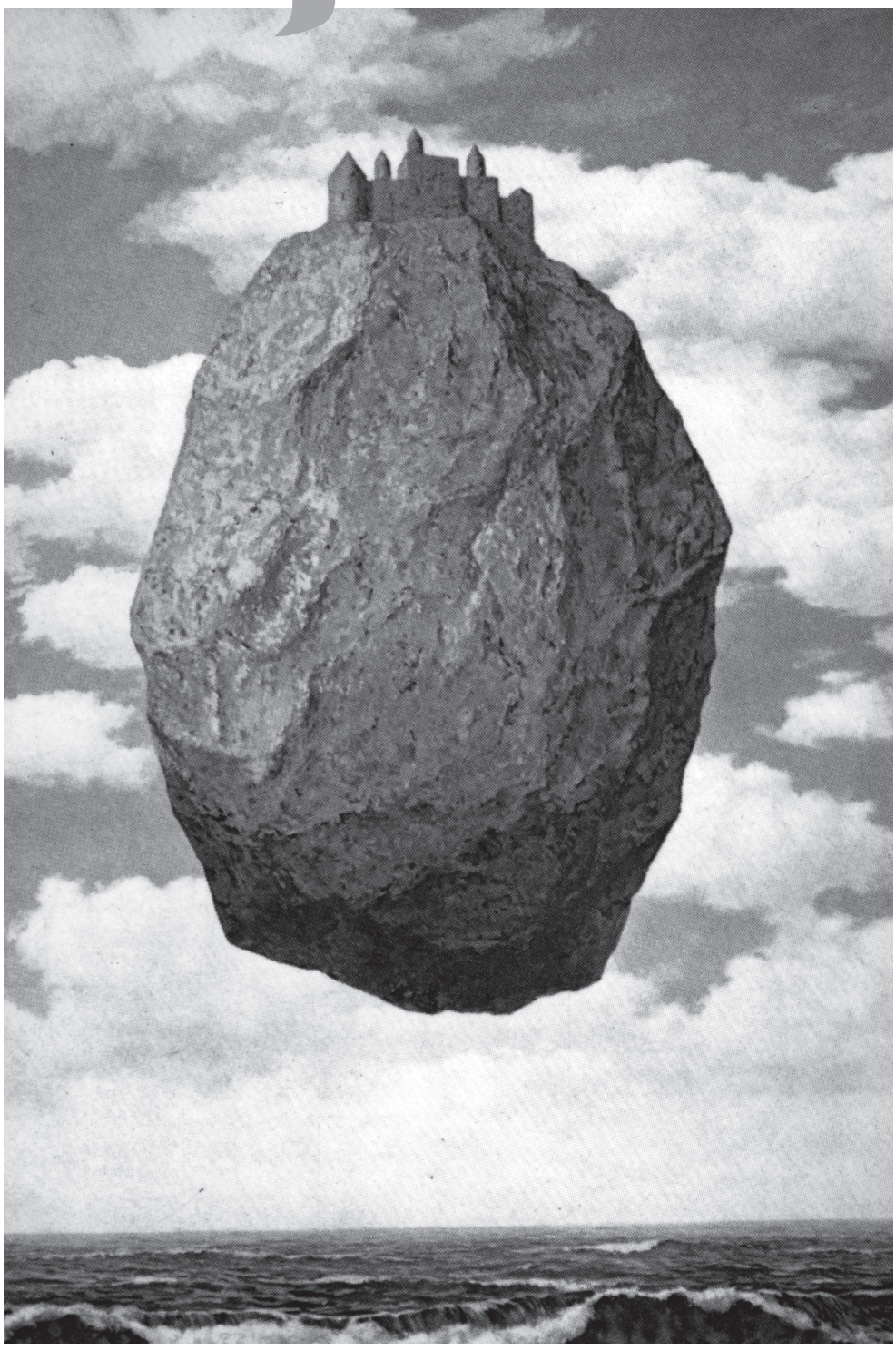
Walter Benjamin



René Magritte,
***Castelo dos Pirineus*, 1959**

Tradução de MARIA PAULA GURGEL RIBEIRO

Texto apresentado no congresso internacional "O Valor da Tradução", organizado em Porto Alegre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nos dias 6, 7 e 8 de novembro de 1996, sob a direção de Kathrin H. Rosenfield e Marco A. Zingano.

ILUMINAÇÃO HISTÓRICA E INTERPRETAÇÃO DOS SONHOS NA GÊNESIS DE *PASSAGEN-WERK*

RICARDO IBARLUCÍA
é professor do Departamento de Filosofia da Universidade de Buenos Aires.

Em meados da década de 20, uma revolução copérnica se produz no pensamento de Walter Benjamin. Entre *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1923-25) e o primeiro *exposé* de "Paris, Capital do Século XIX" (1935), seu trabalho se vê confrontado com o mundo onírico dos surrealistas. Em uma carta a Gershom Sholem, datada de 30 de outubro de 1928, declara sua intenção de "recolher a herança do surrealismo com toda a onipotência de um Fortimbrás da filosofia" (1). Armado com o machado de duplo fio da razão dialética, Benjamin parece disposto a entrar em combate contra o Hamlet dos surrealistas, perdido entre fantasmas e pesadelos. Um ano antes começou a reunir notas e apontamentos para um ensaio de cinqüenta páginas pro-

1 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. aos cuidados de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, com a colaboração de Theodor W. Adorno e Gershom Sholem, Frankfurt do Meno, Suhrkamp, 1977, V, p. 1.089.

visoriamente intitulado "Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie" ("Passagens Parisienses. Uma Cena de Fadas Dialética") (2). A reprodução da leitura de *O Camponês de Paris* de Louis Aragon, publicado em 1926, está na origem desse novo trabalho que, anos mais tarde, desembocará em *Passagen-Werk*.

O interesse de Benjamin pelo surrealismo remonta a 1925, um ano depois da publicação do *Manifesto do Surrealismo* de André Breton. Em uma carta de 3 de julho, informa a Rainer María Rilke sobre sua tradução de *Anábasis* de Saint-John Perse e comenta: "O que me comove especialmente no surrealismo (de cujas algumas intenções também em [Saint-John] Perse resultam inequívocas) é a maneira em que sua linguagem incursiona conquistadora, prepotente e impondo sua lei no espaço dos sonhos. Tratei de manter em alemão o rápido alento da ação prosódica" (3). Uns dias mais tarde, em 21 de julho, escreve a Scholem: "Ante tudo me dirigi ao recentemente publicado na França: os magníficos escritos de Paul Valéry (*Varieté, Eupalinos*) e os polêmicos livros dos surrealistas. No que concerne a estes documentos, devo ir me familiarizando pouco a pouco com seus procedimentos críticos" (4).

Um primeiro trabalho sobre o surrealismo é redigido por Benjamin entre julho de 1925 e fins de janeiro de 1926. "Traumkitsch" ("Onirokitsch") é o título deste breve ensaio em que reflete sobre três produções da primeira etapa do movimento: o livro de poemas *Répetitions* (1922) de Paul Éluard, ilustrado por Max Ernst, o *Manisfesto* de Breton e *Une Vague de Rêves* (1924) de Aragon, verdadeiro catálogo das atividades do grupo durante os anos anteriores (5). "Onirokitsch" reúne todas as características dos textos mais pessoais, esotéricos e difíceis de Benjamin. Considerado complexo demais para a revista *Die Literarische Welt*, na qual Benjamin naquela época colaborava com freqüência, acabará publicando-se em 1927, sob o título "Glosse zum Surrealismus" ("Glosa sobre o Surrealismo"), nas páginas de *Neue Rundschau*, a pedido de Siegfried Kracauer (6).

