

# PROCEDIMENTOS SURREALISTAS E IMAGEM DIALÉTICA NO TRABALHO DAS *PASSAGENS*

[SURREALIST PROCEDURES AND DIALECTICAL IMAGE IN THE *ARCADES PROJECT*]

NATALIE LIMA<sup>i</sup>

ORCID 0000-0002-2687-4684

Universidade Federal Fluminense – Niterói, RJ, Brasil

**Resumo:** Este artigo propõe que o procedimento surrealista da colagem utilizado por Walter Benjamin na confecção do inacabado trabalho das *Passagens* encontra no conceito de imagem dialética um catalizador da técnica de vanguarda, levando sua prática a uma radicalização crítica singular.

**Palavras-chave:** colagem; surrealismo; trabalho das *Passagens*; Walter Benjamin

**Abstract:** This article proposes that the surrealist collage procedure used by Walter Benjamin in the making of the unfinished work of *Passages* finds in the concept of dialectical image a catalyst for the avant-garde technique, leading its practice to a singular critical radicalization.

**Keywords:** collage; surrealism; *The Arcades Project*; Walter Benjamin

No inacabado *Das Passagen-Werk*, chama atenção que a palavra “livro” tanto figure no título de diferentes traduções (*Libro de los pasages*, em espanhol, e *Paris, capital du XIXème siècle – Le livre de passages*, em francês) quanto esteja ausente no original escrito em alemão e nas versões em inglês (*The Arcades Project*), italiano (*I passages di Parigi*) e português (*Passagens*). Gostaria de considerar esse detalhe como um índice, levando em conta o fato de que *Das Passagen-Werk* foi publicado postumamente, sem que Benjamin o tenha dado como terminado, e que o vocábulo *Werk* – escolhido não por ele, mas pelos organizadores da edição original – pode significar tanto “usina” quanto “trabalho” ou “mecanismo”. Por esses motivos, mas principalmente em função da própria constituição material dessa escrita – uma montanha de notas e citações acumuladas entre 1927 e 1940 –, comentadores importantes consideram impossível dizer com exatidão que forma final assumiriam os recortes que o autor tinha em mãos. Michael Löwy é um deles:

Como se sabe, as *Passagens* têm um status que ainda é enigmático: trata-se de um conjunto de materiais classificados a fim de servir para a redação de uma obra? Ou de uma colagem de citações como novo método de exposição? Pode ser até mesmo uma mistura dos dois. Em todo caso, estamos diante de documentos de natureza muito heterogênea. (LÖWY, 2005, p. 66)

Por sua vez, Rolf Tiedemann, organizador da edição alemã, sustenta, em diferentes momentos de seu prefácio, que Benjamin desejava sim erguer um edifício. Sua hipótese se baseia na aguda percepção de que a escrita tinha um papel não-usual a cumprir: ao apresentar “o material e a teoria, as citações e as interpretações em uma constelação nova, inédita, se comparada a qualquer forma de apresentação comum (...)”, a intenção de Benjamin, diz ele, “era de manter a teoria e a interpretação (...) em segundo plano” sem que isso significasse abrir mão da produção de um texto (TIEDEMANN, 2009, p. 14 e 15).

O fato é que não sabemos qual seria o destino do material que se tornou o trabalho das *Passagens* caso ele chegasse à sua forma final, mas nesse inacabamento, no estado de quase-forma com que ele nos foi legado, custo a acreditar que a partir da imensa quantidade de citações e notas reunidas se conseguiria erguer de fato um edifício. Talvez

porque heterodoxo demais, o “edifício” tombaria antes de ficar de pé. Minha hipótese, como de parte da recepção de Benjamin, como se verá adiante, é a de que o principal procedimento de escrita ali utilizado – o da colagem de recortes com inspiração surrealista – já apontava para uma ambição peculiar desde a primeira fase de realização do projeto, no final dos anos 1920: “método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (BENJAMIN, 2007, N 1a, 8).

Extraído da seção *Teoria do conhecimento, Teoria do progresso*, o trecho aponta para um método de pesquisa e um modo de escrita não-usuais em um trabalho de teoria, algo que se deve a um processo de contaminação entre objeto de pesquisa, método e escrita. Numa nota anterior, também redigida nos anos iniciais do projeto e pertencente à seção N, fala-se da importância que há em valorizar o espaço entre os textos apresentados, tão diferentes entre si, e da necessidade de uma escrita espontânea, como que fundida no desdobramento (e não na hermenêutica) daquilo que se está a pensar:

Dizer algo sobre o próprio método da composição: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um *télos* em relação a esse trabalho. É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar os intervalos de reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora. (BENJAMIN, 2007, N 1, 3)

