento entre o sonho e sua narração e que esta não se limita à dimensão pessoal e subjetiva das experiências oníricas em questão.

A primeira narrativa, “*Souterrain*”, começa já com uma constatação geral e de validade coletiva, formulada por meio de uma imagem em primeira pessoa do plural:

Esquecemos há muito tempo o ritual sob o qual foi edificada a casa de nossa vida. Quando, porém, ela está para ser assaltada e as bombas inimigas já a atingem, que extenuadas, extravagantes antiguidades elas não põem a nu ali nos fundamentos! Quanta coisa não foi enterrada e sacrificada sob fórmulas mágicas, que apavorante gabinete de raridades lá embaixo, onde, para o mais cotidiano, estão reservadas as valas mais profundas. (Idem, p. 12; *GS IV*, p.86)

Essa imagem de como a nossa vida cotidiana se constrói sobre experiências esquecidas de um passado remoto ou arcaico, que em momentos conflituosos podem vir à tona, dá a chave para a leitura da breve narrativa do sonho, agora em primeira pessoa do singular, que vem em

⁵ Margareth Cohen sugere, apresentando uma foto, que o título “Nr.113” remeteria a um local de jogos no Palais Royal, em Paris. Cf. Cohen, 1993, p. 174.

seguida: “Em uma noite de desespero eu me vi em sonho renovar tempestuosamente amizade e fraternidade com o primeiro companheiro de meu tempo de escola, que já há decênios não conheço mais” (Idem, p. 12-13; *GS IV*, p.86.). E Benjamin conclui, dizendo que depois de acordar interpretou o desespero como uma explosão que trouxe à luz o cadáver desse colega, de quem ele, na verdade, não queria se aproximar.

Expostos deste modo, tanto a narrativa do sonho, quanto sua interpretação, não visam colocar o leitor diante da dinâmica psíquica pessoal de Benjamin para analisá-la ou interpretá-la. Mostra, antes, por meio de um caso particular, a validade daquela asserção figurativa mais geral do início e o modo como ela se relaciona com mecanismos oníricos que também podem nos propiciar uma outra compreensão da vida cotidiana no presente ao revolver o solo histórico em que esta se apoia. A experiência onírica pessoal de Benjamin ganha com isso um caráter de sabedoria coletiva.

Nas duas narrativas seguintes, Benjamin apresenta dois sonhos envolvendo Goethe. Em “Vestíbulo”, narra como ele se viu em sonho visitando, na qualidade de turista, a casa de Goethe na cidade de Weimar. Ali encontra no livro de visitantes seu próprio nome assinado em caligrafia infantil grande e desmedida. Em “Sala de refeições”, vê-se em um encontro com Goethe em idade avançada, em seu gabinete de trabalho e este lhe presentearia um vaso antigo. Depois, ambos vão ao recinto ao lado, onde está posta uma longa mesa para eles, para os parentes de Benjamin e ainda para os seus antepassados. Ao final da refeição, Benjamin se emociona ao ajudar o velho Goethe a se levantar da cadeira. A estas narrativas, não se segue nenhuma explicação ou interpretação própria de Benjamin. Estas caberiam agora ao leitor que, preparado pelas imagens anteriores, não veria nisso um convite para se aprofundar analiticamente a psique pessoal de Benjamin,

mas procuraria entender que conteúdos históricos e objetivos estariam sendo revolvidos nestes sonhos.

Nesse sentido, sugiro que Benjamin está apresentando aqui sua posição, enquanto crítico literário e escritor, em relação à recepção da obra de Goethe. Em primeiro lugar, Benjamin critica o modo como Goethe vinha sendo recebido desde o final do séc. XIX, a saber, como símbolo da classe burguesa alemã e ideal de formação para toda uma geração da qual o próprio Benjamin pertenceu quando criança. Tipo de recepção que prevaleceu durante a I Guerra, como enaltecimento da cultura e alma alemãs, bem como continuou sendo invocada na reconstrução da Alemanha pós-I Guerra, quando se escolheu Weimar como a sede para elaboração da constituição da nova república. Benjamin parece, assim, querer se afastar desse “Goethe” de sua infância, que foi determinante para sua própria formação intelectual, como de seus colegas de geração, mas que foi apropriado como um dos fundamentos da cultura filisteia alemã, o que se tornou mais patente por meio dos conflitos mundiais e as consequentes crises econômicas, culturais e políticas que caracterizaram a década de 1910 e a República de Weimar na década seguinte. Em segundo lugar, Benjamin parece propor uma outra recepção da obra de Goethe, que o “salvaria” daquela apropriação redutora, considerando sua própria atividade de literato como realizadora desta nova recepção, particularmente no livro *Rua de mão única*⁶.

6 Não é o momento para detalhar esta posição de Benjamin. A título de indicação, noto somente que essa sugestão de interpretação torna-se bastante plausível ao levar-se em conta a “crítica salvadora” da recepção de Goethe que Benjamin realizou anteriormente no ensaio “As *Afinidades eletivas* de Goethe”, de 1922, e no artigo “Goethe”, escrito para uma enciclopédia russa em 1928 (cf. Benjamin, 2009). Quanto a este último e a relação de *Rua de mão única* e o romance de formação inaugurado por Goethe, ver Bolle, *Fisiognomia da metrópole moderna*, respectivamente: “3.5 Resgate de um clássico: crítica da formação burguesa”, p. 167-171, e “7.3 A imagem de pensamento e seus rituais”, p. 293-296.

