

# Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana.

Luciano Gatti\*

Uma parte significativa da produção de Walter Benjamin pode ser reconhecida pela sua afinidade com o surrealismo. Em sua biografia intelectual, a recepção do movimento artístico francês ocorre num momento de transição de seu trabalho como crítico. Nessa época, por volta de meados da década de 1920, Benjamin concluía um conjunto de trabalhos sobre a filosofia e a literatura alemãs, dos quais se destacam sua tese de doutorado sobre o romantismo alemão, um ensaio sobre o romance *As Afinidades Eletivas* de Goethe e *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Este último marca o ponto mais alto desse ciclo alemão, e também o seu fim. No ano de sua publicação, em 1928, a mesma editora publica de Benjamin *Rua de Mão Única*, uma coletânea de textos breves em torno da experiência intelectual e urbana na República de Weimar. Nas cartas da época, Benjamin identifica o livro sobre o barroco como a conclusão de um longo período de pesquisa, enquanto *Rua de Mão Única* corresponderia ao início de um novo ciclo de sua produção<sup>1</sup>. Um elemento decisivo nessa mudança de orientação é o interesse despertado em Benjamin pelo cenário artístico e intelectual francês. Em cartas a Hugo von Hofmannstahl, ele esclarece o quanto *Rua de Mão Única* devia a uma estadia em Paris durante o primeiro semestre de 1926, confessando que encontrara ali um clima intelectual mais favorável a ele do que aquele que havia na Alemanha. “Enquanto me sinto inteiramente isolado com minhas ocupações e interesses entre as pessoas da minha geração na Alemanha, há alguns fenômenos na França – como o escritor Giraudoux e Aragon, especialmente, ou como o movimento surrealista – em cujas obras eu vejo aquilo que também me ocupa.”<sup>2</sup>

*Rua de Mão Única* possui muitos pontos de contato com o movimento surrealista. O interesse pelo sonho, pela cidade, a reflexão sobre a transformação das atividades artísticas e intelectuais, a utilização de técnicas de montagem literária: todos esses elementos são facilmente reconhecíveis tanto no livro de Benjamin quanto em textos surrealistas como o *Manifesto Surrealista* e *Nadja*, ambos de André Breton, ou *O Camponês de Paris* de Louis Aragon, certificando essa afinidade. Uma aproximação entre *Rua de Mão Única* e a interpretação realizada por Benjamin do movimento francês, exposta no ensaio *O Surrealismo. O Último Instantâneo da Inteligência Européia* (1929) pode mostrar, no entanto, que a relação de Benjamin com o surrealismo vai além desse registro de semelhanças, enraizando-se numa questão decisiva para ele nessa época: a necessidade de redefinição do papel do intelectual.

\* Doutor em filosofia pela Unicamp. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado na PUC/SP. E-mail: lfgatti@gmail.com.

<sup>1</sup> Cf. carta a Gershom Scholem de 30.01.1928. In Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften* V-2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 1083. (Essa edição dos textos de Benjamin será citada daqui por diante como GS, seguida do número de volume e página).

<sup>2</sup> Cf. carta a Hofmannstahl, in GS II-3, p. 1018. Desse interesse pela cena artística e intelectual francesa, surgem não só *Rua de Mão Única* e um ensaio sobre o movimento surrealista, mas também um importante ensaio sobre Marcel Proust e o projeto sobre as passagens parisienses do século XIX, cujos primeiros esboços datam do período entre 1926 e 1929.

Essa questão transparece, em *Rua de Mão Única*, no vínculo estabelecido por Benjamin entre a nova aparência urbana, dominada por anúncios publicitários, e a transformação da escrita. Esse vínculo pode ser reconhecido tanto nos temas do livro – o declínio da crítica em face da publicidade, a exploração de novos gêneros literários, a inflação alemã e o contato com o passado na forma da infância e da tradição cultural – quanto na escolha do gênero da imagem de pensamento, construída pela montagem de reclames e reflexões. Essa série de temas converge na intenção de Benjamin em abrir um espaço para a intervenção do intelectual, o crítico, especialmente, na nova fisionomia urbana da República de Weimar. No ensaio sobre o surrealismo, por sua vez, a interpretação de Benjamin situa o movimento em um ponto de passagem entre uma “fase heróica”, contemplativa, motivada por interesses predominantemente artísticos, e o comprometimento político com a revolução social e com o comunismo. A reformulação do papel do intelectual e do artista em face de exigências políticas é novamente uma questão colocada em destaque, evidenciando o ponto específico em que as preocupações de *Rua de Mão Única* se tocam com seu interesse pelo surrealismo.

Diante da afinidade entre *Rua de Mão Única* e o ensaio sobre o surrealismo, não deixa de chamar a atenção o fato de que um pressuposto essencial do trabalho de crítica – o distanciamento do objeto – é apresentado por Benjamin a partir de condições bem distintas. Num texto de *Rua de Mão Única*, “Estas áreas são para alugar”, Benjamin escreve:

Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento. Ela está em casa em um mundo em que perspectivas e prospectos vêm ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista. As coisas nesse meio tempo caíram de maneira demasiado abrasante sobre o corpo da sociedade humana.<sup>3</sup>

O início do ensaio sobre o surrealismo apresenta um outro diagnóstico da questão do distanciamento.

O crítico pode instalar nas correntes espirituais uma espécie de usina geradora quando elas atingem um declive suficientemente íngreme. No caso do surrealismo, esse declive corresponde à diferença de nível entre França e Alemanha. O movimento que brotou na França, em 1919, entre alguns intelectuais (...), pode ter sido um estreito riacho, alimentado pelo úmido tédio da Europa de após-guerra e pelos últimos regatos da decadência francesa. Mas os eruditos que ainda hoje são incapazes de determinar “as origens autênticas” do movimento e limitam-se a dizer que a respeitável opinião pública está sendo mais uma vez mistificada por uma *clique* de literatos, parecem-se um pouco com uma justa de técnicos que, depois de muito observarem uma fonte, chegam à

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*, GS IV-1, p. 131. Tradução brasileira de Rubens Rodrigues Torres Filho em *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo, Brasiliense, 1996. p. 54. (citado daqui por diante como OE II)

convicção de que o córrego não poderá jamais impulsionar turbinas. O observador alemão não está situado na fonte. É sua oportunidade. Ele está situado no vale. É capaz de avaliar as energias do movimento.<sup>4</sup>

Não é difícil perceber que o distanciamento recebe um tratamento oposto nos dois textos. Em *Rua de Mão Única*, ele não é mais possível, determinando o declínio da crítica. No *Surrealismo*, ao contrário, a tomada de distância não só desempenha seu devido papel, como possibilita a Benjamin, enquanto observador alemão, uma vantagem sobre a crítica francesa, incapaz de entender o desafio proposto pelo surrealismo. De acordo com uma primeira hipótese, é razoável supor que o declínio do correto distanciamento pôde ser compensado pela intromissão da distância espacial entre o crítico e seu objeto. O “declive” entre Alemanha e França torna-se então condição da crítica. Sem as condições adequadas para exercer seu ofício na Alemanha, o crítico alemão pode tornar-se o melhor intérprete daquilo que se passa na França. Uma análise mais detalhada de “Estas áreas são para alugar” ajudará a verificar a plausibilidade dessa hipótese.