Embora prefigure numerosos aspectos da ulterior produção teórica de Benjamin, poucos críticos repararam na importância desse ensaio. As idéias formuladas pela primeira vez em "Onirokitsch" contêm o gérmen, não só do seu ensaio "O Surrealismo" de 1929, como também do projeto tantas vezes abandonado e recomeçado de *Passagen-Werk* (7). Expondo a presença latente do "matagal da pré-história" (*Urgeschichte*) (8) na moderna sociedade de massas, cuja paisagem mutante se apresenta aos olhos dos surrealistas como o bosque encantado onde floresce a "árvore totêmica" da mercadoria, se poderia denunciar a confiança na marcha da natureza, a representação de um *continuum* da cultura. Esta mesma tarefa é a que Benjamin haveria de postular, anos mais tarde, em seu texto sobre Eduard Fuchs, antecipando algumas das conclusões epistemológicas de *Passagen-Werk* acerca de "a determinação dos limites dentro dos quais o conceito de progresso pode ser utilizado na história" (9).

Já em 1921, ao abordar o estudo de *As Afinidades Eletivas*, de Goethe, Benjamin se havia proposto "iluminar uma obra absolutamente a partir dela mesma" (10) dando curso a sua obsessão pelo eterno retorno do mito e as fantasmagorias da consciência moderna. Mas tratar as produções surrealistas como "obras de arte" teria sido, neste caso, errar o enfoque. O surrealismo havia proclamado "a morte da arte" para voltar-se programaticamente sobre as formas próprias da experiência, sem atender aos "precipitados literários" desta (11). Em "Onirokitsch", Benjamin aceita suas premissas e considera os escritos de Éluard, Breton e Aragon como "documentos", cujo estatuto associa, em *Direção Única (1923-26),* às produções das "comunidades primitivas" (12). O movimento surrealista é, desse modo, reconduzido às suas origens na rebelião dadaísta.

Suas criações, para Benjamin, não são arte no sentido de arte autônoma, mas sim "documentos", testemunhos de "um novo conceito, afirmativo, de barbárie", como escreverá em "Experiência e Pobreza": em

2 V, p. 1.348, nota da ed. Ver, também, V, p. 1.138.

3 II, p. 1.018.

4 Idem, p. 1.425.

5 Idem, pp. 620-2.

6 *Neue Rundschau*, nº 38, janeiro de 1927. Ver nota do ed., V, p. 1.425.

7 John McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, p. 213.

8 II, p. 622.

9 I, p. 1.225 (carta a Max Horhkheimer de 24 de janeiro de 1939). Ver "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker" (1934-37), II, pp. 465 e segs.

10 I, p. 811, nota do ed.; Walter Benjamin, "Drei Lebensläufe", in Siegfried Unseld (comp.), *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlab* 80. *Geburstags von Walter Benjamin*, Frankfurt do Meno, 1972, t. 6, p. 46.

11 "Der Sürrealismus. Die letze Momentaufnahme der europäische Intelligentz" (1929), II, p. 296.

12 *Einbachnstrabe*, "Dreizehn Thesen wider Snobisten", IV, pp. 107-8.

seus manifestos, imagens e poemas, "a humanidade se prepara para sobreviver inclusive, se for preciso, à cultura" (13).

No entanto, por pouco visível que se manifeste em uma primeira leitura, "Onirokitsch" obedece a um plano meticulosamente concebido. O texto consta de tão-somente seis parágrafos que, agrupados aos pares, justapõem – como observou John McCole – três grandes linhas de argumento (14). A primeira procura a determinação do papel dos sonhos no imaginário surrealista, à luz das mudanças provocadas na estrutura da percepção pelo acelerado desenvolvimento da técnica e o advento da cultura do *kitsch*. A segunda estabelece uma conexão entre o *kitsch* e o mundo circundante, que aqui apresenta dois lados: o *kitsch* "real" da vida cotidiana, considerado como o produto de um estado semelhante ao sonho, e a cultura material que rodeia a infância. A terceira se serve das imagens oníricas e o *kitsch* ornamental como signos para detectar a presença latente de forças arcaicas na experiência moderna. Percorrendo o ensaio de forma transversal, a noção de "iluminação histórica" (*historische Erleuchtung*) articula estes temas em três níveis de análise diferentes.

II

O manifesto interesse dos surrealistas pelos sonhos é o ponto de partida de "Onirokitsch". "A história dos sonhos ainda está para ser escrita", observa Benjamin no primeiro parágrafo, "e abrir uma perspectiva nela significa assestar um golpe à superstição do seu enraizamento na natureza através da iluminação histórica". O sonhar, sugere, não é um fenômeno intemporal, naturalmente dado no homem, mas sim uma forma de experiência historicamente constituída. Os sonhos estão imersos na história: sua forma, conteúdo e função diferem segundo a época à qual pertencem. A fascinação romântica pelo sonho, enquanto incitação à busca de ideais inalcançáveis, proporciona o contraste. "Já não se sonha com a flor azul", escreve Benjamin. "Quem hoje acordar como Enrique de Ofterdingen deve ter ficado dormindo." O sonho já não abre "uma distância azul", como a vislumbrada alguma vez pelo personagem de Novalis, nem participa do sublime. "Se tornou cinza. A capa cinza de pó sobre as coisas é seu melhor componente. Os sonhos são agora um caminho direto à banalidade."

A banalidade dos sonhos é produto do que Benjamin qualificará como "empobrecimento da experiência" (*Erfahrungsarmut*) (15), referindo-se sobretudo àquela geração que, entre 1914 e 1918, despertou do espesso sonho do século XIX – com seus ideais de liberdade, igualdade e progresso – para o pesadelo do século XX. Massas humanas, gases, forças elétricas, bombas, hélices galantearam com o cosmos e terminaram afogando, em um mar de sangue, o casamento do homem com a técnica. A paisagem dos sonhos, exótica e pitoresca no romantismo, exibiu então "a aridez de um campo de batalha", como lemos em "Onirokitsch". A Grande Guerra irrompeu neles, com suas nôminas e estatísticas, "determinando o justo e o injusto, e inclusive as próprias fronteiras dos sonhos". Dessa catástrofe de escala planetária nasceu "um mundo de características sem homens, de vivências sem aquele que as vive", como disse Robert Musil em *O Homem sem Atributos* (16). Assim como agora os homens retornam mudos das trincheiras, não mais ricos e sim empobrecidos, vazios de "experiências" (*Erfahrungen*) comunicáveis, também seus sonhos se degradaram, mostrando a sujeição de uns e outros ao estado das coisas.

O empobrecimento da experiência é, para Benjamin, o reverso do enorme progresso alcançado pela técnica. Esta modificou essencialmente a relação do homem com seu contexto cotidiano. O impacto da mudança tecnológica acelerou o processo pelo qual os objetos e as formas da experiência acabam por tornar-se rapidamente obsoletos. "De uma vez só para sempre, a técnica revoga a imagem externa das coi-

13 "Erfahrung und Armut" (1933), II, p. 219.

14 John McCole, op. cit., p. 214.

15 V, p. 218.

16 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschafen* (1930-32), Hamburgo, Roowohlt, 1952, II, p. 193.

17 II, p. 620.

18 *Einbahnstrabe*, "Kaiserpanorama. Reise durch die deutsche Inflation", IV, pp. 94 e segs.

19 II, p. 622. Em "A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica" (1935), Benjamin define a arte da obra de arte como "a manifestação irrepetível de uma distância" (I, p. 498).

20 McCole destaca que as reflexões de Benjamin, em "Proximidade e Distância" (1922-23), sobre as teorias de Klages são uma fonte importante para examinar sua noção de *kitsch* (p. 216).

21 II, p. 620.

22 Hermann Broch, *Dichten und Erkennen*, ed. aos cuidados de Hannah Arendt, Zurich, Rhein Verlag, 1955, p. 369.

sas, como notas de banco que perderam validade", escreve Benjamin, comparando este fenômeno com o desencadeamento da inflação alemã em 1923 (17). Como mostra em "Panorama Imperial", texto dessa mesma época recolhido em *Direção Única*, a hiperinflação brindou o esquema para uma liquidação por atacado de todos os bens que havia no mercado, tanto financeiros como culturais, até que finalmente o próprio meio de circulação foi liquidado (18).