Na edição de 2013 do *Cahier L’Herne*, Willi Bolle se questiona, já no título de seu artigo, como definir tal escrita: “As *Passagens*: livro, arquivos ou enciclopédia mágica?” (“*Les Passages* – livre, archives ou encyclopédie magique?”). Não se trata de uma pergunta retórica. Afinal, a enorme quantidade de notas (são, no total, mais de 4 mil) registradas, armazenadas, reorganizadas e transformadas com interrupções ao longo de treze anos aponta para um modo ágil e dinâmico no tratamento de informações históricas. “É como se o autor tivesse desejado incorporar a seu trabalho, em termos de forma e de método, o espírito da metrópole enquanto a cidade que se movimenta sem cessar”<sup>1</sup> (BOLLE, 2013, p. 251). A Paris que está sempre em movimento se dá a ver, furtiva, na colagem literária que Benjamin produz: ela escapa da forma acabada, não chega a

---

<sup>1</sup> No original: “C’est comme si l’auteur avait voulu incorporer à son oeuvre, en termes de forme et de méthode, l’esprit de la métropole en tant que ‘la ville remue et qui se déplace sans cesse’” (BOLLE, 2013, p. 251).

constituir-se em uma paisagem definitiva – a escrita da história deixa de ser uma narrativa estável e passa a ser um canteiro de obras (o substantivo *werk* mostra-se aqui incontornável).

Sabe-se que esse trabalho (iniciado entre 1927 e 1929 e retomado em 1934) partiu da colagem surrealista, fez dela uma metodologia e uma maneira de expor. Como bem aponta a crítica argentina Beatriz Sarlo no ensaio “O trabalho da escrita” (“El taller de la escritura”), com a colagem Benjamin aproximou, de forma nada ortodoxa, “objetos materiais e simbólicos” e confeccionou uma “espécie de caderno de recortes (...) explorando a potencialidade que há na consideração de elementos díspares, tendo em vista que sua diferença ilumina as particularidades de cada um”<sup>2</sup> (SARLO, 2007, p. 25 e 26).

Se a diferença ilumina – o que parece de fato acontecer –, trata-se de uma luz intermitente, que dá a chance não de estabelecer sentidos definitivos, mas de *produzir* encontros, combinações que se multiplicam enquanto escapam *na* e *da* usina (*werk*) – o que estaria diretamente ligado ao abandono (voluntário ou não) do formato livro. Este teria sido “substituído por um sistema mais avançado de escrita, a saber, um arquivo (*Zettelkasten*) ou um sistema de cartoteca (*Kartothekssystem*)”<sup>3</sup> (BOLLE, 2013, p. 250).

Vejamos então esse arquivo: Benjamin nos legou de tudo um pouco quando o assunto é a Paris do século XIX, uma heterogeneidade que se mostra logo de início em seu não-livro, na maneira com que foi organizada a massa de manuscritos que ele confiou a Georges Bataille ao tentar fugir da França ocupada. Os fragmentos mais provocadores estão na seção “Notas e materiais”, com 36 entradas. Cito algumas: “Paris antiga, catacumbas, demolições, declínio de Paris”, “O tédio, o eterno retorno”, “Haussmannização, lutas de barricadas”, “Construção em ferro”, “O *intérieur*, o rastro”, “Espelhos”, “Ócio e ociosidade”, “Materialismo antropológico, história das seitas”, “Tipos de iluminação”.

Em cada uma há a mistura de apontamentos redigidos por ele com citações colhidas em jornais e revistas de época, mas também em textos literários e filosóficos (*readymades* textuais que misturam cultura de massa e cultura erudita). Boa parte dessas colagens faz surgir a capital – material e simbólica – do século XIX como um território

<sup>2</sup> No original: “objetos materiales y simbólicos”; “especie de cuaderno de recortes, (...) explotando la potencialidad que encierra la consideración de elementos dispares con la idea de que su diferencia ilumina los rasgos de cada uno de ellos” (SARLO, 2007, p. 25 e 26).

<sup>3</sup> No original: remplacé par un système plus avancé d’écriture, à savoir le fichier (*zettelkasten*) ou système de cartothèque (*Kartothekssystem*)” (BOLLE, 2013, p. 250).

abarroto de imagens. Elas aparecem na arquitetura, na moda, até mesmo “no tempo atmosférico” (BENJAMIN, 2007, K 1, 5); são o rastro de uma coletividade.

### **Surrealismo decantado**

Como se sabe, foi o método de colagem literária de Louis Aragon em *O camponês de Paris (Le paysan de Paris)* que levou Benjamin a começar sua pesquisa sobre as passagens. Aragon investia em uma nova mitologia da modernidade a partir de uma *rêverie* entre os escombros do século XIX, e as passagens ainda existentes na cidade eram capitais para tal. “Não quero mais me abster dos erros dos meus dedos, dos erros dos meus olhos (...) Mitos novos nascem a cada um de nossos passos (...) A cada dia modifica-se o sentimento moderno da existência. Uma mitologia se tece e se desenlaça” (ARAGON, 1996, p. 42).