### Estas áreas são para alugar

Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento. Ela está em casa em um mundo em que perspectivas e prospectos vêm ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista. As coisas nesse meio tempo caíram de maneira demasiado abrasante sobre o corpo da sociedade humana. A “imparcialidade”, o “olhar livre” são mentiras quando não são a expressão totalmente ingênua de chã incompetência. O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ele desmantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção. (...) Para o homem da rua, porém, é o dinheiro que aproxima dele as coisas dessa forma, que estabelece o contato conclusivo com elas. E o resenhista pago, que no salão de arte do *marchand* manipula as imagens, sabe, se não algo melhor, algo mais importante sobre elas que o amigo das artes que as vê na vitrine. O calor do tema desata-se para ele e o põe em disposição sentimental. – O que, afinal, torna os reclames tão superiores à crítica? Não aquilo que diz a vermelha escrita cursiva elétrica – mas a poça de luz que a espelha sobre o asfalto.<sup>5</sup>

Benjamin apresenta a crítica como uma atividade intelectual que depende não só da capacidade do crítico, mas também de condições históricas, objetivas, reunidas aqui em torno do conceito de

<sup>4</sup> Benjamin. *O Surrealismo. O Último Instantâneo da Inteligência Européia*. GS II-1, p. 295. Tradução brasileira de Sérgio Paulo Rouanet em *Obras Escolhidas Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1995. p. 21. (citado daqui por diante como OE I).

<sup>5</sup> GS IV-1, p. 131-2; OE II, p. 54-5.

distanciamento. Como indicam as metáforas visuais – prospecto, perspectiva, ponto de vista – essa distância diz respeito ao posicionamento do crítico frente ao seu objeto. Tratando-se do julgamento de obras do passado, a distância histórica favorece esse posicionamento na medida em que o próprio processo de transmissão de uma obra ao presente cria, ao longo dos anos, as condições sob as quais ela será apreciada. O crítico, ao tomar como ponto de partida essa tradição constituída em torno do objeto, utiliza a distância histórica a seu favor, criando a partir dela a melhor perspectiva de análise. Um outro texto de *Rua de Mão Única*, “A técnica do crítico em treze teses”, afirma, porém, que “o crítico não tem nada que ver com o intérprete de épocas artísticas passadas.”<sup>6</sup> Em outras palavras, seu problema é o presente, o que torna precária a condição para a crítica de uma obra – o distanciamento. O próprio presente, porém, pode distender-se de maneira a facilitar a avaliação do crítico. A inserção da obra em um movimento literário ou artístico mais amplo e certa discussão acumulada forneceriam critérios que o ajudariam a situar-se diante de seu objeto, alcançando um ponto de vista adequado à sua avaliação.

As vanguardas do início do século impossibilitaram esse cenário. O choque e a urgência histórica que acompanharam movimentos, obras e manifestos dificultaram tal distância e colocaram o crítico diante de uma profusão de elementos que exigiam sua avaliação sem que um afastamento fosse possível. Ao mesmo tempo, parâmetros tradicionais de apreciação e avaliação artística, bem como o próprio conceito de arte, se mostraram inócuos diante do impacto produzido por elas. Benjamin, ao colocar imparcialidade e olhar livre entre aspas, dirige-se àqueles críticos que se esquivam ao enfrentamento dessa situação. Ele não censura o distanciamento como elemento da crítica, mas sua deturpação pela crítica contemporânea que, ao traduzi-lo erroneamente por imparcialidade, não reconhece os novos desafios colocados à crítica nem a necessidade de sua transformação.

Ao examinar a dificuldade em estabelecer o distanciamento crítico, Benjamin não se detém, porém, sobre a crise da literatura e da arte tradicionais desencadeada pelas vanguardas, mas sobre um fenômeno que é subjacente a essa crise: a transformação da escrita pela publicidade. Quando, em “Guarda-livros juramentado”, Benjamin elabora uma história da escrita, que vai da invenção da imprensa aos anúncios publicitários, passando pelo apogeu e pelo declínio da cultura do livro, ele sustenta que os experimentos com a escrita, de Mallarmé aos dadaístas, devem ser entendidos a partir do emprego das “tensões gráficas do reclame na configuração da escrita.”<sup>7</sup> No reclame, a escrita é arrastada para as ruas e “submetida às brutais heteronomias do caos econômico.”<sup>8</sup> A transformação da escrita pelas vanguardas é interpretada antes de tudo como uma reação a esse fenômeno que verticaliza o texto.

O reclame é assim um fenômeno a ser compreendido num contexto mais amplo, definido pela destruição da distância necessá-

<sup>6</sup> GS IV-1, p. 108; OE II, p. 32.

<sup>7</sup> GS IV-1, p. 102; OE II, p. 27.

<sup>8</sup> GS IV-1, p. 103; OE II, p. 28.

ria ao “livre espaço de jogo da contemplação”. O reclame “desloca as coisas para tão perigosamente perto de nossa cara quanto da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantesco, vibra em nossa direção”. A comparação com o cinema não é, portanto, gratuita: ela indica a substituição do olhar humano contemplativo, pelo olhar da câmera, o qual pode sempre aproximar-se mais das coisas, diminuindo a distância entre elas e o espectador.

O reclame tem assim a última palavra quando se trata de examinar o destino da crítica. Desfalcada da categoria do distanciamento, e praticada pelos defensores da imparcialidade, ela encontra-se em declínio. Esse diagnóstico é condizente com a avaliação de Benjamin da crítica literária alemã da época. Após um grande florescimento no primeiro romantismo alemão, em que filosofia, crítica e literatura caminharam juntas, seguiu-se um período de decadência, a ponto de Benjamin apontar a necessidade de reconstruir a crítica como gênero.<sup>9</sup> Como conciliar então a impossibilidade histórica da crítica com o enfrentamento desse desafio, com a caracterização do crítico como o “estrategista na batalha da literatura”?<sup>10</sup> O que resta à crítica quando a publicidade, ao provocar o colapso do distanciamento, torna-se a forma de linguagem mais eficaz? Ela deveria assimilar-se à linguagem da publicidade como uma estratégia de sobrevivência?

Rainer Rochlitz, ao comentar esse texto, detecta “um certo cinismo na relação com as forças dominantes da vida contemporânea: respeito provocador do poder do dinheiro, da indústria cultural, da adaptação às leis do mercado”, e mesmo “um certo niilismo fixado na imitação da publicidade na apresentação do texto.”<sup>11</sup> Se Rochlitz tem razão em afirmar que a forma de exposição do texto de Benjamin deve algo aos anúncios publicitários, ele perde o foco ao classificar essa assimilação como originária de um cinismo ou niilismo perante a publicidade e o dinheiro. De maneira mais coerente, Josef Fürnkäs identificou em *Rua de Mão Única* a esperança de Benjamin numa “dialética imanente à história da escrita.”<sup>12</sup> Ao diagnosticar a verticalização da escrita pela publicidade e o fim da cultura do livro, Benjamin teria formulado o programa de “um novo começo da escrita no paradoxo de um programa anti-literário para uma nova literatura.”<sup>13</sup> A partir desse programa, apostava que a renovação da escrita deveria assimilar sua forma mais atual, até o ponto de uma “extrema (...) coisificação da escrita”<sup>14</sup>.

Essas observações auxiliam a entender como a estratégia de Benjamin de apreender a história nos seus elementos mais concretos exige o movimento de aproximação mimética do objeto a ser criticado, o qual recusa, porém, qualquer identificação afetiva com ele. É este “materialismo mimético” que permite a Benjamin recolocar a relação entre crítica e reclame ao perguntar: “O que, afinal, torna os reclames tão superiores à crítica?” A resposta permite rearticular crítica e publicidade em função da categoria da distância: “Não aquilo que diz a vermelha escrita cursiva elétrica – mas a poça de luz que a espelha sobre o asfalto.” Da correta interpretação desse reflexo do

<sup>9</sup> Carta a Gershom Scholem de 20.01.1930.

<sup>10</sup> GS IV-1, p. 108; OE II, p. 32.

<sup>11</sup> Rainer Rochlitz. *O Desencantamento da Arte. A Filosofia de Walter Benjamin*. Bauru, SP, EDUSC, 2003. p. 161.