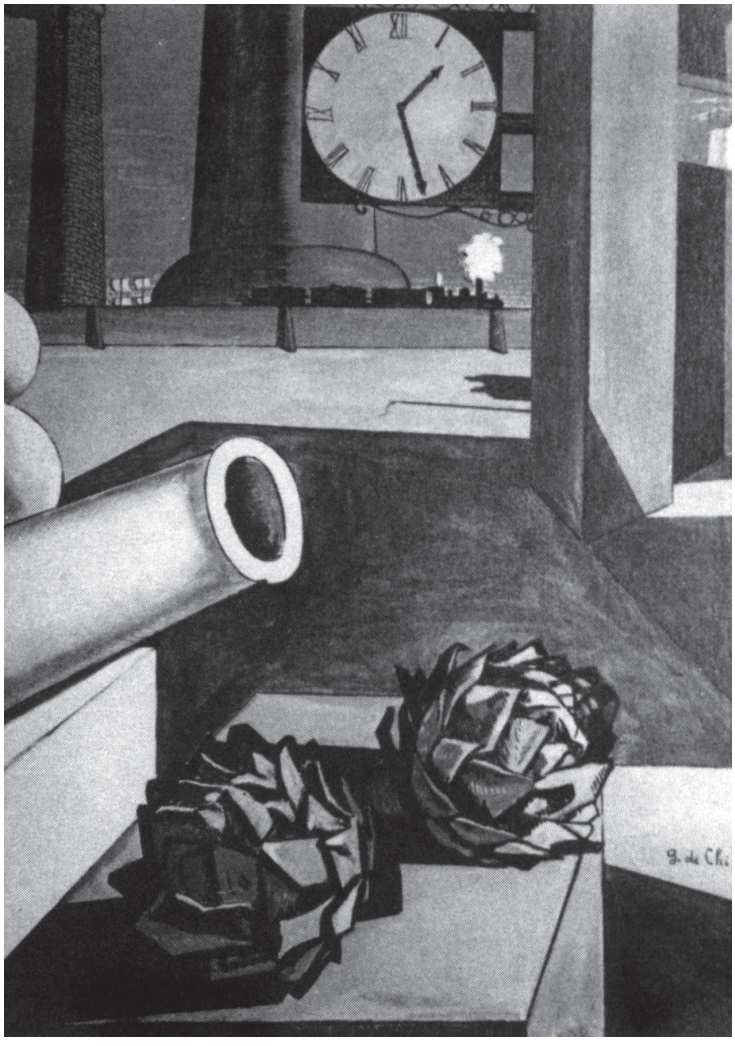
Benjamin acredita que, de maneira análoga, a técnica poderia estar transformando a experiência tão drasticamente a ponto de causar uma ruptura no desenvolvimento histórico.

A alteração do ritmo da experiência comporta uma modificação da distância entre percipiente e percebido, condição essencial de todo modo contemplativo de percepção. "O que chamamos arte só começa a dois metros do corpo", afirma Benjamin no último parágrafo de "Onirokitsch", indicando que a arte depende de certo distanciamento ou desapego que mais tarde chamará "aura" (19). Segundo McCole, Benjamin esboçaria aqui um tipo de "fenomenologia da experiência onírica" elaborada nos termos da antropologia filosófica de Ludwig Klages, para quem a distância perceptiva era um traço fundamental do que denominava "consciência onírica" (20). Provavelmente Benjamin aceitaria esta caracterização, mas só depois de historizá-la: nos sonhos surrealistas, os objetos não aparecem marcados pela distância e sim pela proximidade e a domesticidade. O que advém neles, o que sai ao nosso encontro, é o mundo das coisas (*Dingwelt*), cuja quintessência é o *kitsch*:

"Agora a mão se agarra a esta imagem uma vez mais no sonho e tateia seus contornos familiares para despedir-se. Ela toma os objetos pelo lugar mais comum. Que nem sempre é o mais adequado: as crianças não apertam um copo, o agarram por dentro. E que lado a coisa oferece ao sonho? Qual é o lugar mais comum? É o lado desbotado pelo hábito e adornado baratamente com frases feitas. O lado que a coisa oferece ao sonho é o *kitsch*" (21).

Este termo (de *kitschen,* "trapacear", "confundir", e de *Kitsch*, "quinquilharia", "imitação", "cafonice") designa toda manifestação de "mau gosto", cultivada ou não: arte, cinema, publicidade, moda, mobiliário, objetos cotidianos. Filho da cultura romântica, de uma era incapaz de produzir valores médios, como observou Hermann Broch, o *kitsch* representa uma "queda vertical" desde o mais alto nível do gênio ao plano da banalidade (22). Seu objetivo básico é o efeito belo, o decorativo, a estetização. Historicamente, seu florescimento aconteceu por volta de 1870, com o nascimento do que Benjamin chama a "época da reprodutibilidade técnica" da obra de arte, que assegura sua difusão maciça em um mercado cada vez mais amplo, provocando "o desmoronamento da aura". O *kitsch* satisfaz plenamente a aspiração das massas de "apoderar-se dos objetos da

Giorgio de Chirico, *A Conquista do Filósofo*, 1914



maneira mais próxima possível" (23). Nele a técnica se apodera das coisas, já não na distância perceptiva que abre a imagem à contemplação, mas sim através do "primeiro plano" (*Aufnahme*) da cópia e a reprodução, onde a fugacidade e a possível repetição se acham imbricadas de maneira tão estreita como naquela a singularidade e a perduração.

Receptivo a essas mudanças na estrutura da percepção, o surrealismo se encontrou com o *kitsch* ao tentar produzir aquele tipo de arte que necessita de uma distância contemplativa. Em *Une Vague de Rêves*, Louis Aragon mostra como, por volta de 1922, "uma epidemia de sonhos" se abateu sobre o grupo (24). "Os jovens pareciam ter descoberto o segredo da poesia", comenta Benjamin, "quando na realidade não faziam outra coisa que aboli-la, ao mesmo tempo das forças mais intensas da época" (25). Os experimentos surrealistas com a escrita automática, o hipnotismo e as drogas foram proveitosos, porque proporcionaram outra via de acesso a aspectos cruciais da consciência moderna que, no terreno da arte, haviam sido antecipados por poetas como Rimbaud, Mallarmé e Lautreámont: a alteração acelerada das formas da experiência e a alteração do ritmo mesmo da percepção. Nada mais alheio às aspirações do surrealismo que a idéia de neutralizar tais achados, reconduzindo-os à esfera autônoma da arte. O verdadeiro fim da aventura surrealista não era produzir obras artísticas, mas sim enfrentar as conseqüências dessa mudança nas relações entre o sujeito e o mundo de objetos circundante.

III

"O homem, este sonhador definitivo", escreve Breton no *Manifesto do Surrealismo*, "cada dia mais insatisfeito com sua sorte, dá voltas cansativamente ao redor dos objetos que se viu obrigado a usar" (26). Uma grande modéstia constitui atualmente seu patrimônio: privado da possibilidade de atuar sobre o futuro, horizonte que a técnica arrebatou das suas mãos, o enigmático e confuso argumento dos sonhos não cifra seu porvir, mas sim encontra uma chave de interpretação na sua infância. Em "Onirokitsch", Benjamin associa as imagens oníricas a um pequeno "livro de ilustrações" para crianças, cujas páginas dispostas em forma de sanfona "caem no chão com estrépido" (27). Ao pé de cada página pode-se ler estranhos versos rimados que parecem adivinhas: "Meu amante de grande beleza é a tibieza", "Uma medalha com polimento para o grande aborrecimento", "Alguém no corredor me deseja a morte com rancor" (28). Os surrealistas idealizaram estes livros nos quais abundam adivinhas acompanhadas de ilustrações não menos inquietantes:

"Paul Éluard chamou de *Répetitions* um envelope em cuja frente Max Ernst desenhou quatro crianças. Estas dão as costas ao leitor, ao professor e à cátedra e olham para fora por cima de uma balaustrada, onde no ar há um balão. Com sua ponta balança sobre a varanda um lápis gigantesco" (29).

A descrição serve a Benjamin para introduzir o segundo tema do seu ensaio. "A repetição da experiência infantil dá o que pensar", escreve na linha seguinte e acrescenta: "Quando éramos crianças, não existia o angustiante protesto contra o mundo dos nossos pais" (30). Na infância não conhecíamos senão a extrema facilidade de todas as coisas. Os objetos mais banais nos pareciam então dotados de um prodigioso encanto. A imaginação não precisava ir muito longe: tudo "estava tão próximo", as piores condições materiais tornavam-se excelentes.