Embora à primeira vista entusiasmado pela proposta do escritor surrealista, poucos anos depois Benjamin verá nela a aparição fulgurante do século XIX em uma experiência de expressão inventiva a partir da utilização da linguagem dos sonhos – também ela um dispositivo de colagem –, mas incapaz de cumprir seu potencial revolucionário. Há uma evidente diferença de propósitos aqui: enquanto Benjamin queria, com as *Passagens*, concentrar-se no momento-limítrofe do despertar, permitindo o trânsito do mito para uma história crítica (daí a importância, para ele, como é sabido, das noções de *limiar* e *despertar*, presentes em várias notas e citações nas *Passagens*), Aragon, na visão do próprio Benjamin, teria se contentado em criar novos mitos e a neles permanecer.

Há um certo consenso entre os comentaristas de Benjamin com relação à sua postura crítica, a partir dos anos 1930, quanto ao *Camponês de Paris* e ao movimento surrealista em geral. O que o incomodava era o fato de que a proposta surrealista se mostrava incapaz de promover o salto crítico que ele julgava fundamental e que teria buscado realizar com a dupla sonho-despertar. Na coletânea de ensaios *Walter Benjamin et Paris*, o filósofo italiano Gianni Carchia contextualiza esse processo:

Em sua função de limiar crítico, o despertar se constitui, por um lado, em metacrítica da mitologia surrealista (...) e, por outro, em sua essência rememotória, um desencanto do sonho mais profundo possível do século XIX, a saber, o sonho do progresso, que emigrou da ideologia burguesa para o próprio seio do marxismo vulgar. Para Benjamin, o sonho sem despertar dos surrealistas não é outra coisa que a outra face do despertar sem sonho,

do despertar como fronteira, como hiato, que é consubstancial à filosofia do progresso acrítica<sup>4</sup>. (CARCHIA, 1986 p. 177)

É então com uma peculiar leitura do marxismo, ela mesma crítica à tentação progressista no pensamento de Marx, que Benjamin, na segunda fase da escrita das *Passagens*, tentará buscar uma saída para o impasse na proposta surrealista. Não parece fácil, nesse sentido, inferir o que ainda unia Benjamin aos procedimentos surrealistas em meados da década de 1930, quer dizer, não creio ser possível saber se eles tinham se tornado “apenas” uma solução formal. Seria preciso levar em conta que as *Passagens* apontam para uma noção menos formalista de montagem ou colagem<sup>5</sup> e não apresentam uma conciliação pacífica com o materialismo histórico de Marx. Mais justo é dizer que se tratava de uma escrita fincada na necessidade de dar uma contribuição estética efetiva – e em certa medida estranha – à teoria marxista. Nesse sentido, as marcas surrealistas na primeira fase das *Passagens* são mais que arranjos metodológicos ou experimentos de um esteta. O laboratório de recortes por onde deambular seria um empreendimento tão importante quanto a tarefa de fazer uma filosofia material da história do século XIX. Trata-se daquilo que Benjamin, com o conceito de *Darstellung*, tentou tornar uma coisa só.

Na escrita benjaminiana, o termo pode ser traduzido como “apresentação” ou “exposição”. Utilizado por Walter Benjamin no prefácio da *Origem do drama barroco*

---

<sup>4</sup> No original: "Dans sa fonction de seuil critique, l'éveil constitue d'une part une métacritique de la mythologie surréaliste, qui cherche à reconnaître dans le présent l'image la plus intime du passé et constitue, d'autre part, dans son essence remémoratrice, un désenchantement du rêve le plus profond du XIXème siècle, ce rêve du progrès, qui a émigré de l'idéologie bourgeoise au sein même du marxisme vulgaire. Pour Benjamin, le rêve sans éveil des surréalistes n'est que l'autre face de l'éveil sans rêve, de l'éveil comme grenze, comme hiatus, qui est consubstantiel à la philosophie du progrès acritique."

<sup>5</sup> Sobre possíveis distinções entre as duas técnicas, Marjorie Perloff afirma ser “habitual distinguir-se entre colagem e montagem: a primeira se refere (...) a relações espaciais, e a última a temporais. Consequentemente, *collage* é geralmente utilizada quando se refere a artes visuais; *montage*, à verbal.” (PERLOFF, 1993, p. 99) A colagem poderia ser vista também como a apresentação deliberada de componentes de naturezas heterogêneas, enquanto que a montagem objetivaria “integrar diversos itens combinatórios a fim de lhes conferir unidade”. (PERLOFF, 1993, p. 99) Como ver nas *Passagens* apenas um desses protocolos se ali põe-se em xeque a noção de organização como sinônimo de unidade? “Colagem e montagem são os dois lados de uma mesma moeda, tendo em vista que o processo artístico envolvido é realmente o mesmo”, Perloff conclui (PERLOFF, 1993, p. 99). Em outras palavras: embora as técnicas se diferenciem, as fronteiras entre elas são moventes. Também Gregory L. Ulmer, em “The object of post-criticism”, aponta para a instável divisão entre colagem e montagem. Acaba optando por traçar uma linha tênue entre as duas definições: “Colagem é a transferência de materiais de um contexto para outro, e ‘montagem’ é a ‘disseminação’ desses empréstimos em uma nova configuração”<sup>5</sup> (ULMER, 1985, p. 84). Digamos, para concordar e desdobrar a afirmação de Ulmer, que a colagem é o termo principal, enquanto *gesto do pensamento*, e que a montagem é uma variação possível de sua prática.