<sup>12</sup> Josef Fürnkäs. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*. Stuttgart, Metzler, 1988. p. 233.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.

reclame no asfalto depende o estatuto da crítica e sua sobrevivência ao reclame. Rochlitz fornece o seguinte comentário:

Até a publicidade “exprime” mais do que diz. Ela trai a intenção mercantil e transforma-se no seu contrário: o choque é tal que a ordem cínica corre o risco de afogar-se na poça. O mundo da publicidade está anestesiado; ele sonha de modo sentimental. Mas ele produz os efeitos que preparam o despertar. A escrita literária é, agora, obrigada a empregar os meios mais eficazes do momento: os da publicidade. Mas, é o efeito involuntário da publicidade, aquele do desvio e da subversão, que é estrategicamente buscado.<sup>15</sup>

Rochlitz acerta ao afirmar que a escrita deve empregar os meios da publicidade. Benjamin não está interessado no que o reclame diz – a mercadoria anunciada – mas na escrita que ocupa as ruas. Ele, porém, é vago ao tentar delimitar como a crítica pode sair fortalecida desse contato com a publicidade. Interpretar o reflexo na poça no asfalto como um efeito involuntário subversivo da publicidade não é suficiente para entender a oposição entre crítica e reclame. O leitor fica com a impressão de que a publicidade tem que ser interpretada num sentido em que se descubra nela este momento do “despertar”, sem que se perceba a transformação da crítica necessária para que isso ocorra. A produção de uma simples inversão que mostre a publicidade como decadente, arrastando-a das fachadas da cidade ao buraco que a afogará, não é suficiente.

O sentido da articulação entre reclame e crítica é que a ostentação dos anúncios publicitários na aparência da cidade constitui tanto uma ameaça quanto uma pista para a reconstrução da crítica a partir da nova experiência urbana. O dado fundamental dessa reconstrução é que a publicidade não é apreendida de maneira imediata, mas por meio de uma imagem. Ao determinar a percepção do reclame pelo desvio do reflexo no asfalto, a imagem interpõe uma distância na observação da aparência urbana, reconstruindo assim o jogo de proximidade e distância que o próprio reclame havia impossibilitado. O aspecto urbano mais ostensivo não é observado diretamente, mas pela justaposição de elementos que constituem uma nova imagem da cidade e possibilitam ao crítico um posicionamento adequado. A reconstrução da crítica é também uma reformulação da percepção urbana pela noção de imagem. Como categoria central da crítica, ela torna possível a construção de uma perspectiva, de um posicionamento a partir do distanciamento do objeto. Além disso, a imagem é o instrumento adequado para a apreensão da aparência urbana naqueles aspectos que ela tem de mais concreto, como indica sua construção a partir da montagem de luz elétrica e asfalto.

Ainda que tenha sido a forma da nova escrita – uma imagem a partir de fragmentos concretos da cidade – a responsável por atrair a atenção de Benjamin, o conteúdo da mensagem não é menos revelador da relação entre crítica e reclame. O título dessa imagem de

<sup>15</sup> Rochlitz, op. cit., p. 163.

pensamento diz “Estas áreas são para alugar”. Para o crítico que percorre a cidade, esse reclame anuncia uma ausência, um lugar vago, uma posição a ser ocupada. De acordo com o texto de Benjamin, essa posição se configura na construção de uma imagem oposta – um reflexo – que possibilite uma nova maneira de ler o anúncio. Pela justaposição de anúncio e comentário, o texto de Benjamin fornece uma contraposição eficaz à propaganda, uma espécie de contra-imagem para uma nova leitura da paisagem urbana. A relação entre o título e o texto é equivalente àquela entre o anúncio e seu reflexo no asfalto. O anúncio mercantil passa a funcionar como o ensejo para a recolocação da atividade de crítica, e portanto, para uma intervenção na escrita urbana, reunindo o distanciamento da crítica do passado com a necessidade combativa, alheia à neutralidade, de uma crítica à altura do presente. A montagem de reclames e textos que caracteriza *Rua de Mão Única* não os reconcilia, mas mantém a distância entre a linguagem publicitária e a do crítico. Essa distância permite perceber o quanto a crítica está sedimentada em tal situação histórica, mas busca reagir a ela. Nesse sentido, *Rua de Mão Única* é um livro voltado para a produção de uma nova perspectiva da cidade: ele utiliza os anúncios publicitários, mas contra a ordem social que os produz, buscando nessa oposição um novo espaço para o exercício da crítica.

## II

O privilégio do observador alemão para a crítica do surrealismo pode ser melhor entendido agora. O declínio do distanciamento não parece mais contradizê-lo, uma vez que *Rua de Mão Única* não se limita a diagnosticar o declínio da crítica, mas a reabilita a partir de uma reconstrução do distanciamento. Esse livro funciona para Benjamin como o aprendizado necessário na experiência urbana para a reformulação do conceito de crítica e do papel do intelectual. As questões que Benjamin dirige ao surrealismo são formuladas a partir desse aprendizado. Não é a mera distância espacial entre França e Alemanha que permite a crítica, mas um olhar distanciado sobre seu próprio tempo, formado pela experiência da crise da crítica apresentada em *Rua de Mão Única*. Em outras palavras, trata-se de mostrar que a correta avaliação do surrealismo depende de um alinhamento com uma experiência histórica concreta e que faz jus às exigências do movimento. Somente essa experiência permite ao crítico encontrar a questão à altura de seu objeto: não a investigação de suas “origens autênticas”, mas a busca de um papel eficaz para o intelectual, em face da exigência de transformação concreta da realidade, em suma, da revolução.

O observador alemão não está situado na fonte. É sua oportunidade. Ele está situado no vale. É capaz de avaliar as energias do movimento. Para ele, que como alemão está familiarizado com a crise da inteligência, ou melhor, do conceito humanista de liberdade, que sabe essa crise

ter despertado uma vontade frenética de ultrapassar o estágio das eternas discussões e chegar a todo preço a uma decisão, e que experimentou na própria carne sua perigosa vulnerabilidade entre a fronda anarquista e a disciplina revolucionária, não haveria nenhuma desculpa se considerasse esse movimento como “artístico” ou “poético.”<sup>16</sup>

A experiência alemã, formada pela crise da inteligência e do conceito humanista de liberdade, bem como pela crise econômica e pela possibilidade da revolução alemã, constitui o prisma pelo qual as relações entre literatura e política, entre intelectuais e a revolução, são alçadas ao primeiro plano quando se trata de uma avaliação do surrealismo. Se é legítimo apontar a proximidade entre *Rua de Mão Única* e a recepção do surrealismo por Benjamin, ela consiste no fato de que esse livro fornece os contornos da experiência histórica na qual o radicalismo artístico e político do movimento francês pode ser melhor compreendido. Em *Rua de Mão Única*, porém, não havia a circunscrição de um campo de forças político preciso, que envolvesse a exigência de uma atividade intelectual de intervenção na realidade. Quando a questão da reformulação do papel do intelectual é transposta para o exame do surrealismo, a própria posição política de Benjamin ganha em clareza e torna-se produtiva para o exame do que ocorria na cena francesa. Benjamin dá esse passo ao situar o intelectual *entre* a fronda anarquista e a disciplina revolucionária. A eficácia de seu engajamento será medida pelo melhor proveito que puder tirar da exposição a essa alternativa.