"Quando crianças nos mostrávamos superiores nisso." Nossa confiança na vida real permanecia intacta: ao abraçar os objetos mais banais, "abraçávamos o bom", que estava sempre ao alcance da mão. O *kitsch* é a forma com a qual experimentamos o contexto cotidiano durante a infância. Todos os ornamentos da vigília serviam então para armar cenários: o mundo dos

23 I, p. 499.

24 Louis Aragon, *Une Vague de Rêves* (Paris, Commerce, outono de 1924), Paris, Seghers, 1990, p. 17.

25 II, p. 621.

26 André Breton, *Manifeste du Surréalisme* (Paris, Éditions du Sagittaire, 1924), Paris, Gallimard, 1985, p. 13.

27 II, p. 620.

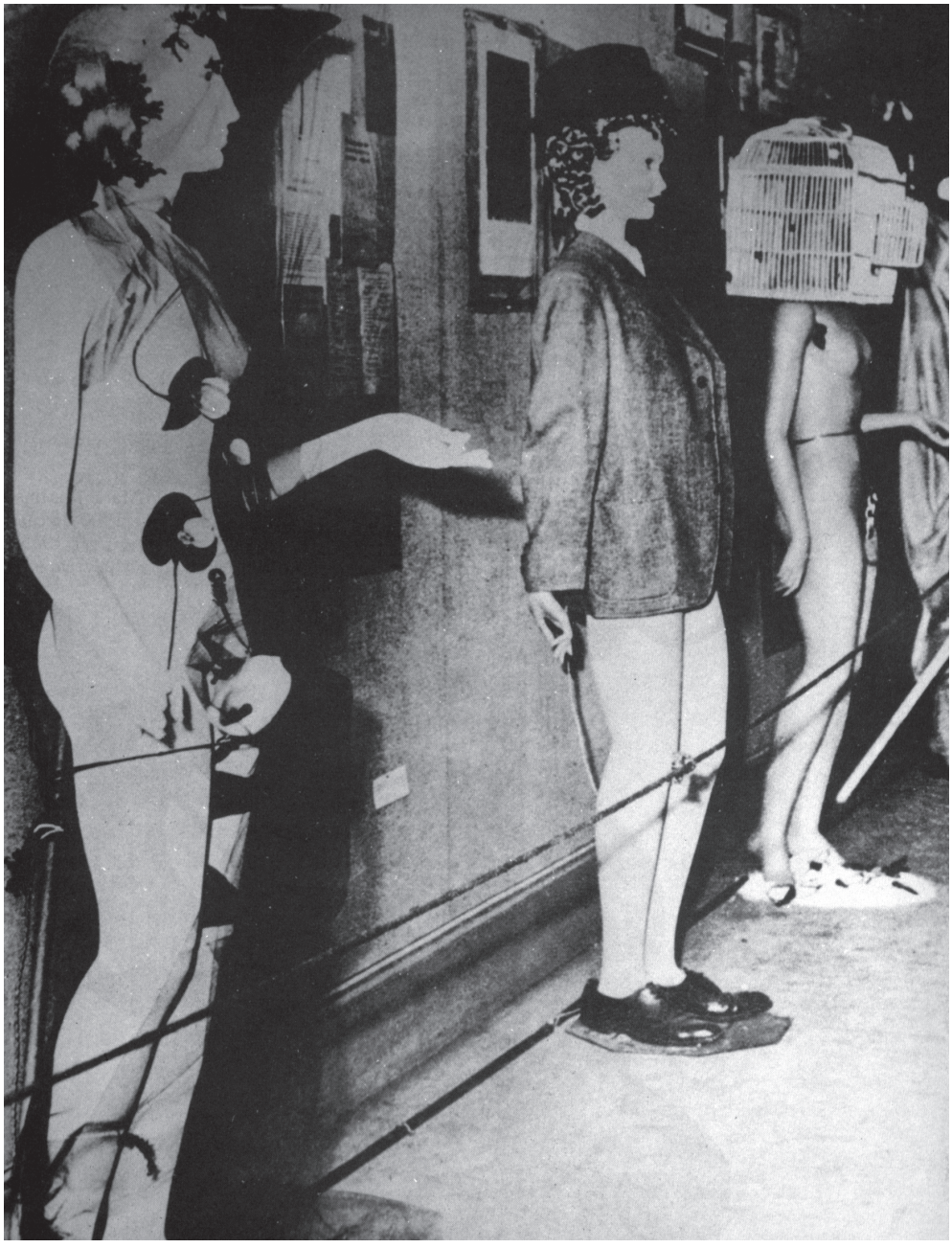
28 Idem, infra. Em francês no original.

29 II, pp. 620-1. Ver o frontispício de: Paul Éluard, *Répetitions*, Paris, Au Sans Pareil, 1922. O conteúdo do livro foi parcialmente reunido em: *Capitale de la Douleur*, Paris, Gallimard, 1973.

30 II, p. 621.

nossos pais se abria como uma paisagem e se fechava como um salão. Benjamin destaca esta faceta ornamental, a meada de "íntimos entrelaçamentos" que recobrem a experiência infantil: "Ali há empatia das almas, amor, *kitsch*".

Benjamin pensa, como Georges Bataille, que "a literatura é a infância afinal recuperada" (31). Isto posto, se a obra de arte se funda na distância que configura o fenômeno da aura, "no *kitsch* o mundo das coisas volta a se aproximar do homem" (32). Desde a perspectiva de Benjamin, o *kitsch* se opõe à arte como o amor à beleza, ou se se preferir, como o sonho ao despertar. Unicamente a poesia, "sustentando uma realidade preciosa e frágil", estende uma ponte entre ambos os mundos: suas imagens são o que a noite conta ao dia. Influenciado por Marcel Proust, cuja obra começou a traduzir em 1926, Benjamin vê na lembrança, na *mémoire involontaire*, o processo em que "irrompe o verdadeiro rosto surrealista da existência" (33). Efetivamente, o *kitsch* aparece em cada fenômeno moderno em que emerge o ornamento,



Exposição Internacional do Surrealismo, Paris, 1938

31 Georges Bataille, *La Littérature et le Mal* (1957), Paris, Gallimard, 1994, p. 10. Sobre as relações de Benjamin com *Contre-Attaque*, nome adotado pela efêmera fusão dos grupos de Bataille e Breton, ver: Pierre Klossowski, "Entre Marx et Fourier", in *Le Monde*, Paris, 31 de maio de 1969.

32 II, p. 623.

33 "Zum Bilde Proust" (1929), II, p. 314.

desde o sobrecarregado interior burguês, onde prolifera, até a sentimentalidade e a verbosidade das conversas que povoam seu pequeno espaço. Uma pintura de James Esnor, intitulada *Le Meuble Hanté*, que Benjamin descreve em um artigo da mesma época, capta em uma atmosfera sombria o conteúdo dessa experiência:

"Um menino sentado, perto de uma mesa alta, diante de um livro aberto entre outros. Do seu lado, a mãe, ocupada em tarefas do lar. Do forro do teto, de um aparador gigantesco, embaixo da mesa, surgem máscaras. Mudo, o menino olha fixamente, os olhos bem abertos, não por cima das máscaras que seu olhar desperta ao redor, mesmo que não as veja, mas sim diante de si" (34).