*alemão* para caracterizar uma nova escrita filosófica, tal conceito desestabiliza a tradicional maneira de se fazer filosofia, em que “o conhecimento é um ter”, e o “caráter de posse (...) imanente”, condições sob as quais a forma da “exposição é secundária” (BENJAMIN, 2011, p. 51e 52). *Darstellung*, desse modo, não produz uma escrita filosófica em que um pensamento tenta conhecer/dominar um objeto, mas na qual se quer escapar da filosofia da representação, isto é, abrir mão da representação mental de objetos exteriores ao sujeito. Benjamin insiste em um pensamento que se expõe enquanto imagem, matéria criativa-criada.

Por isso mesmo, não se pode deixar de notar que, como afirma Jacques Leenhardt no artigo “A passagem como forma de experiência: Benjamin frente a Aragon” (“Le passage comme forme d’expérience: Benjamin face à Aragon”), a noção de montagem textual “dava conta da pertinência de uma estrutura trágica em um mundo onde o saber e as estruturas sociais tornaram ultrapassada a crença no sujeito cognitivo e racionalista”<sup>6</sup> (LEENHARDT, 1986, p. 170). Estaria em jogo, tanto em Benjamin quanto em Aragon, o esboço de uma epistemologia pós-racionalista, em que “a substância é substituída pela velocidade, e que do ponto de vista da figuração literária a cinética da montagem, ancorada sobre a velocidade, substitui a continuidade perspectiva garantida pela permanência das substâncias”<sup>7</sup> (LEENHARDT, 1986, p. 170).

Há aí a possibilidade de uma dupla perda ontológica: a substância da teoria e a substância da colagem vão se dissolvendo; a teoria se modifica a partir da colagem/montagem, e vice-versa. Talvez essa proposta permita investigar como o pensamento de Benjamin, mais especificamente sua filosofia da história, propõe, nas *Passagens*, uma epistemologia plástico-arqueológica cuja espessura se percebe nas combinações dos recortes.

---

<sup>6</sup> No original: “rendrait compte de la prégnance d’une structure tragique dans un monde où le savoir et les structures sociales ont rendu caduque la croyance au sujet cognitif rationaliste” (LEENHARDT, 1986, p. 170).

<sup>7</sup> No original: “la substance est remplacé par la vitesse, et que du point de vue de la figuration littéraire la cinétique du montage axée sur la vitesse remplace la continuité perspective gagée sur la permanence des substances” (LEENHARDT, 1986, p. 170).

## Imagem dialética

Todas essas variantes, de maneira mais ou menos intensa, são linhas de força atravessadas pelo conceito central do trabalho sobre Paris: a imagem dialética. Ela pode ser tanto o resultado da escrita espontânea/intensiva perseguida no fragmento N 1, 3, numa aproximação sutil com a escrita automática dos surrealistas<sup>8</sup>, quanto o dispositivo capaz de alterar velocidades, já que se realiza em regime de suspensão e nos ajuda a perceber que o ato de pensar não se faz apenas do movimento de ideias, mas também de sua parada. Na imagem dialética, o pensamento se fixa de repente, como um relâmpago, dando a ver uma saturação de tensões. A imagem dialética é também um dos termos benjaminianos que apontam para o limiar entre *imagem do pensamento*, expressão que lhe é cara, e *pensamento da imagem*. Falo da criação de conceitos que não nascem apenas da abstração, mas sobretudo a partir de contato direto com o sensível – no caso do trabalho das *Passagens*, com as ruínas arquiteturais da cidade e os *dejetos* em papel da biblioteca.

As imagens dialéticas que se encontram nas *Passagens* estão nas bordas, e nas dobras, das citações umas com as outras. Nesse sentido, as ideias de imagem dialética e seu teor artificial, de montagem/colagem, permitem ao escritor-arquivista produzir uma quebra no *continuum* da história, suspendendo-o à medida que os fragmentos textuais proliferam. A imagem dialética surge então a partir de uma origem não-cronológica, intempestiva<sup>9</sup> porque produzida no intermitente, aos saltos. Seu modo de figurar e operar faz do arquivo criado por Benjamin não um espaço de guarda do passado e da memória, mas o articulador de uma temporalidade heterogênea que promove a irrupção do passado no presente. O arquivo passa a ser, então, um território de disputa, um gesto epistemológico, um monumento destruído e um espectro que questiona de forma

---

<sup>8</sup> Como afirma André Breton num trecho do primeiro Manifesto Surrealista: “SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.” (BRETON, s/d, s/p).

<sup>9</sup> Como diz Benjamin no prefácio da *Origem do drama barroco alemão*, origem não é gênese, mas um “turbilhão no rio do devir”: “A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver porém com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta consigo a matéria que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatural, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto. (...) Em consequência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história.” (BENJAMIN, 2011, p. 34)



anacrônica a ideia de que a memória é um repositório acumulativo disposto sobre uma temporalidade linear.