A oscilação entre o anarquismo e a disciplina revolucionária constitui a perspectiva do ensaio de Benjamin sobre o surrealismo. Ela pode ser percebida na própria articulação do texto, dividido entre um exame daqueles elementos que, no início, aproximaram o movimento de uma concepção anarquista de liberdade e a consideração da possibilidade de reformulação desse anarquismo, em face da exigência da mobilização política a favor da revolução social. Essa articulação tem sua correspondência histórica na trajetória do surrealismo e sua eficácia deve muito ao fato de Benjamin escrever no momento mesmo em que o movimento passa por essa transformação, pouco antes de Breton fornecer, no *Segundo Manifesto Surrealista*, em 1930, o primeiro balanço da transformação política do movimento.

Publicado em 1929, o ensaio de Benjamin se situa no fim da primeira fase do surrealismo. Ao investigar sua evolução até então, ele procura identificar as tensões que, em poucos anos, alteraram a fisionomia inicial do movimento e o arrastaram para a radicalização política. Da fundação do movimento com a publicação de *Les champs magnétiques* (1919) por Breton e Philippe Soupault a *Nadja* (1928) de Breton, passando pelo primeiro *Manifesto Surrealista* (1924), também escrito por Breton, e pelo *Camponês de Paris* (1926) de Louis Aragon, o movimento percorre um caminho que o leva do vanguardismo da escrita automática e da descoberta dos

<sup>16</sup> GS II-1, p. 295; OE I, p. 21-2.



domínios do sonho, da imagem e do acaso objetivo, à construção de uma nova experiência que os colocará diante do compromisso com a revolução. “Há sempre um instante em tais movimentos em que a tensão original da sociedade secreta precisa explodir numa luta original e profana pelo poder e pela hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se, enquanto manifestação pública. O surrealismo está atualmente passando por essa transformação.”<sup>17</sup>

Dessa perspectiva, o início do movimento – sua fase heróica – é considerado como uma preparação. Como ponto de passagem e, portanto, como elemento de radicalização política, está a transformação da concepção surrealista de experiência, chamada por Benjamin de iluminação profana. Em outras palavras, a experiência surrealista oscilará, para Benjamin, entre a preparação à iluminação profana e a efetiva iluminação. Durante os primeiros anos, a experiência surrealista se caracteriza por transfigurar a realidade cotidiana com o fascínio do misterioso, do desconhecido, do maravilhoso. Nos momentos de embriaguez artística produzidos pela experiência com a escrita automática, que vence a censura da consciência, e pelas montagens de fragmentos desconexos da realidade, o mundo se revela numa iluminação que dissolve suas contradições entre interior e exterior, entre sonho e vigília, entre individual e coletivo. Como diz Aragon no *Camponês de Paris*, “a realidade é a ausência aparente de contradição. O maravilhoso é a contradição que aparece no real.”<sup>18</sup> Mas, diferentemente da iluminação religiosa, a iluminação profana não remete a uma ordem transcendente. Ao contrário, a sobre-realidade – a *surrealité* – nasce da crença de que a realidade mais concreta é formada por essa convivência de opostos. Os objetos oníricos são o domínio da realidade mais concreta, em oposição àquela apontada pelo pensamento lógico ou abstrato, que tanto Breton no *Manifesto Surrealista* como Aragon, no *Camponês de Paris*, atacam. “O fantástico, o além, o sonho, a sobrevida, o paraíso, o inferno, a poesia, tantas palavras para significar o concreto.”<sup>19</sup>

Nesse período, o surrealismo é antes de tudo uma disposição de espírito contemplativa, como atesta sua teoria da imagem, exposta por Breton no *Manifesto*.

Foi da aproximação, de certo modo fortuita, dos dois termos que jorrou uma luz particular, a *luz da imagem*, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial dos dois condutores. Quando esta diferença mal existe, como na comparação, a centelha não se produz. Ora, o homem não pode, segundo entendo, efetuar a aproximação de duas realidades tão distantes. (...) Cumpre, pois, admitir que os dois termos da imagem não são deduzidos um do outro pela mente *tendo em vista* a centelha a produzir: eles são produtos simultâneos da atividade que chamo de surrealista, limitando-se a razão a constatar e apreciar o fenômeno luminoso.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> GS II-1, p. 296; OE I, p. 22.

<sup>18</sup> Louis Aragon. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro, Imago, 1996. p. 228.

<sup>19</sup> Aragon, op. cit., p. 228.

<sup>20</sup> André Breton. Manifesto do Surrealismo. In: *Manifestos do Surrealismo*. Nau, Rio de Janeiro, 2001. p. 53.

<sup>21</sup> Breton, op. cit., p. 54. A arbitrariedade é também o critério para a série dos tipos de imagens: “a que requer mais tempo para ser traduzida em linguagem prática, seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por um de seus termos estar oculto, seja por, tendo-se apresentado como sensacional, parecer que termina fracamente (que fecha bruscamente o ângulo de seu compasso), seja por tirar de si mesma uma justificativa *formal* derrisória, seja por ser de natureza alucinatória, seja por, muito naturalmente, conferir ao abstrato a máscara do concreto ou vice-versa, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso.” Idem.

Breton descreve a imagem como uma iluminação fugaz, cuja produção está fora do alcance da vontade humana. Esta não dá conta da diferença necessária entre os termos que a compõem. Tem-se assim uma concepção de imagem produzida não por uma intenção, mas pelo jogo de acaso e arbitrariedade, de automatismo e espontaneidade, de choque e enigma. Como Breton diz logo em seguida “a mais forte é a que apresenta o mais alto grau de arbitrariedade.”<sup>21</sup> Essa arbitrariedade escapa ao poder de criação da razão. Isso não implica, porém, o vínculo necessário dessa teoria com o irracionalismo. O interesse dos surrealistas pela arbitrariedade, pelo acaso, pelo sonho, pelo aspecto noturno da experiência, não é voltado contra a razão. Ao contrário, eles buscam uma ampliação da razão pela sua receptividade a aspectos da realidade negligenciados pelo pensamento abstrato.

Pode-se mesmo dizer que nessa corrida vertiginosa [da escrita automática], as imagens aparecem como as únicas balizas da mente. Pouco a pouco ela se convence da realidade suprema de tais imagens. Recebendo-as, a princípio, passivamente, logo percebe que elas lisonjeiam a razão e alargam, outro tanto, seu conhecimento. Enfim, ela toma conhecimento das extensões ilimitadas onde se manifestam seus desejos, onde os prós e os contras se reduzem sem cessar, onde sua escuridade não a trai.<sup>22</sup>

*Nadja*, publicado por Breton em 1928, ocupa, para Benjamin, uma posição especial na trajetória surrealista. O romance faz uso de vários elementos que marcam a primeira fase do movimento, ao mesmo tempo em que esboça os contornos de uma experiência revolucionária que aponta para além do domínio da literatura. Na sua composição, o procedimento surrealista da montagem pode ser facilmente reconhecido. O romance não se constitui a partir de um desenvolvimento linear rigoroso, mas por acontecimentos isolados que se justapõem sem que sejam encadeados por um “vínculo narrativo do qual se possa deduzir qualquer seqüência lógica.”<sup>23</sup> A relação entre os episódios está mais na constituição da vivência urbana do *alter ego* de Breton do que na articulação de um enredo. Isso dá aos episódios uma existência diferente daquela dos romances em que há uma relação orgânica entre o todo e as partes que o compõem. Como ressalta Peter Bürger,

As partes ‘emancipam-se’ de um todo situado acima delas, no qual se incorporam como componentes necessárias. Isso, porém, significa que as partes carecem de necessidade. Num texto automático, onde as imagens se sucedem sem interrupção, poderiam omitir-se algumas delas sem que o texto sofresse alterações essenciais. Isso também vale para os acontecimentos narrados em *Nadja*. A inclusão de novos acontecimentos semelhantes, assim como a eliminação de alguns dos que são narrados, não produziria alterações essenciais. O decisivo não é a singularidade dos acontecimentos, mas o princípio de construção que está na base da série de acontecimentos.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Idem. Vale aqui a observação de Davi Arrigucci Jr: “Uma das ilusões sobre o surrealismo é pensar que ele ri do racional. Nada. Eles são racionalistas. São racionalistas que estudam o irracional, que estudam os desejos, os movimentos inconseqüentes, os lapsos, porque todos eles fazem parte da realidade... movimentos ainda não freqüentados pela consciência.” Entrevista, in: Davi Arrigucci Jr. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. p. 359.