Esses cenários oferecem, segundo Benjamin, "a imagem mais acabada da nossa maneira de sentir" (35). O *kitsch* do mundo dos pais, a cultura material que rodeia a infância, define as formas em que os objetos familiares transpassaram as fronteiras dos sonhos. Isso determina que, nos alvores do século XX, o sonhar não participe do sublime, mas sim do "sinistro" (*Unheimlich*), no sentido que esse termo tem para Freud (36). O *kitsch* é em si mesmo um pesadelo, uma projeção de escuras pulsações e desejos reprimidos. Nessa constatação reside o duplo sentido do enigmático título de Benjamin: assim como o *kitsch* onírico não é senão o espelho invertido da banalidade, o *kitsch* real da experiência cotidiana pode ser visto como o produto de um estado semelhante ao sonho. O mundo da vigília, que consideramos conscientemente produzido, se revela um campo de elaborações inconscientes. Como assinala McCole, a própria idéia de "Onirokitsch" remete ao que Freud chama "psicopatologia da vida cotidiana" (37). Mas enquanto a psicanálise traça esta patologia *in marginalia* como lapsos da fala – cortes na fachada da racionalidade intencional –, Benjamin cita entre aspas o *Manifesto do Surrealismo* para mostrar que o "mal-entendido dialógico" governa as relações intersubjetivas:

"O surrealismo se dedicou a restabelecer o diálogo na sua verdade essencial. Os interlocutores são liberados da obrigação da cortesia. Quem fala não vai deduzir uma tese. Quanto à resposta, esta não repara por princípio no amor próprio do que falou. As palavras e as imagens não servem ao espírito daquele que escuta mais do que um trampolim" (38).

O "mal-entendido dialógico" que propiciam os surrealistas, sugere Benjamin, encontra um correlato na linguagem dos sonhos. Expressão de "o que está vivo no diálogo" representa a própria prosódia do inconsciente, "o ritmo com o qual a única verdadeira realidade abre caminho na conversação". É por isso que Benjamin pode dizer: "Quanto mais verdadeiramente um homem sabe falar, tanto mais felizmente é mal-entendido". Nesse diálogo, o mesmo que na linguagem dos sonhos, o sentido não jaz nas palavras, mas sim debaixo delas. Como escreve em um de seus primeiros fragmentos sobre estética: "As palavras no sonho são um produto conturbado do sentido, que não reside senão na continuidade sem palavras de um fluxo" (39). Coerente com esta proposta, Benjamin mantém em sua interpretação do *kitsch* os dois níveis do esquema psicanalítico do sonho – conteúdo manifesto e idéia latente, superfície ilusória e significado oculto –, mas se nega a admitir que o mundo da vigília seja somente uma superfície não-essencial, sob a qual permanece oculta uma mensagem psíquica.

Por paradoxal que pareça, Benjamin se volta para o surrealismo em busca de um conceito não-psicológico do trabalho onírico. Do seu ponto de vista, os sonhos não são chaves de conflitos psíquicos individuais, mas sim um meio em que se põe em jogo uma dimensão primordial das relações intersubjetivas. Seu procedimento apenas guarda alguma semelhança com a interpretação freudiana dos sonhos. Como explicou Adorno no seu ensaio sobre *Direção Única*, "os sonhos não são considerados por Benjamin como símbolos de um

34 "Möbel und Masken. Aur Ausstellung James Ensor bei Barbazanges, Paris" (1926), IV, p. 478.

35 II, p. 622.

36 Ver Sigmund Freud, "Das Unheimliche" (1919), *Gesammelte Werke*, ed. aos cuidados de Anna Freud, Frankfurt do Meno, S. Fiscsher (1947), 4ª reimp., 1972, XII, pp. 229-68.

37 McCole, op. cit., p. 214.

38 II, p. 622. Benjamin por outro lado reescreve a Breton e omite, deliberadamente (?), algumas linhas. Cf. André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p. 47. "*Le surréalisme poétique, auquel je consacre cete étude, s'est appliqué 'ici à retablir dansse verité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlouteurs des obligations de la politesse. Chacun d'eux poursuit simplement son soliloque, san chercher à en tirer un plaisir dialectique particulier et à imposer le moins du monde à son voisin. Le propos tenus n'on pas, comme d'ordinaire, pour but le developpement d'une th'waw, aussi désaffectés que possible. Quant à la réponse qu'ils appellent, elle est, en principe, totalement indifférente à l'amour-propre de celui qui a parlé*".

39 "< Aphorismen>" (1917), II, p. 601.

componente psíquico inconsciente, mas sim literal e objetivamente examinados" (40). Para dizê-lo em termos psicanalíticos, o que interessa a Benjamin é o conteúdo manifesto dos sonhos, não o pensamento latente. Na própria forma de representação onírica, procura determinar aquela verdade residual que se derramou sobre a superfície. O resto diurno, como observou Adorno, não é analisado à luz da sua origem psicológica, "mas sim das advertências proverbiais, mas extremamente atuais, que os sonhos fazem à vigília e que a razão em geral despreza".

IV

A vinculação que se estabelece no surrealismo entre o *kitsch* do sonho e o mundo da infância é, para Benjamin, sua marca de nascimento e o sinal da sua radical modernidade. Mais além do que possa a concepção programática do movimento, sua afinidade com a psicanálise não se funda tanto no simbolismo das imagens oníricas como no fato de que, em suas investigações com a escrita automática, o hipnotismo e os sonhos provocados, se atualiza uma "cena originária" (*Urszene*) (41). Na repetição da experiência infantil, os surrealistas se vêem confrontados com o "contexto da segunda metade do século dezenove" (42), cujas formas familiares vêm desvanecer-se diante dos seus olhos. Desenhando pela última vez seus perfis, levando os objetos a uma proximidade tátil como numa carícia de despedida, tratam de "penetrar o coração das coisas obsoletas [*abgeschafft*]" (43) com o propósito de recuperar o poder simbólico da infância:

"No matagal da pré-história [*Urgeschichte*] procuram a árvore totêmica dos objetos. A suprema zombaria desta árvore totêmica, a última de todas, é o *kitsch*. Este é a última máscara de banalidade que revestimos no sonho e na conversa para absorver a energia do extinto mundo das coisas" (44).

Benjamin reconhece na psicanálise o descobrimento da "anamorfose [*Vexierbild*] como esquematismo do trabalho onírico": as imagens dos sonhos são pictogramas disformes e equívocos, semelhantes a adivinhas ou quebra-cabeças, cujo conteúdo manifesto deve ser decifrado como um hieróglifo (45). Mas enquanto Freud, em última instância, considera tal conteúdo como a elaboração secundária de um material psíquico subjacente, Benjamin prefere uma das variações surrealistas da teoria dos sonhos. Entre as experiências capitais do grupo, encontra-se a percepção de certos objetos; configurações e lugares do mundo da vigília aparecem às vezes revestidos de uma misteriosa luminosidade, em si mesmos dotados de uma qualidade fantasmagórica que se abre a esse "estado de devaneio" que Gérard de Nerval chamou "supernaturalista". Benjamin observa que os surrealistas "estão menos sobre a impressão da alma que sobre a das coisas". Eles nos propõem interrogá-las, como "um oculto Guillermo Tell surgindo das entranhas do bosque para decifrar os contornos da banalidade como uma imagem anamórfica [*Vexierbild*], ou para responder à pergunta: Onde está a noiva?" (46).

O *kitsch* mesmo é, sem dúvida, um fenômeno histórico do passado recente, do mundo em que Benjamin e os surrealistas cresceram. Mas a fonte do seu poder remonta muito mais atrás na história humana: é a marca de uma experiência atávica, literalmente primordial, que funde suas raízes em um passado arcaico. Uma torção no texto põe precisamente em destaque essa duplicidade: a correlação entre a idéia de "penetrar o coração das coisas obsoletas" e a de "absorver a energia do extinto mundo das coisas" indica a presença latente, no horizonte da cultura de massas, de um substrato mítico cujas poderosas forças ainda permanecem ativas. Isso é o que confere às imagens surrealistas o caráter de ilustrações infantis da modernidade. Aventurando-se na espessura do interior burguês

40 Theodor W. Adorno, "Benjamins *Einbanstrabe*", in VVAA, *Über Walter Benjamin*, Frankfurt do Meno, Suhrkamp, 1968, p. 56.

41 Ver Freud, "Aus der Geschichte einer infantilen Neurose" (1914-1918), XVII, pp. 40 e segs. Y 155.

42 II, p. 622.

43 Idem, p. 621.

44 Idem, p. 622.

45 Freud, *Die Traumdeutung* (1900-1901), II-III, pp. 3 e segs. e 283 e segs. Ver, também, "Über den Traum", II-III, p. 680. Embora a tradição psicanalítica em língua espanhola tenha traduzido *Vexierbild* como "hieróglifo", consideramos mais correto fazê-lo como "anamorfosis", segundo o significado que o termo alemão tem para a história da pintura. Cf. Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychoanalyse* (Livro XI de *Le Séminaire*), Paris, Éditions du Seuil, 1973, pp. 75-84.