Quando se fala em imagem dialética, já não se trata de um simples conceito, portanto, mas de uma produção de signos que performam e engendram imagens não porque um sujeito (artista e/ou filósofo) distanciou-se de um objeto e, a partir de um ponto de vista privilegiado, apoderou-se dele, projetando seu reflexo, mas porque uma intensa troca de materiais realizada em âmbito arquivístico produziu velocidades e alterou as percepções do tempo.

Assim é que emerge Paris, capital do século XIX. Uma cidade onírica por excelência, sendo ela mesma a morada do sonho, uma realidade bem diferente daquela que Benjamin, enquanto refugiado sem dinheiro, experimentou desde 1933. Nesse sentido, o século XIX é o “espaço de tempo [*Zeitraum*] (um sonho de tempo [*Zeitraum*]), no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho (...) profundo” (BENJAMIN, 2007, K 1, 4). Por isso, durante o tempo em que manteve “sua forma onírica, inconsciente e indistinta”, esse processo é naturalizado, permanecendo “no ciclo da eterna repetição até que o coletivo se apodere” dele “na política”, transformando-o, então, “em história” (BENJAMIN, 2007, K 1, 4).

Trata-se de promover um despertar coletivo do sonho a partir da imagem dialética – dispositivo que condensa presente e passado, operador crítico o suficiente a ponto de questionar nossa maneira de ver imagens, na medida em que, “ao nos olhar, (...) nos obriga a olhá-l[o] verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). Certamente se trata de uma dialética que não investe no sentido progressivo do tempo, reificado pela modernidade, muito menos na noção de tempo contínuo. O que interessa a Benjamin é uma “experiência compulsória, drástica, que desm[inta] toda ‘progressividade do devir’ e comprov[e] toda aparente ‘evolução’ como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta” (BENJAMIN, 2007, K 1, 3).

Ora, não sendo o devir progressivo, é por ele que podemos ver a origem imanente da “reviravolta dialética” – *origem-entre*, turbilhão no rio. E se Benjamin enxergou essa dinâmica nos surrealistas, ou melhor, na radicalização de suas práticas (da colagem, da escrita automática e do acaso objetivo), foi porque eles, em vez de criticarem o gosto pelo

maquínico que tanto dominou o século XIX, tomaram-no para si, viraram-no do avesso e o transformaram em linguagem crítica:

Não só as formas em que se manifestam os sonhos coletivos do século XIX não podem ser negligenciadas, não só elas o caracterizam de maneira muito mais decisiva do que aconteceu em qualquer século anterior: elas são também – se bem interpretadas – da maior importância prática, permitindo-nos conhecer o mar em que navegamos e a margem da qual nos afastamos. É aqui, em suma, que precisa começar a crítica do século XIX. Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu historicismo narcótico e à sua mania de se mascarar, na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica, que os surrealistas foram os primeiros a captar. Decifrar este sinal é a proposta da presente pesquisa. E a base revolucionária e materialista do Surrealismo é uma garantia suficiente para o fato de que, no sinal da verdadeira existência histórica, de que se trata aqui, o século XIX fez sua base econômica alcançar sua mais alta expressão. (BENJAMIN, 2007, K 1, 3)

Ao associar história e estética, Benjamin faz mais do que aproximar linguagens e campos do saber. Seu investimento é político (à medida que confere àquilo que chama de forma a possibilidade de ser lida a contrapelo, num tempo histórico diferente) e filosófico (uma vez que propor um novo olhar sobre a história a partir da forma é, nesse caso, apontar para uma concepção não-cronológica de tempo).

### **Do conhecimento especializado**

Na ultrapassagem filosófica do surrealismo, na releitura do marxismo e na errância da escrita benjaminiana, encontramos não um livro em sua forma atualizada, mas um arquivo que oscila entre atual e virtual, uma relação entre dois séculos, o XIX e o XX, entre o que estes poderiam ser e não foram, e entre o que são, embora ainda não inteiramente. Essa condição oscilatória é processual (mas não progressiva) em sua contingência e está ligada ao caráter ainda informe do projeto. Não há livro definitivo, em que um sentido se impõe sobre outros. Em vez disso, uma massa de fragmentos revela ser o desdobramento de uma imagem na outra, século XIX no XX, o que se dá a ver por um “e”, um “entre”. Nessa dinâmica, Benjamin inclui também sua produção textual, repetindo o próprio texto como citação oculta.

Isso acontece de modo programático na seção N, “Reflexões teóricas sobre o conhecimento, Teoria do progresso”, talvez aquela dentre todas com mais apontamentos próprios. Se ali o dispositivo da montagem/colagem não se destaca de fato, inevitavelmente é onde funciona como uma hipótese metodológica. A seção se inicia com

uma nota curta e direta. Nela fica claro que, para o trabalho a ser feito, só se concebe a produção de conhecimento como algo fulgurante: “Nos domínios do que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (BENJAMIN, 2007, N 1, 1).