<sup>23</sup> Peter Bürger. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993. p. 130.

<sup>24</sup> Bürger, op. cit., p. 131.

Esse princípio de construção deve muito à incorporação daquilo que os surrealistas chamam de acaso objetivo: a produção de semelhanças e coincidências a partir de acontecimentos que se cruzam de maneira inesperada. Os pontos de entrecruzamento produzem uma iluminação, um choque, que dá margem à exploração narrativa por Breton. Um episódio característico desse procedimento é a visita, ainda no início do romance, de Breton e um amigo a um mercado de pulgas em Paris.<sup>25</sup> Aí encontram, entre os objetos colocados à venda, um livro de Rimbaud. O livro, porém, não está à venda. Ele pertence à vendedora que, além de também ser poeta, lera há pouco o *Camponês de Paris* de Aragon. Em acontecimentos independentes, Breton expõe uma série de coincidências. Tanto ele como a vendedora escrevem poesia. Como ele, Aragon, além de poeta, faz parte do grupo dos surrealistas. O elemento que desencadeia a conversa de Breton com a vendedora não é nada menos que o encontro casual – um achado, o *objet trouvé*, outro tema surrealista – de um livro de Rimbaud, poeta colocado por Breton no plano mais alto da tradição surrealista e inspiração permanente para ele.<sup>26</sup> A cena toda, por fim, ocorre num lugar de venda de mercadorias usadas e de segunda classe, reforçando o fascínio dos surrealistas por objetos fora de moda e sem utilidade.

O significado deste episódio está em mostrar que o acaso não se reduz a uma conjunção fortuita; deve haver uma disposição em acolhê-lo. “O acaso dá-se, pois, *de per sí*, mas exige por parte dos surrealistas uma orientação que permite observar a coincidência de elementos em acontecimentos independentes entre si.”<sup>27</sup> O fortalecimento da atenção para a receptividade do acaso faz parte da disposição contemplativa que caracteriza a primeira fase surrealista. Nadja, a personagem que dá título ao livro, não é mais do que um desses encontros fortuitos: “Eu atravessava esse cruzamento, cujo nome eu esqueço ou ignoro, por ali, em frente a uma igreja. De repente, quando ela ainda estava talvez a dez passos de mim, vindo em sentido contrário, eu vejo uma jovem, vestida de maneira bem simples, que, ela também, me vê ou tinha me visto.”<sup>28</sup>

Para Benjamin, a descoberta da rua como espaço autêntico da experiência vinculará esses elementos a uma experiência não só artística, mas também socialmente revolucionária. *Nadja* é, sobretudo, um livro sobre Paris, assim como *O Camponês de Paris* de Aragon. “No centro desse mundo de coisas está o mais onírico de seus objetos, a própria cidade de Paris. (...) E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.”<sup>29</sup> O domínio da rua é decisivo para a própria constituição da identidade do narrador de Breton. De maneira análoga ao sonho, que “mina a individualidade, como um dente oco”<sup>30</sup>, a rua abala uma concepção de identidade constituída de uma vez por todas no recolhimento de si mesmo. A pergunta irônica utilizada por Breton como um mote para iniciar seu romance – quem sou eu? – zomba de uma identidade já constituída antes da primeira frase; como os encontros propiciados pelo acaso objetivo, a identidade questionada desde o início será perseguida e composta,

<sup>25</sup> André Breton. *Nadja*. Paris, Gallimard, 1964. p. 62-4.

<sup>26</sup> Cf. Breton, Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 41, e Segundo Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 206-9.

<sup>27</sup> Bürger, op. cit., p. 113.

<sup>28</sup> Breton. *Nadja*. p. 72.

<sup>29</sup> GS II-1, p. 300; OE I, p. 26.

<sup>30</sup> GS II-1, p. 297; OE I, p. 23.

juntamente com a narrativa, nos cruzamentos urbanos. A abertura da individualidade ao público, ao coletivo que anda pelas ruas, é apontada por Benjamin como um anúncio da iluminação profana. Do mesmo modo, entende-se o gosto dos surrealistas pelo escândalo, pela provocação, pelo choque da opinião pública, um sinal da intervenção pública do movimento e um protesto contra a privacidade e a discrição burguesas. Benjamin reconhece essa posição no ideal de uma vida a céu aberto, simbolizado no projeto vanguardista da casa de vidro. “Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário. A discrição no que diz respeito à própria existência, antes uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num atributo de pequenos burgueses arrivistas.”<sup>31</sup>

A iluminação profana só se aproximará, porém, de uma verdadeira posição revolucionária, quando o encontro com objetos antiquados, anunciado por Breton no mercado de pulgas, deixar de ser um episódio entre outros para tornar-se o próprio meio do relacionamento de Breton com Nadja e com a cidade de Paris. Segundo Benjamin, a condição decisiva para que isso ocorra é a afinidade da concepção de amor surrealista com a concepção de amor provençal. Para Breton, Nadja é uma espécie de amante mística. O que ela pode fornecer-lhe não se efetiva no prazer sensual, mas numa iluminação, numa ascensão espiritual. “Não seria cada êxtase em *um* mundo sobriedade pudica no mundo complementar? Que outro fim visa o amor cortês (...) senão demonstrar que a castidade pode ser também um estado de transe?”<sup>32</sup>, pergunta Benjamin. Esse outro mundo é desvendado nos objetos que permitem o relacionamento do par amoroso.

No amor esotérico, a dama é de todos os seres o mais insensível. É o que ocorre com Breton. Ele está mais perto das coisas de que Nadja está perto, que da própria Nadja. Quais são as coisas de que ela está perto? Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter presente as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de salão, nas roupas com mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreendem melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução.<sup>33</sup>

O vínculo entre esses objetos e a revolução não é, a princípio, claro. A lista se atém a certos produtos do desenvolvimento técnico e urbano no momento em que eles se tornam obsoletos, inúteis, e começam a ser abandonados. Se essa é a aparência surrealista da cidade, é possível dizer que eles enxergam Paris pela óptica do envelhecimento e da decadência. Transportada para o plano da ordem

<sup>31</sup> GS II-1, p. 298 ; OE I, p. 24.

<sup>32</sup> GS II-1, p. 299; OE I, p. 25.