46 II, p. 621.

do século XIX, o surrealismo desembocou no "matagal da pré-história". No coração desse "bosque primordial" (*Urwald*), que Benjamin se proporá "desmatar" em *Pariser Passagen*, oculta-se o fetiche da mercadoria (47).

Susan Buck-Morss, baseada nos escritos de Max Weber, adverte que a idéia da modernidade como desmitificação e desencantamento era já um lugar-comum na década de 20. Em contraste, o argumento central de Benjamin em *Passagen-Werk* – sublinha – é que, sob as condições do capitalismo, a industrialização teria provocado um "*reencantamento* do mundo social", acompanhado de uma reativação das forças míticas (48). As teses de Weber postulam, efetivamente, o triunfo da razão abstrata e formal, nos séculos XVIII e XIX, como princípio organizador das estruturas da produção, o mercado, a burocracia estatal e todas as formas culturais (49). Mas embora as instituições tenham se racionalizado, esse processo atribuiu conteúdo ao desencadeamento de forças muito diferentes. Sob a superfície de uma racionalização crescente, em um nível "onírico", o novo mundo urbano industrial tem sido plenamente reencantado. Na cidade moderna, que o *flâneur* surrealista recorre como um sonâmbulo, o "ameaçador e fascinante rosto" (50) do mito que sai ao encontro em todos os lugares. Aparece nos cartazes de rua que anunciam "pasta dentifrícia para gigantes" (51) e murmura sua presença nos diagramas urbanos mais racionalistas que, "com suas ruas uniformes e infinitas filas de edifícios, realizaram o sonho arquitetônico da antigüidade: o labirinto" (52).

O mito aflora, prototipicamente, nas passagens, onde "as mercadorias estão suspensas e amontoadas entre si em tão estreita confusão que parecem imagens tiradas dos sonhos mais incoerentes" (53). O olhar que, por obra desse reencantamento, transforma as mercadorias em "imagens dialéticas" é o do *flâneur* sobre a "paisagem petrificada do consumo" (*Urlandschaft der Konsumtio*). Seu olhar congelado evoca o da Górgona sobre a "*facies hippocratica* da história", descrita por Benjamin em *A Origem do Drama Barroco Alemão* (54). O surrealismo – "nova arte alegórica da *flânerie*" (55) – penetra as vitrines das lojas, idealizando o valor de troca das mercadorias e colocando seu valor de uso num segundo plano. Despojadas do seu valor de uso, as mercadorias não resultam a seus olhos senão fetiches, notas recordatórias daqueles objetos sobre os quais, em outro tempo, se pousou o desejo. Enquanto as coisas, segundo seu valor, são convocadas para algo completamente novo, o consumo retifica seu valor de troca e transforma as mercadorias em naturezas mortas. Utopia da dor, pictograma em que a vida e a morte se unem como em um fragmento amorfo, o mundo em ruínas que pinta o surrealismo é o ornamento da modernidade, o melancólico cenário onde os sonhos de uma época se imobilizam.

As noções de "imagem dialética" e "dialética detida" formam precisamente as categorias centrais de *Passagen-Werk*. Sua significação, no entanto, é mutante e nunca chega a traduzir-se em uma terminologia coerente. No primeiro *exposé* de "Paris, Capital do Século XIX" (1935), Benjamin situa as imagens dialéticas, enquanto "imagens de desejo" (*Wunschbilder*), no inconsciente coletivo que, ao receber "o impulso do novo", orienta seu "imaginário" (*Bildphantasie*) para um passado arcaico. "No sonho no qual, ante os olhos de cada época, aparece em imagens a que segue" – escreve Benjamin –, "esta última se apresenta misturada com elementos da pré-história [*Urgeschichte*], quer dizer de uma sociedade sem classes" (56). As experiências passadas, depositadas no imaginário coletivo, interpenetram-se com o novo para engendrar a utopia. Em outras palavras, a modernidade cita a pré-história graças à ambigüidade própria das produções e às relações sociais do capitalismo:

"A ambigüidade é a manifestação em imagem da dialética, a lei da dialética detida. Esta detenção é utopia e a imagem é, portanto, imagem onírica. A mercadoria considerada absolutamente proporciona uma

47 V, p. 1.010 (G°, II).

48 Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts/Londres, The MIT Press, 1989, pp. 253-4.

49 Cf., por exemplo, a observação preliminar a *Die Protestantische Ethike und der Geist des Kaapitalismus* [1904-05]: em Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Reliogionssoziologe*, Tübingen, Mohr, 1922, pp. 12 e segs.

50 V, p. 96.

51 IV, p. 132.

52 V, p. 1.007 (F°, 13).

53 Idem, p. 993 (A°, 5).

54 *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, p. 343.

55 V, p. 1.000 (D°, I).

56 Idem, p. 47.

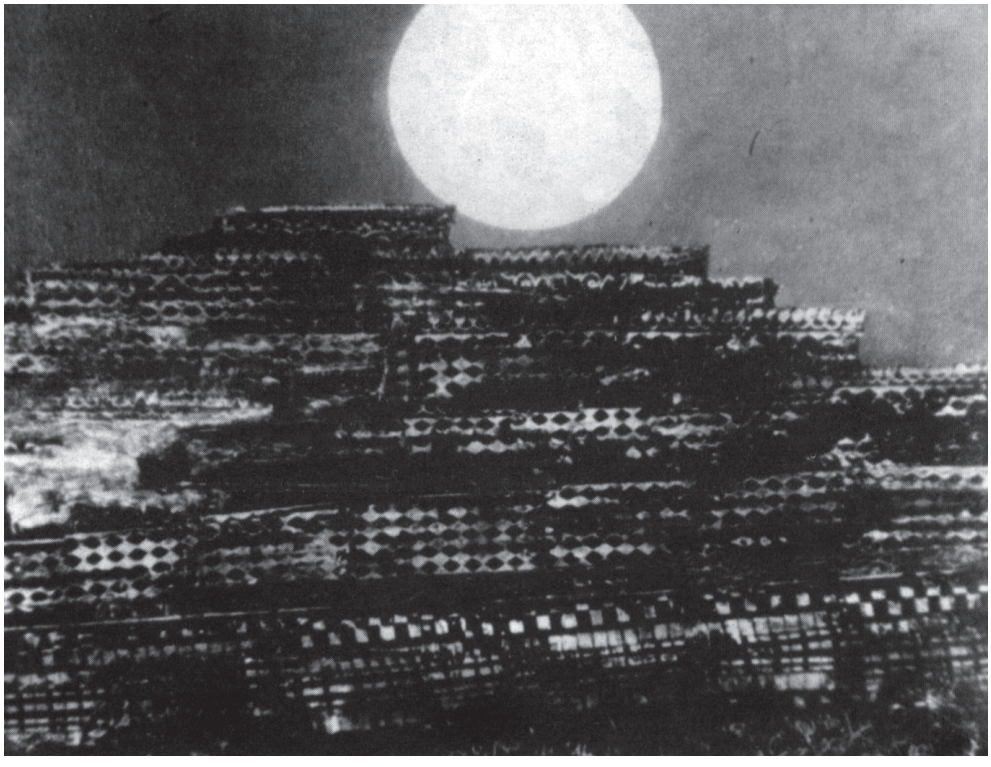
imagem assim, como fetiche. Uma imagem assim proporcionam as passagens, que são ao mesmo tempo casa e rua" (57).

Estas formulações receberão, até 1938, a crítica decisiva de Adorno, que se nega a admitir que a imagem dialética possa ser "o modo de percepção do caráter fetiche na consciência coletiva". O fetichismo da mercadoria não é, nas suas palavras, um "fato de consciência" (58). Impressionado pelas derivações que Adorno faz, Benjamin abandonará em seguida esse tipo de reflexão e, no segundo *exposé* de 1939, não falará das passagens mais que tangencialmente. Não obstante, a idéia de uma imersão no mundo das coisas, nas formas próprias da consciência mítica, como condição necessária para liberar-se delas, continuará sendo uma constante na sua produção teórica. A idéia de uma superação (*Aufhebung*) social e cultural que, absorvendo as energias do passado produzirá uma humanidade racialmente nova, é antecipada de um modo geral nas linhas finais de "Onirokitsch":

"O homem novo [*der neue Mensch*] tem em si a completa quintessência das velhas formas, e o que em confronto com o contorno da segunda metade do século dezenove se configura, semelhante artista dos sonhos como da palavra e a imagem, é um ser que poderia chamar-se o 'homem mobiliado' [*der möblierte Mensch*]" (59).