Acredito ver aí, na noção de lampejo, a possibilidade para refletir sobre a ideia de abertura na escrita teórica ao procedimento da colagem e da montagem: Benjamin deseja revolver e refusionar a materialidade com a qual trabalha, e o interesse pelo acontecimento arquitetônico que foram as passagens é ele mesmo uma espécie de preparação para esse tratamento intensivo das fontes. Certamente ainda prevendo um dentro e um fora, um exterior e um interior, mas encontrando no limiar entre essas duas categorias a dobra que as desafia. A questão está precisamente na duração dessa dobra, e é assim que a ideia de abertura permite pensar, por um lado, no salto e, por outro, numa zona de vizinhança que os fragmentos estabelecem entre si. Se na seção N Benjamin aponta que aquilo que está longe de nós, em termos cronológicos, pode se aproximar desde que pensado como irrupção espacial em um “agora” promovido pela imagem dialética, a *promenade* surrealista, então, se congela.

Ainda assim, ou talvez por isso mesmo, há um efeito a ser gerado, sentidos a serem ativados – uma sensibilidade ativa e atenta a movimentos e paradas. Por eles é que somos convidados a conhecer, o que, no caso de Benjamin, tem a ver com se perder. Se na nota “N 1, 2” a imagem de um navio que desvia sucessivas vezes de sua rota original quando atraído pelo polo magnético Norte é assumida enquanto prática, é porque, além de fulgurante, o conhecimento almejado nas *Passagens* se faz à base de errâncias e interrupções, como foi todo o período de retomada do trabalho, de 1934 a 1940 (o que ocorreu tanto em função dos ensaios que o Instituto de Pesquisas Sociais encomendava a Benjamin quanto por sua condição financeira precária e seu frágil estado emocional). Cabe lembrar que Benjamin quer preservar e caracterizar os intervalos de sua reflexão, e entende que isso é também parte do trabalho a fazer (N 1, 3). Parece que deseja expor a escrita – e a leitura – em seu desdobrar não-progressivo, e é a própria existência da seção N que evidencia isso.

Nela se performa o fulgor do lampejo e a rota desviante do navio; nela são abordadas as estranhas condições materiais nas quais o escritor produz – “o lugar envidraçado diante do meu assento na Staatsbibliothek; círculo mágico intocado, terra

virgem a ser pisada por figuras que evoco” (N 1, 7); nela também estão a estratégia surrealista de vivenciar o século XIX pelo sonho (N 1, 9), a escrita como uma montagem de citações (N 1, 10), o elogio do método dialético por seu potencial agitador (N 7, 2 e N 10<sup>a</sup>, 3), a adesão indisciplinada à teoria marxista, utilizando-a não somente para perceber o século XIX como para nela encontrar a expressão desse mesmo período histórico (N 2, 2); nela o escritor dá ao historiador o estatuto de um interpretador de sonhos (N 4, 1 e N 4, 4), tenta estabelecer os pontos de partida para uma teoria materialista da arte (N 18<sup>a</sup>, 1 e N 19<sup>a</sup>, 1) e mistura esses elementos a um pensamento messiânico.

Tudo isso constitui um “dispositivo de historiografia polifônica”, material em que as relações são literalmente consteladas (BOLLE, 2007, p. 1.147). Isso significa dizer que a organização do saber histórico, no caso das *Passagens*, “pode ser visualizada, mas não pode ser narrada”, ou seja, que estamos “diante de uma escrita visual-espacial [que] opõe-se a uma outra, narrativa-sequencial (...)” (BOLLE, 2007, p. 1.147).

Deambulando, como os surrealistas, pelos dejetos do passado (a parte inconsciente da cidade moderna) a fim de ativar, a cada recombinação especializada, o conteúdo secreto de dentro do próprio sonho burguês, notamos que o método por desvios – que estabelece relações também com o andar aos trancos do trapeiro, com a flânerie de Baudelaire e com a deriva situacionista que Guy Debord proporia anos depois – traz consigo o inesperado que só o dispêndio e a perda não-produtiva de tempo garantem. Além disso, o nomadismo implicado na recolha de resíduos e dejetos que depois irão constituir colagens e montagens indica que não há parada sem errância, que não há colagem e imagem dialética sem flânerie, deambulação ou deriva.

Como nas soleiras das portas onde paravam as prostitutas, atraindo, como sereias, os olhares para si, somos provocados a experimentar a “magia do limiar” na dialética entre movimento e parada (BENJAMIN, 2007, I 1<sup>a</sup>, 4). Estamos numa dimensão tateante, no intervalo que vai do sono à vigília, onde cada ruína precisa ser recuperada durante o despertar, e em que a mercadoria fetichizada, num instante mágico, deixa de ser o símbolo da alienação capitalista para se converter no objeto de magia com o qual trabalhar.