<sup>33</sup> Idem.

social que sustenta essa cidade, a visão surrealista descobre a fragilidade de tal situação ali mesmo onde ela parece mais triunfante, no desenvolvimento urbano e industrial. A conjunção de moderno e antiquado, perceptível no industrialismo decadente e na sucessão das modas, situa a cidade sob o signo da fragilidade de um modo muito próximo ao *Cisne* de Baudelaire, que Breton recita para Nadja durante um passeio noturno pela cidade. O avanço triunfante da modernidade transforma-se em desolação e abandono. Benjamin descobre aí o elemento central da compreensão surrealista da história: a transitoriedade. Como no poema de Baudelaire, a transitoriedade se imobiliza numa imagem singular, a ruína. Esse é o aspecto dos edifícios decadentes e das velhas fábricas que param de funcionar. Por isso a ênfase de Benjamin recai não tanto sobre a miséria social quanto sobre a miséria arquitetônica. “Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a miséria social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformam-se em nihilismo revolucionário.”<sup>34</sup> Diante dessa decrepitude, legitimase o impulso anarquista de pôr Paris abaixo com um só golpe. As construções se fragilizam; e as ruas, desertas, abandonadas pelas modas e pelos seus habitantes, transformam-se em cenário da invasão dos insurrectos. “(...) somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista [de Paris] (ruas desertas em que a decisão é ditada por apitos e tiros).”<sup>35</sup>

O que possibilita essa compreensão da realidade é, segundo Benjamin, um truque: o truque de trocar o olhar histórico sobre o passado pelo olhar político. A fidelidade a esse mundo de coisas ultrapassadas abala uma posição contemplativa ou desinteressada perante o passado. Ao contrário, o antiquado determina o irrompimento violento do passado no presente. É o que diz o texto de Apollinaire citado por Benjamin para ilustrar a descoberta surrealista do poder do antiquado: “Abri-vos túmulos; mortos das pinacotecas, mortos adormecidos atrás de portas secretas, (...) eis o porta-chaves feérico, que tendo às mãos um molho com as chaves de todas as épocas, e sabendo manejar as fechaduras mais astuciosas, convida-vos a entrar no mundo de hoje (...).”<sup>36</sup> É essa experiência do tempo, em que passado e presente se aproximam pela transitoriedade comum a ambos, e em que o presente se torna frágil a ponto de poder ser facilmente derrubado, que é descoberta pelo casal Breton e Nadja em Paris. “(...) o casal Breton e Nadja conseguiu converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em tristes viagens de trem (os trens começam a envelhecer), nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas molhadas de chuva de uma nova residência. Os dois fazem explodir as poderosas forças ‘atmosféricas’ ocultas nessas coisas.”<sup>37</sup> Se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, diz Benjamin, resumindo o desafio que os próprios surrealistas se colocaram, e que os levaria à radicalização política.

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> GS II-1, p. 300; OE I, p. 26.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> GS II-1, p. 300; OE I, p. 25.

<sup>38</sup> GS II-1, p. 306; OE I, p. 32.

Benjamin descobre em *Nadja* o poder de um anarquismo libertário e insurrecional capaz de abalar a ordem estabelecida das coisas. Como ele diz, “desde Bakunin, não havia mais na Europa um conceito radical de liberdade. Os surrealistas dispõem desse conceito”.<sup>38</sup> Este anarquismo libertário está, no entanto, ainda longe de uma intenção política voltada para a revolução social, como indica a desconfiança de Breton no potencial revolucionário das massas assalariadas. Observando, num fim de tarde, as ruas povoadas com os trabalhadores que começavam a voltar para casa, ele afirma: “Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution.”<sup>39</sup> As aspirações de Breton parecem estar mais voltadas para os intelectuais e para a boêmia de um modo geral. *Nadja*, nesses aspectos, se aproxima daquele anticonformismo absoluto, mas ainda contemplativo no que se refere à ação política do *Manifesto* de 1924, um anticonformismo que só serviria para “justificar o estado de completa distração que almejamos alcançar nesse mundo.”<sup>40</sup> Benjamin, no entanto, não deixa de perceber que *Nadja* já anuncia um ligação entre esse anarquismo e o comunismo revolucionário, ao elogiar a “bela passagem” sobre a manifestação organizada pelos comunistas e pelos libertários em defesa de dois anarquistas, Sacco e Vanzetti:<sup>41</sup> “Breton nos assegura que nesses dias o Boulevard Bonne-Nouvelle cumpriu a promessa estratégica contida em seu nome.”<sup>42</sup>

Por todos esses motivos e ambigüidades, *Nadja* é um livro representativo da transformação por que passava o surrealismo para “associar a revolta à revolução”.<sup>43</sup> Em outras palavras, *Nadja* mostra como a literatura surrealista elabora uma concepção de experiência que aponta para além do domínio literário. A crítica à literatura enquanto tal, freqüente desde o início do movimento, não é apenas fruto de uma revolta niilista contra uma instituição burguesa, mas da necessidade de ultrapassar uma fronteira. Como Benjamin diz, “o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível.”<sup>44</sup> Essa explosão de limites traduz-se na exigência de “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”<sup>45</sup>, a qual caracteriza para Benjamin a guinada política do movimento. A passagem da experiência literária para uma experiência concreta da revolução é ainda uma aspiração no momento em que Benjamin escreve. Um delineamento mais nítido das intenções políticas do movimento só seria possível a partir da década seguinte, particularmente a partir da publicação do *Segundo Manifesto Surrealista* por Breton, em 1930. A segunda parte do texto de Benjamin não examina assim um feito levado a cabo pelo surrealismo, mas tenta identificar na trajetória do movimento a consistência de um projeto que carece ainda de efetivação.<sup>46</sup>

A “transformação de uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária”<sup>47</sup> não é nada óbvia como pode parecer, muito menos necessária. Vanguardas artísticas e posições políticas de esquerda nem sempre caminham juntas; com certa freqü-

<sup>39</sup> Breton, *Nadja*, p. 71-2.

<sup>40</sup> Breton, *Manifesto do Surrealismo*, in op. cit., p. 63. Seis anos mais tarde, essa distração artística será atacada por Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo*.

<sup>41</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin e o surrealismo: história de um encantamento revolucionário*. In: *A Estrela da Manhã. Surrealismo e Marxismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. p. 43.

<sup>42</sup> GS II-1, p. 297-8; OE I, p. 23.

<sup>43</sup> GS II-1, p. 307; OE I, p. 32.

<sup>44</sup> GS II-1, p. 296; OE I, p. 22.

<sup>45</sup> GS II-1, p. 307; OE I, p. 32.

<sup>46</sup> É importante notar que, em 1934, quando Benjamin volta expressamente ao tema do engajamento do intelectual, em *O Autor como Produtor*, ele não dedica quase nenhum espaço aos surrealistas. O papel de destaque nesse ensaio é dado a Bertolt Brecht, de quem Benjamin se aproxima a partir de 1929.

<sup>47</sup> GS II-1, p. 302; OE I, p. 28.

ência, foi justamente o contrário que ocorreu no início do século XX. O longo espaço dedicado por Benjamin à compreensão dos motivos que provocaram essa conversão pode ser indicativo de como ele estava pouco seguro da confluência desses dois termos. No caso dos surrealistas, o que os empurrou para a esquerda foi, segundo Benjamin, uma motivação de cunho anarquista, ou seja, “a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade individual”.<sup>48</sup> Essa hostilidade os levou da mera provocação, do escândalo público, a uma oposição política, a qual foi acelerada por acontecimentos políticos como a guerra do Marrocos. A hostilidade à burguesia os diferencia ainda da própria inteligência burguesa de esquerda, na qual Benjamin detecta uma vinculação da prática política com a moral idealista e um compromisso maior com a cultura tradicional do que com a revolução: “É típico dessa inteligência francesa de esquerda – como também na inteligência russa correspondente – que sua função positiva derive inteiramente de um sentimento de obrigação, não para com a revolução, mas para com a cultura tradicional. Sua produção coletiva, na medida em que é positiva, aproxima-se da dos conservadores.”<sup>49</sup>

A construção pelos surrealistas de uma tradição é considerada por Benjamin como um fator decisivo contra a retórica moral dos intelectuais burgueses. Ao dar uma posição de destaque no *Manifesto* aos precursores do surrealismo, o objetivo de Breton não se reduz a identificar no passado aqueles nomes nos quais os surrealistas se reconhecem. Sua intenção é também salvar alguns desses nomes da interpretação burguesa, particularmente nomes recentes – Lautréamont, Rimbaud – da identificação com o catolicismo.