Como observa McCole, a noção de "iluminação histórica" (*historische Erleutung*) invocada no começo de "Onirokitsch" articula o conjunto destes temas em três níveis de análise diferentes (60). O primeiro procura destacar que o sonho não é um fenômeno intemporal, naturalmente dado no homem, mas sim uma experiência historicamente construída. Os comentários de Benjamin, no entanto, podem resultar um tanto vagos, já que não se fundam em um estudo das condições efetivas do trabalho onírico. Suas reflexões sobre os românticos e os surrealistas parecem antes orientar-se exclusivamente para as imagens literárias dos sonhos. Benjamin, efetivamente, não está senão indiretamente preocupado pelo que de verdade passa durante o sonho. O que realmente lhe interessa é que o mundo da vigília possa ser lido como um produto de projeções inconscientes análogas aos sonhos. O sentido em que tais sonhos têm uma história é, para Benjamin, suscetível de demonstração, tópico que

Max Ernst, *A Cidade Petrificada*, 1929



57 Idem, p. 55.

58 Idem, p. 1.128 (carta de 2 de agosto de 1935).

59 II, p. 622.

60 McCole, op.cit., pp. 219-20.

abordará mais tarde em *Passagen-Werk*.

O segundo nível de iluminação histórica é a relação entre o passado recente e específico – a segunda metade do século XIX – e o passado arcaico da "pré-história" (*Urgeschichte*). Segundo McCole, o enlace entre ambos os passados, tão crucial para seu argumento, está dado por sua peculiar concepção da infância. Benjamin parece assumir que a ontogenia repete a filogenia: a experiência da infância recapitularia as mais prematuras etapas do desenvolvimento da espécie humana (61). Essa noção era um lugar-comum das teorias evolucionistas, tanto científicas como pseudocientíficas, de princípios do século. Benjamin alude ao animismo, ao totemismo, à magia e ao mito, embora sem grande precisão. Seu ecletismo, observa McCole, informa sobre o uso deliberadamente não-convencional que se faz dessas referências. Benjamin, efetivamente, não está interessado nas concepções evolucionistas, mas se apropria desses discursos para desmontá-los e fazer visíveis as regressões históricas nas sociedades avançadas. A iluminação que tem em mente busca na fantasia das crianças uma chave para penetrar no mundo da técnica, cujas correspondências com o mundo mítico saltam à vista do observador, como se depreende do seguinte fragmento de *Pariser Passagen*:

"Tarefa da infância: integrar o novo mundo ao espaço simbólico. A criança, efetivamente, pode fazer o que o adulto é absolutamente incapaz: saber recordar o novo. As locomotivas têm já para nós um caráter simbólico porque as vimos em nossa infância. Mas nossos filhos percebem o dos automóveis, nos quais nós não vemos mais que o lado novidadeiro, elegante, moderno, desencantado" (62).

McCole destaca, por último, um terceiro nível da iluminação histórica: um enfático conceito do agora (*Jetztzeit*), um específico *locus* histórico, uma constelação particular de forças no presente abre o caminho para penetrar nas formas do passado. Consumindo a imagem externa das coisas e alterando a distância perceptiva que possibilita a arte, a técnica ensinou aos surrealistas uma nova maneira de olhar. Como Benjamin assinalará mais tarde ao descrever sua própria ótica dialética, o que conta não é tanto a situação histórica concreta do objeto ao qual nos aplicamos quanto "a situação histórica concreta do *interesse* que tem este objeto" (63) em um presente determinado. A historicidade das imagens oníricas não só significa que pertencem a uma dada época, mas sim que chegam a ser legíveis desde a perspectiva de certas situações posteriores. A verdade histórica é gerada pelo contato entre o presente e momentos ou conjunturas específicas do passado. As formulações densas e evocativas de "Onirokitsch" traçam assim uma linha divisória na orientação epistemológica de Benjamin, para quem a necessidade de definir a relação entre a cultura da segunda metade do século XIX e seu próprio presente será uma das questões cruciais de *Passagen-Werk*.

A evolução do conceito de sonho segue em Benjamin um curso diferente que em Breton. Este último começa, efetivamente, por dar-lhe uma significação relativamente extensiva. Quando no *Manifesto do Surrealismo* define o homem como um "sonhador definitivo", engloba no campo das imagens oníricas não só as visões da utopia e os jogos da imaginação, mas também o simples devaneio. Daí para frente, Breton não cessará, no entanto, de circunscrever os limites do sonho, precisando cada vez mais seus contornos. Chegará inclusive a ver na nitidez dessa demarcação a forma de eliminar a distinção entre o mundo do sonho e o mundo da vigília, tão encoberta como aquela que separa a poesia da prosa. Benjamin, em compensação, a partir de "Onirokitsch", não deixará de estender seu campo de aplicações. Rita Bischof e Elisabeth Lenk distinguem nessa evolução três grandes etapas: primeiramente, a abolição da diferença entre o sonho e a vigília, suplantada por toda uma gama de estados intermediários; em segundo lugar, a supressão do critério limitativo, fundamental para Freud, que faz do sonho um fenômeno estritamente indi-

61 Idem, ibidem, p. 219.

62 V, p. 492 (K 1a, 3) e p. 1.024 (Mº, 20).

63 Idem, p. 1.026 (Oº, 5).

Valentine Hugo, *Constelação*, 1935. Acima: Paul Éluard, André Breton, Tristan Tzara. Abaixo: Benjamin Péret, René Crevel, René Char

vidual, vivido por um corpo sensível; por último, a extensão da experiência onírica a uma coletividade (64).

O passo desta acepção estendida a um novo conceito do sonho se produziria, segundo Bischof e Lenk, naquele estado de devaneio, intermediário entre a representação e a percepção, que Benjamin atribui ao *flâneur* e cuja experiência ele mesmo realiza. O olhar que este passeante solitário pousa sobre a cidade, diz Benjamin em *Pariser Passagen*, é o olhar do *depaysé*. Como uma nova Odisséia urbana, o *paysan* de Aragon não se aprofunda, no entanto, na distância mas sim no passado, onde as ruas se apresentam como "o interior familiar e mobiliado das massas" (65). Que se trate de Paris ou de Berlim, pouco importa: uma infância, que não necessariamente coincide com seu próprio passado, mas sim "uma

64 Rita Bischof e Elisabeth Lenk, "L'Intrication Surréele du Rêve et de l'Histoire dans les Passages de Benjamin", in Heinz Wismann (comp.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986, pp. 181-2.

65 V, p. 1.052 (d°, 4).

infância anteriormente vivida" (66), tanto por ele mesmo como por um ancestral, sai ao seu encontro em cada loja, cada anúncio publicitário, cada rosto de mulher refletido numa vitrine. O espaço sobrevém tempo (*Zeitraum*) e o tempo, sonho (*Zeit-traum*) (67): enquanto perambula pela cidade, seu duplo espectral o segue pelo interior das casas, atravessando os muros com passo ligeiro.