Os *fetiches*, termo que Karl Marx usou pejorativamente para caracterizar as mercadorias industrializadas de seu tempo – esses seres cheios de “sutilezas metafísicas e argúcias teológicas” (MARX, 1985, p. 92) –, ganham, com Benjamin e o surrealismo, um estatuto mais digno: um estatuto mágico. Lembremos da primeira vez em que Max

Ernst se deu conta do que poderia fazer, em termos artísticos, a partir do estranhamento que sentira diante de um catálogo de generalidades. Na cidade de Colônia, em 1920, quatro anos antes da aparição do primeiro Manifesto Surrealista, Ernst ainda estava na Alemanha quando teve uma experiência visual transformadora a partir de uma mercadoria sem valor. Em suas próprias palavras, ele diz que, de repente, começara a ver que as figuras do catálogo poderiam se descolar do fundo de papel em que estavam para executar uma combinação alucinante:

Num dia chuvoso, em Colônia, o catálogo de uma casa que vende material escolar despertou-me a atenção. Vejo ali exemplares de todos os gêneros, manuais de matemática, geometria, antropologia, zoologia, botânica, anatomia, mineralogia, paleontologia, etc., elementos de naturezas tão diversas que a absurdidade do seu reagrupamento me perturba a vista e os sentidos, desencadeando em mim alucinações e conferindo aos sujeitos representados uma sucessão de significados novos e mutantes. A minha atividade visual ficou de repente tão agudizada que consegui ver os objetos que se formavam imediatamente sobre um fundo novo. Para o fixar bastava um pouco de tinta, algumas linhas, um horizonte, um deserto, um céu, uma divisória ou coisas idênticas. Assim se fixou a minha alucinação. (ERNST *apud* BISCHOFF, 1998, p. 18 e 19)

Dois anos depois, durante uma exposição de Ernst em Paris, Breton teria ficado impressionado com as colagens daquele egresso do movimento Dadá, e daí nasceria uma produção imagética coletiva priorizando a sobreposição de planos e elementos que atravessaria também a trajetória de Bataille, Aragon, Magritte, Man Ray, Paul Éluard, De Chirico, Salvador Dalí, entre outros: com a lógica da colagem surrealista, o mundo das formas havia se tornado um grande *marché aux puces*, em que os objetos e as imagens perdiam sua identidade pré-fixada, indo ao encontro do fortuito e do circunstancial. Ascendiam à condição poética, no campo de uma representação não-mimética do que o senso comum chama de *realidade*, elementos como o mito, a magia, o automatismo e, a partir de uma leitura freudiana da cultura, o inconsciente: trabalhava-se pelo irruptivo e o intempestivo, numa crítica aos valores burgueses do entre-guerras.

Talvez aí, no uso surrealista dos objetos, resida a torção que Walter Benjamin faz daquilo que para um marxista ortodoxo não passaria do fruto da alienação das forças produtivas e do triunfo do valor de troca sobre o valor de uso, de um entrave metafísico a superar: nas *Passagens*, se a mercadoria é fetiche para a sociedade burguesa do século XIX, é justamente para ela que se deve olhar, mas com um olhar de esteta. Levar em conta a força e a forma das coisas manufaturadas passa a ser um movimento epistemológico.

Para entender o que isso significa, “(...) basta que acompanhemos um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago (...)” (BENJAMIN, 2007, H 2, 7). Ao mesmo tempo, é o colecionador quem promove uma luta quixotesca contra os padrões de consumo de massa, preferindo frequentar antiquários a ceder ao apelo dos magazines<sup>10</sup>. Sua figura oscila entre aquela de alguém com propensão virtual à reflexão política e à contemplação visionária, condições necessárias para se ter uma iluminação profana. Como poderia deixar de ser assim, se é o próprio Benjamin um colecionador de passagens, e, tanto mais, um alegorista capaz de ver, sob o efeito do haxixe, toda a história do mundo?!

Uma estrutura na qual apenas figuras de cera podem habitar. Com isso posso realizar tantas coisas plasticamente. Piscator e companhia podem ser esquecidos. Tenho a possibilidade de modificar toda a iluminação com minúsculas alavancas. Posso transformar a casa de Goethe na ópera de Londres. Posso fazer a partir daí uma leitura de toda a história do mundo. Percebo no espaço por que coleciono as imagens de colportagem. Posso ver tudo na sala: os filhos de Carlos III e tudo que o senhor desejar<sup>11</sup>. (BENJAMIN, 2007, I 2a, 1)

\*\*\*

Colagem, então, no Benjamin leitor dos surrealistas, é o ato de converter o limite em limiar<sup>12</sup>, sendo a história o palco desse procedimento. Em outras palavras, e levando em conta a produção de um “espaço de imagens” que a tudo despedace<sup>13</sup> – quanto mais a

---

<sup>10</sup> Para o Baudelaire trapeiro, ver J 84 a, 4, J 79a, 5 e J 77, 4; para o colecionador (endividado, aliás), ver J78a, 1 e J 79a, 4; para o alegorista, conferir, entre outras notas, J 69, 6 e J 79, 1; para o flâneur, ver M 1, 5, M 5, 7 e M 10a, 1.