Desse modo, também na mobilização da fantasia onírica, Benjamin, sem ignorar a dimensão viva, pessoal e subjetiva onde ela primeiramente ganha forma, busca polarizar e levar para uma esfera mais ampla, coletiva e histórica os revolvimentos que o sonho produz. Para tal, é necessário um distanciamento entre o momento em que se sonha e aquele em que se narra o sonho a fim de abrir espaço a uma interpretação que seja capaz de mensurar o potencial disruptivo de suas imagens quando voltadas para aquela esfera mais ampla⁷.

A exploração deliberada dessa dimensão histórico-social e coletiva, na imagem de pensamento e o modo um tanto dissolvido como aparece na imagem surrealista, portanto, é o que diferencia Benjamin dos surrealistas franceses⁸. Dimensão que, abordada por meio da dialética da embriaguez, tornaria possível aproveitar o potencial disruptivo da fantasia para a compreensão e crítica do momento histórico do presente e, portanto, para uma possível transformação concreta do mesmo, ou seja, para uma ação revolucionária materialista⁹.

No surrealismo e na proposta benjaminiana está em jogo, assim, uma revalorização filosófica da imagem, que podemos remontar a Nietzsche, pela qual atribui-se à imagem uma racionalidade e um conteúdo de verdade próprios, que seriam fundamentais para uma compreensão mais ampla do

7 Este modo benjaminiano de abordar o sonho, apesar de mais sóbrio que no surrealismo, não pode ser caracterizado como freudiano. Discordo neste ponto da posição de Margareth Cohen, que afirma: “Benjamin trata o sonho em linhas freudianas. Ele não procura trazer a energia disruptiva do sonho para dentro da vida desperta, mas antes, por meio da análise dos sonhos, penetrar no interior do conteúdo da experiência subjetiva sob o capitalismo tardio” (Cohen, 1993, p. 174).

8 Tal diferença permeia as considerações e ressalvas feitas por Benjamin aos surrealistas em seu ensaio “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, de 1929 (cf. Benjamin, 2012).

9 Tal aspiração por uma transformação materialista não estava inicialmente no centro das explorações surrealistas, mas foi debatida e adotada por parte deles no final dos anos 1920. Em Benjamin, ela está na base de todo o seu esforço de elaboração de um pensamento figurativo da história que atravessa o projeto das *Passagens* (Benjamin, 2006).

homem, de suas motivações profundas e sua ação no mundo. Atributos que, na história da filosofia, desde Platão, passando por Descartes, foram-lhe tradicionalmente negados em favor do conhecimento discursivo conceitual, nos moldes da racionalidade de cunho lógico e matemático. Em Benjamin, como mostrado aqui, essa revalorização do pensamento figurativo tem um ponto de partida mais sóbrio ou contido que no surrealismo do início dos anos 20. A disrupção na imagem de pensamento não visa eliminar as fronteiras entre arte e vida, eu e mundo, eu e outro, sonho e vigília, mas somente afrouxá-las e apreendê-las em limiares dinâmicos e não estanques. É desse modo que busca não só propiciar uma transformação de nosso modo de perceber o mundo, como reinstaurar um espaço de distanciamento crítico, que é fundamento de qualquer ação verdadeiramente libertadora, sobretudo no âmbito coletivo.

Compreendida nestes termos, esta concepção de imagem se mostra central para toda ação educadora que esteja comprometida com uma consciência crítica mais ampla. Oferece, por fim, um ponto de partida muito atual, não obstante os diferentes contextos históricos, para se pensar uma prática educacional que leve em conta um possível papel crítico da própria imagem em uma sociedade como a nossa, caracterizada por uma produção imagética avassaladora e espetacular, regida por interesses comerciais da indústria e da mídia de massas que visam somente manipulá-las para o consumo passivo.

Referências bibliográficas

- ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron, Sidney Camargo; supervisão e notas: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Gesammelte Schriften, vol. I-VII*. Ed. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- _____. *Passagens*. Org. Willi Bolle; colaboração de Olgária Matos; trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo: Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- _____. *Rua de mão única*. 4. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet; Rev. Técnica Márcio Seligmann-Silva. 8. ed., revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 21-36.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1963.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- COHEN, Margareth. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of surrealist Revolution*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993.
- FÜRNKÄS, Josef. Image de pensée et miniature selon W. Benjamin. In: RAULET, G.; FÜRNKÄS, J. (Org.). *Weimar: le tournant esthétique*. Paris: Anthropos, 1988, p. 288-299.

LUSTY, Natalya. “Dream Kitsch”: Surrealism, Walter Benjamin, and the agency of the dream. In: LUSTY, Natalya; GROTH, Helen. *Dreams and modernity: a cultural history*. New York: Routledge, 2013, p. 121-147.

PINHEIRO MACHADO, Francisco. Dialética do esclarecimento em miniatura: a dominação da natureza em algumas imagens de pensamento de Walter Benjamin. Aceito para publicação em Agosto de 2015: *Cadernos Walter Benjamin* [on-line] <<http://www.gewebe.com.br/cadernos.htm>>.

RAULET, Gérard. Einbahnstrasse. In: LINDNER, Burkhardt (Org.). *Benjamin Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2006, p. 359-373.