É difícil resistir à sedução de ver o satanismo de um Rimbaud e de um Lautréamont como uma contrapartida da arte pela arte, num inventário do esnobismo. Mas, se nos decidirmos a ignorar a fachada dessa tese, encontraremos no interior algo de aproveitável. Descobriremos que o culto do mal é um aparelho de desinfecção e isolamento da política, contra todo diletantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho.<sup>50</sup>

A constituição de uma tradição surrealista a partir de poetas como Rimbaud e Lautréamont não segue um impulso conservador de reverência ao passado, situando o presente em continuidade com ele. Ao contrário, ela possibilita que, por meio do olhar político sobre o passado, elementos dispersos possam ser reconhecidos como uma tradição insurrecional e anarquista, cujo papel decisivo na politização do surrealismo é fornecer-lhes um instrumento eficaz de purificação da política de todo ranço moralista. Por isso, o acento de Benjamin, ao se referir a essa tradição, não cai sobre detalhes das obras de tais autores, mas sobre seu conturbado processo de transmissão e sobre sua recepção no presente pelos surrealistas.

<sup>48</sup> Idem.

<sup>49</sup> GS II-1, 304; OE I, 29-30.

<sup>50</sup> GS II-1, p. 304; OE I, p. 30.

Entre os anos 1865 e 1875, alguns grandes anarquistas, trabalhando independentemente uns dos outros, fabricaram suas máquinas infernais. O surpreendente é que, sem

qualquer coordenação entre si, ajustaram seus relógios precisamente na mesma hora, e quarenta anos depois os escritos de Dostoievski<sup>51</sup>, Rimbaud e Lautréamont exploraram, na mesma época, na Europa Ocidental.<sup>52</sup>

A convergência desses elementos no presente corresponde à elaboração de um conceito radical de liberdade, em oposição ao “fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas.”<sup>53</sup> Trata-se de uma concepção enfática de liberdade, a ser desfrutada sem restrições e que tem como única exigência a libertação revolucionária da humanidade. Essa é a herança anarquista e insurrecional presente no surrealismo. Se ela destaca o movimento no contexto da experiência intelectual européia, ela também o situa diante de uma exigência capaz de imobilizá-lo. “Mas conseguem eles fundir essa experiência da liberdade com a outra experiência revolucionária, que somos obrigados a reconhecer, porque ela foi também a nossa: a experiência construtiva, ditatorial, da revolução? Em suma: associar a revolta à revolução?” Ou ainda: “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”<sup>54</sup>? Benjamin reconhece que em todo ato revolucionário há um elemento de embriaguez, mas privilegiá-lo exclusivamente significaria “sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa.”<sup>55</sup> Em outros termos, seria confundir a propedêutica à iluminação profana com a própria iluminação: “(...) 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, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas.”<sup>56</sup>

Benjamin não extrai do movimento uma saída desse impasse. Seu objetivo é, diante da posição decisiva alcançada pelo surrealismo, circunscrever um campo possível de ação, o qual poderia ser ocupado pelo movimento. Duas reflexões paralelas convergem nesse campo de ação: uma delas diz respeito à própria iluminação profana; a outra configura uma representação da política em oposição ao socialismo otimista. No que diz respeito à primeira, a ênfase de Benjamin recai sobre o aspecto profano da iluminação, algo que poderia afastar o surrealismo de um certo misticismo da primeira fase e de uma recaída no romantismo, que não representam nenhuma saída para o impasse proposto. Benjamin diz:

A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da arte como a reação do indivíduo surpreendido, são noções excessivamente próximas de certos fatais preconceitos românticos. Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. Por exemplo, a investigação mais apaixonada

<sup>51</sup> A inclusão de Dostoievski nessa tradição surrealista é de responsabilidade de Benjamin. É necessário notar que no *Manifesto Surrealista*, uma passagem de *Crime e Castigo* de Dostoievski é utilizada por Breton para criticar a literatura realista. Cf. Breton, *Manifesto do Surrealismo*, op. cit., p. 20.

<sup>52</sup> GS II-1, p. 304; OE I, p. 30.

<sup>53</sup> Op. cit., p. 306; OE I, p. 32.

<sup>54</sup> *idem*.

<sup>55</sup> *Idem*.

<sup>56</sup> GS II-1, p. 297; OE I, p. 23.



nada dos fenômenos telepáticos nos ensina menos sobre a leitura (processo eminentemente telepático) que a iluminação profana da leitura pode ensinar-nos sobre os fenômenos telepáticos. Da mesma forma, a investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe nos ensina menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez do haxixe. O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos.<sup>57</sup>

Benjamin critica a imobilização do surrealismo no fascínio pelo mistério, pelo enigmático, pelo lado oculto das coisas, exigindo dele o olhar dialético, capaz de ir além desse fascínio e apontar a reversibilidade entre o cotidiano e o misterioso. Essa reversibilidade está presente num estágio superior de iluminação: a leitura e o pensamento. Esses são a via dialética, e por isso a mais profana, em direção àqueles fenômenos ocultos e negligenciados da experiência. Talvez cause surpresa Benjamin chegar, já próximo ao final do ensaio, a uma concepção de iluminação profana elaborada a partir de atividades aparentemente inofensivas e, sobretudo, contemplativas. Essa impressão se reforça quando se lembra que, desde o início de sua reflexão, o profano é um antídoto tanto contra a iluminação religiosa quanto contra a mitologia capitalista; basta pensar como a descoberta do antiquado, em *Nadja*, aponta energias revolucionárias que põem em xeque o mito do progresso e da indestrutibilidade da ordem social capitalista. A formulação da iluminação profana como uma atividade intelectual pode passar assim por incoerente, quando não por idealista. Mas antes que o leitor se decida por essa conclusão, a segunda reflexão de Benjamin merece ser examinada.

Essa dá continuidade à sua crítica à esquerda burguesa e a seu discurso moralizante e otimista. Diante dessa crítica, a última alternativa que caberia à transformação política do surrealismo seria a elaboração de uma política poética com o fim de uma reconciliação entre arte e política. Ao contrário, uma política poética é o que caracteriza os partidos burgueses, inclusive o socialista. “Pois o que é o programa dos partidos burgueses senão uma péssima poesia de primavera, saturada de metáforas?”<sup>58</sup> Um conjunto de metáforas que não vai além de um inventário do otimismo, o “tesouro de imagens desses poetas da social-democracia”<sup>59</sup>, riqueza e liberdade, das quais não há vestígio real. Contra esse otimismo, Benjamin recupera a “organização do pessimismo” de Pierre Naville:

Em nome de seus amigos escritores, Naville lança um ultimato, diante do qual esse otimismo inconsciente de diletantes não pode deixar de revelar suas verdadeiras co-

<sup>57</sup> GS II-1, p. 307-8; OE I, p. 32-3.

<sup>58</sup> GS II-1, p. 308; OE I, p. 33.