<sup>11</sup> A experiência aconteceu na escada do ateliê da fotógrafa Charlotte Joël e foi registrada em 1928, por Ernst Bloch.

<sup>12</sup> Converter o limite em limiar: a expressão é de Alexandre Nodari em “O perjúrio absoluto” (2009). O artigo, que, diga-se, não trata de colagem ou de montagem, aborda a antropofagia como um gesto de desejo capaz de produzir uma abertura histórica. Melhor dizendo, de produzir historicidade. Tomando Oswald de Andrade como seu principal interlocutor, Nodari dirá que a abertura para o outro (gesto de apropriação sem assimilação) é a marca do gesto antropofágico.

<sup>13</sup> A expressão se encontra formulada no final do texto que Benjamin escreve em 1929 sobre o movimento surrealista: “Porque também na pilhéria, no insulto, no mal entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer “sala confortável”, o espaço, em uma palavra, no qual materialismo político e criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum de seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em consequência dessa

sala de estar e a loja de antiguidades em que o colecionador acumulava objetos, trazendo para dentro o que era exterior, realizando uma espécie de *assemblage* inconsciente –, seria possível dizer que já havia uma potência larvar de colagem no seio do século XIX, junção espaço-temporal em que se produziu, majoritariamente, narrativas políticas e históricas contínuas e triunfantes? São as *Passagens* e os procedimentos surrealistas dos quais Benjamin se vale um cavalo de Troia com o qual podemos ver o XIX, assim como suas alteridades, no coração do Ocidente? Mais aberta a temporalidades heterogêneas, a história, nas *Passagens*, é matéria que escapa da narrativa contínua, mas também de um discurso que elogia a tradição da ruptura – aporia em espiral que é fruto de relações insondadas entre os séculos XIX e XX e o tempo cósmico que está entre eles, ao redor deles.

### Referências bibliográficas

- ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras: 2002.
- BENJAMIN, Walter *Imagens do pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2011.

---

destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: o espaço do corpo.” (BENJAMIN, 2010, p. 34 e 35).

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernst, para além da pintura*. Lisboa: Taschen, 1987.
- BOLLE, Willi. A metrópole como médium de reflexão. In: SILVA, Márcio Seligmann (Org.). *Leituras de Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007a.
- BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. BOLLE, Willi (Org.). Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BOLLE, Willi. Les Passages: livre, archives ou encyclopédie magique? In: LAVELLE, Patricia (Org.). *Cahier L’Herne – Benjamin*. Paris: Éditions de l’Herne, 2013.
- BRETTON, André. *Primeiro manifesto surrealista*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>. Acessado em: 16/12/2021.
- CARCHIA, Gianni. La metacritique du surréalisme dans le Passagenwerk. In: WISMANN, Heinz (Org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LEENHARDT, Jacques. Le passage comme forme d’expérience: Benjamin face à Aragon. In: WISMANN, Heinz (Org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986.
- LÖWY, Michael. Insurrections, barricades et haussmannisation de Paris dans le Passagenwerk. In: SIMAY, Philippe (Org.) *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville*. Paris/ Tel-Aviv: Éditions de l’éclart, 2005.
- MARX, Karl. *O Capital – Crítica da economia política. Livro 1 – O Processo de Produção do Capital*. Vol. I – 10<sup>a</sup>. Edição, Tradução de Reginaldo Sant’ Anna. São Paulo: DIFEL, 1985.
- MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.
- NODARI, Alexandre. O perjúrio absoluto – sobre a universalidade da Antropofagia. *Confluenze*, vol. 1, n. 1, p. 114-135, 2009.
- PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: \_\_\_\_\_. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SARLO, Beatriz. El taller de la escritura. In: \_\_\_\_\_. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.



TIEDEMANN, Rolf. Introduction. In: BENJAMIN, Walter. *Paris capitale du XIXe siècle: Le livre des passages*. Paris: Cerf, 2009.

ULMER, Gregory L. The object of post-criticism. In: FOSTER, Hal (Org.). *Postmodern Culture*. Londres/Sydney: Pluto Press, 1985.

*Recebido em 17/09/2021*

*Aceito em 29/11/2021*

---

<sup>i</sup> **Natalie Lima** é pós-doutoranda pelo Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF) com bolsa Faperj PDR-10, sob a supervisão da profa. dra. Diana Klinger. Em sua pesquisa atual, investiga como as noções de futuro e utopia vêm aparecendo nas artes visuais e na literatura latino-americana das últimas décadas. É integrante do grupo de pesquisa Pensamento Teórico-Crítico sobre o Contemporâneo (UFF), coordenado pelas professoras Diana Klinger e Celia Pedrosa. Doutora pelo programa de pós-graduação em Letras: Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2017, com período sanduíche na Universidade Paris-Diderot (Paris VII), França, pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (Capes/PDSE), em 2015/2016. Mestre pelo mesmo programa de Literatura da PUC-Rio. É bacharel em Comunicação Social pela UFRJ.

**E-mail:** nataliearaujolima@gmail.com