VI

As ruas, diz Benjamin em *Pariser Passagen*, constituem "a morada do coletivo [*das Wohnraum des Kollectivums*]" (68). Como o "Homem da Multidão" de Edgar Allan Poe, "o coletivo é um ser que está sempre em movimento, sempre agitado, que vive, experimenta, conhece e inventa tanto as coisas entre as fachadas como os indivíduos ao abrigo de seus muros". Enquanto dorme, ignora a história. Os acontecimentos se desenvolvem para ele mecanicamente, produzindo ao seu redor uma ilusão de progresso. A sensação do totalmente novo, do totalmente moderno é, efetivamente, uma forma de sobrevir tão onírica como o eterno retorno do mesmo. A cultura industrial encontra, na retificação dos poderes da técnica, sua correspondência com o mundo simbólico do mito. Os deuses proliferam na sociedade de consumo, mas suas mágicas são parciais: eles mesmos resultam tão transitórios como o mutante momento histórico em que são gerados. Quando suas formas se dissipam na consciência esclarecida, ficam evidentes as condições econômicas das que são expressão:

"As condições econômicas que se impõem à sociedade não determinam somente a existência material e a superestrutura ideológica: elas encontram também uma expressão. O estômago cheio de um homem que dorme não encontra sua superestrutura ideológica no conteúdo do sonho. O mesmo ocorre com as condições de vida para o coletivo. Este as interpreta, as explica; elas encontram sua *expressão* no sonho e sua *interpretação* no despertar" (69).

A influência surrealista, e de um modo mais imediato a impressão deixada pela leitura de *Une Vague de Rêves*, induziu Benjamin, talvez a pedidos de certos membros do grupo, a transcrever seus sonhos. Essa é a origem dos sonhos publicados em 1928 por Ignaz Jesower em seu *Buch der Traumes*, alguns dos quais reaparecem nas obras de Benjamin, sobretudo em *Direção Única* e *Denkbilder* (1931-33). Num desses sonhos, que Bischof e Lenk analisam detidamente, relata nada menos que uma iniciação à vidência. "Eu via tudo ainda que estivesse cego", escreve ali Benjamin (70). A cegueira que golpeia ironicamente o "vidente" é a marca de sua evocação. Alguém – um rival, mas também um anjo com rosto de demônio – quebra uma varinha sobre sua cabeça dizendo: "Sei que és o profeta Daniel". Mas Daniel não era somente "profeta", ou melhor dizendo, o era no sentido mais pleno da palavra *prophetes*, com a que se traduziu o termo *nabi* do hebraico, que significa ao mesmo tempo "profeta" e "intérprete". Daniel teve o mesmo sonho que Nabucodonosor, e Deus, ao outorgá-lo, concedeu-lhe também sua interpretação.

Em *Konvult* N de *Passagen-Werk*, Benjamin assimila a tarefa do historiador ao "trabalho de interpretação dos sonhos" e sugere que a realidade do século XIX "pode ser lida como um texto" (71). Isso quer dizer que teria imaginado esse projeto como uma "chave de sonhos", como o livro dos sonhos daqueles que velam? Sendo assim, nos enfrentamos com uma dificuldade epistemológica. Em sua crítica do primeiro *exposé* de "Paris, Capital do Século XIX", Adorno fez notar a Benjamin que nem sempre seria fácil discernir sua teoria de uma "consciência coletiva" das concepções mitologizantes de Ludwig Klages e Ernst Jung (72). Mas a pergunta de fundo parece ser a seguinte: o que é um sonho coletivo? Quais são, efetivamente, os critérios que permitem distinguir o sonho, no sentido

66 Idem, p. 1.053 (e°, 1).

67 Idem, p. 491 (K 1, 4).

68 Idem, p. 1.051 (d°, 1).

69 Idem, p. 1.023 (M°, 14).

70 "Der Seher", in "Selbstbildnisse des Träumenden", *Denkbilder*, IV, pp. 421-2. Parcialmente reproduzido em *Passagen-Werk*, V, p. 516 (L 2, 7). Cf. Bischof e Lenk, op. cit., pp. 180-5.

71 V, p. 580 (N 4, 1) e (N 4, 2).

72 V, p. 1.130 (carta de 2 de agosto de 1935).

entendido por Benjamin, de outros conceitos, como os de ideologia, utopia, mito, fantasmagoria? Existiria nada mais que um só sujeito coletivo, ou as diferentes coletividades (as classes sociais, por exemplo) teriam sonhos que diferem entre si?

Consciente dos perigos dessa confusão conceitual, Benjamin adverte: "Os primeiros estímulos do despertar conduzem ao sonho mais profundo". Essas palavras, como assinala Buck-Morss, remetem ao *kitsch* de fins do século XIX, em cuja arquitetura de interiores se condensa o estado onírico (73). Tratando de rechaçar o *kitsch*, os defensores do *Jugendstil* o deslocaram ao "ar livre", mas não puderam evitar conceber o espaço exterior como uma fantasmagoria, regrada pela "luz artificial e o isolamento em que os anúncios representam seus objetos": o *Jugendstil* não foi senão "o sonho em que um só está acordado" (74). Foi o surrealismo, com sua "onda de sonhos", o primeiro que fez soar o sinal de alarme. O propósito de Benjamin, ao recolher sua herança, foi conectar o *shock* do despertar com a disciplina da lembrança e mobilizar desta maneira os objetos históricos:

"Construímos um despertar, uma 'diana' que sacode o *kitsch* do século anterior e o convoca a 'assembléia'. A verdadeira superação de uma época tem a estrutura do despertar na mesma medida em que está inteiramente regida pela astúcia. É com argúcia [*mit Lust*] e só com ela que nos subtraímos ao reino do sonho" (75).

O uso da palavra "argúcia", de claras conotações hegelianas, é sem dúvida intencional. Dissemos que *Passagen-Werk* foi concebido como "uma cena de fadas dialética" (*eine dialektische Feerie*). É provável que Benjamin, em princípio, imaginasse o livro como uma versão marxista do conto da Bela Adormecida, reservando-se para si mesmo, não o papel do príncipe que a despertava com um beijo, como poderia se esperar, mas sim outro mais surpreendente e original.

Em um prefácio inédito a *A Origem do Drama Barroco Alemão*, que datou em julho de 1925, Benjamin se retrata como o cozinheiro que a arrancou brutalmente de seu sonho "ao dar uma ressonante bofetada no confeiteiro, cujo eco atravessou o palácio com a força reprimida de muitos anos" (76). Que Benjamin tenha escolhido o termo *Feerie* em vez de *Märchen*, como precisou Irving Wohlfarth, resulta significativo: sugere que Benjamin não se propunha a *contar* um conto de fadas seguindo uma forma narrativa, prática que, em seu ensaio de 1936, "O Narrador", consideraria precária para os tempos modernos, mas sim *compor* uma cena encantada, transformando as imagens oníricas em imagens dialéticas através da montagem das representações históricas (77).

No seu ensaio "O Surrealismo" de 1929, Benjamin compara esse procedimento com um truque de mágica: "A treta que domina este mundo de coisas – é mais honesto falar aqui de treta que de método – consiste em substituir o olhar histórico sobre o passado pelo olhar político" (78). O propósito de Benjamin, podemos dizer, será transformar essa argúcia, esse estratagema em "método dialético". Identificando o momento do despertar com o "agora da cognoscibilidade" (*Jetz der Erkennbarkeit*) em que as coisas mostram seu verdadeiro "rosto surrealista", a arte da montagem estará a serviço do historiador que daqui por diante procurará, não mais interpretar, mas sim "somente mostrar", apresentar a expressão da economia em uma cultura: "dissolver a 'mitologia' no espaço da história" (79). Provavelmente nenhum outro texto explique melhor o alcance desta "revolução copernicana" em sua concepção da história que o seguinte fragmento de *Passagen-Werk*:

"A política tem daqui para frente primazia sobre a história. Os fatos provêm algo que somente acaba de suceder-nos há um momento e estabelecê-los é próprio da lembrança. Efetivamente, o despertar é o paradigma da lembrança: o caso em que conseguimos lembrar o mais próximo, o mais banal, o mais manifesto" (80).

73 Buck-Morss, op. cit., p. 272.

74 "Der Surrealismus", II, p. 307.

75 V, p. 1.058 (h°, 3).

76 I, pp. 901-2 (carta a Scholem de 5 de abril de 1925).

77 Citado por Buck-Morss, op. cit., p. 460, nota 91. Cf., também, Irving Wohlfarth, "Resentment Begins at Home: Nietzsche, Benjamin and the University", in Gary Smith (comp.), *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, pp. 224-59. Ver, também, "Der Erzähler" (1936), II, p. 458.

78 II, p. 300.

79 V, p. 574 (N 1a, 7) e p. 571 (N 1, 7).

80 Idem, pp. 490-1 (K 1, 2).