<sup>59</sup> Idem.

res: onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas? É essa a questão capital, que determina a relação entre a moral e a política, e que não admite qualquer camuflagem. Os surrealistas se aproximam cada vez mais de uma resposta comunista a essa pergunta. O que significa: pessimismo integral.<sup>60</sup>

Benjamin se vale aqui da exigência colocada por Pierre Naville ao movimento em seu livro *A revolução e os intelectuais*. Num texto em que discute as relações de Naville com os surrealistas, Michael Löwy afirma que o objetivo desse livro de Naville era “conciliar as ambições surrealistas com as exigências revolucionárias do marxismo. O grande mérito do surrealismo era, a seu ver, seu espírito rebelde, ‘inspirado pelo sentimento irredutível da liberdade’, que conduz necessariamente a um conflito com a burguesia e a uma convergência com o movimento revolucionário.”<sup>61</sup> Essas esperanças de Naville acompanham a politização do movimento na segunda metade da década de 1920. Segundo Löwy, foi a influência do ultimato de Naville que levou Breton e vários membros do movimento à filiação ao Partido Comunista Francês.<sup>62</sup>

(...) ele conclamava seus amigos surrealistas a irem além de um ponto de vista puramente negativo, “metafísico” e anarquista para adotar a abordagem dialética do comunismo, aceitando assim a ‘ação disciplinada’ da única via revolucionária: o marxismo. Ele insistia na necessidade de não hesitar mais e escolher um campo: anarquismo ou comunismo, revolução do espírito ou revolução pela mudança dos fatos. (...) Em última análise, ele esperava que o surrealismo, apesar de seu caráter ‘nitidamente romântico’, fosse capaz de dar o passo que vai da revolta à revolução.<sup>63</sup>

É importante notar como o ultimato de Naville se aproxima das expectativas colocadas por Benjamin na politização do movimento: a disciplina comunista, a primazia de uma revolução na ordem dos fatos sobre a revolução espiritual e, o que parece mais notável, a mesma delicada posição do intelectual entre anarquismo e comunismo ou, como Benjamin escreve no início do seu ensaio, “entre a fronda anarquista e a disciplina revolucionária”. Apesar dessa proximidade, Benjamin discorda dele em pontos essenciais. Para Naville, a aproximação do comunismo implica um abandono do sonho, da imaginação, do anarquismo libertário, enfim, de todos aqueles elementos que caracterizam a fase heróica do movimento, a favor do comprometimento consequente com a preparação da revolução. Nisso Naville representava uma minoria entre os surrealistas. O grupo se dividia entre os que acreditavam somente na revolução espiritual (Soupault e Artaud, por exemplo), aqueles que estavam do lado da revolução dos fatos como Naville, e a maioria, que, a partir do *Segundo Manifesto Surrealista*, escrito por Breton em 1930, passaria a acreditar numa pos-

<sup>60</sup> GS II-1, p. 309; OE I, p. 33-4.

<sup>61</sup> Michael Löwy. Pessimismo revolucionário. Pierre Naville e o surrealismo. In op. cit., p. 59-60.

<sup>62</sup> A relação tanto de Breton como de Naville com o Partido Comunista Francês é bastante conturbada. Esse último filia-se em 1925, mas em 1928 ao declarar apoio à Oposição de Esquerda de Trotski é expulso. Breton, filiado em 1927, dirige ao PCF duras críticas no *Segundo Manifesto Surrealista* de 1930.

<sup>63</sup> Löwy, op. cit, p. 60.

sível conciliação entre anarquismo e comunismo, entre o sonho e a ação revolucionária. Talvez a posição de Benjamin não se encaixe em nenhuma das três. Embora a posição de Naville seja decisiva para ele, ela exige o abandono de elementos decisivos que Benjamin valoriza na primeira fase do movimento. Sua posição busca encontrar no surrealismo a mobilização para a revolução das energias da embriaguez. Isso significa que ele não defende um abandono da fase mágica do surrealismo, como Naville, mas a sua efetiva realização na política, como se essa cumprisse de fato aquelas exigências anteriores. Nesse sentido, Benjamin busca uma articulação entre a embriaguez da primeira fase com o compromisso e com o pessimismo revolucionário de Naville.

Para Benjamin, o delineamento de um campo de ação para o surrealismo passa pela organização desse pessimismo, responsável por uma desconfiança radical acerca da liberdade, da humanidade e de qualquer forma de entendimento mútuo. “Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem.”<sup>64</sup> Os dois argumentos de Benjamin discutidos acima – a iluminação profana como atividade intelectual e a crítica ao otimismo e ao moralismo da esquerda, tanto burguesa quanto socialista – convergem nesse espaço da imagem. Como ele diz do programa político social-democrata, são apenas imagens, e sem vínculo com a realidade material. O pessimismo busca elaborar uma imagem que faça frente a essa, avessa à ideologia do progresso, e a partir da realidade material. Constituído a partir de relações concretas, esse espaço de imagens se contrapõe também a uma concepção metafísica de materialismo:

o materialismo metafísico de Vogt e Bukharin não pode ser traduzido, sem descontinuidade, no registro do materialismo antropológico, representado pela experiência dos surrealistas e antes por um Hebel, Georg Büchner, Nietzsche e Rimbaud. Fica sempre um resto. Também o coletivo é corpóreo. E a *physis*, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar.”<sup>65</sup>

Benjamin pretende que a imagem alcance os dois objetivos da inteligência revolucionária: derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias. Nesse segundo, o fracasso foi quase total. O motivo é que tal tarefa foi exercida contemplativamente, segundo Benjamin, o que significa “fazer do artista de origem burguesa um mestre da ‘arte proletária’.”<sup>66</sup> Se Benjamin associa a arte proletária à manutenção do aspecto contemplativo da arte, isso significa que ela se diferencia de uma “arte burguesa” apenas por uma inversão de tema, uma alteração de conteúdo, sem realizar nenhuma intervenção direta nos mecanismos artísticos de produção e recepção. Com isso nenhuma mobilização

<sup>64</sup> GS II-1, p. 309; OE I, p. 34.

<sup>65</sup> GS II-1, p. 309-310; OE I, p. 35.

<sup>66</sup> GS II-1, p. 309; OE I, p. 34.

das massas é alcançada. Benjamin exige uma transformação da experiência estética que possibilite que a recepção das obras não se reduza à contemplação.<sup>67</sup> Assim, seria possível ao artista “funcionar, mesmo ao preço de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens.”<sup>68</sup>

O essencial é compreender que esse espaço de imagens “não pode de forma alguma ser medido de forma contemplativa.”<sup>69</sup> Daí surge a necessidade da ação de artistas e intelectuais sobre a coletividade social, sobre o coletivo corpóreo. Nesse ponto, a utilização da imagem procura associar a atividade artística à intervenção eficaz na realidade de maneira análoga àquela desenvolvida em *Rua de Mão Única*. O intelectual é responsável pela elaboração de uma contra-imagem que desestabiliza a imagem ostensiva das coisas; esse é o critério de sua influência. “A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes (...).”<sup>70</sup> Uma lista que lembra aquela das formas surrealistas citada por Benjamin: manifestação, palavra, documento, bluff, falsificação.<sup>71</sup> Mantém-se o estatuto da atividade intelectual e artística com a exigência do caráter interventor do texto. É neste sentido que o homem que lê e que pensa abandona sua posição contemplativa.

Dessa transformação do surrealismo apresentada por Benjamin, não se extrai uma interpretação das vanguardas a partir da dissolução das fronteiras entre arte e vida ou da destruição da arte. Ao contrário, a eficácia da atividade artística ou literária depende dessa separação. A experiência literária surrealista aponta, na interpretação de Benjamin, um domínio que está para além das fronteiras da arte. A intervenção nesse domínio depende, porém, da manutenção da experiência literária. Esta deve ser transformada de modo que sua relação com o domínio social não seja mais de contemplação, mas de intervenção. O paradoxo assim de uma vanguarda como a surrealista é que ela só rompe com a literatura e alcança objetivos que estão para além dessa esfera caso permaneça um movimento literário.

## Referências bibliográficas

- ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo, Brasiliense, 1996.

<sup>67</sup> Esse tema será extensamente desenvolvido por Benjamin no ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*.

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> GS II-1, p. 309; OE I, p. 34.

<sup>70</sup> GS IV-1, p. 85; OE II, p. 11.

<sup>71</sup> GS II-1, p. 297; OE I, p. 23.

BRETON, Breton. *Nadja*. Paris, Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. *Manifestos do Surrealismo*. Nau, Rio de Janeiro, 2001.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993.

FÜRNKÄS, Josef. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*. Stuttgart, Metzler, 1988.

LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã. Surrealismo e Marxismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte. A Filosofia de Walter Benjamin*. Bauru, SP, EDUSC, 2003.