

O SURREALISMO COMO CONSTRUÇÃO DE UMA EXPERIÊNCIA HISTÓRICA

Érica Gonçalves de CASTRO*

RESUMO: Este trabalho pretende fazer uma leitura da dimensão política do Surrealismo, a partir das relações entre o *Paysan de Paris*, de Louis Aragon e a abordagem crítica do movimento realizada por Walter Benjamin.

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo. Aragon. Walter Benjamin. Imagem. Analogia. Historiografia.

Introdução a uma “iluminação profana”

O crítico alemão Walter Benjamin relata, numa carta escrita a Theodor W. Adorno no fim dos anos 1920, que a leitura do *Paysan de Paris* de Aragon (2002) fazia seu coração disparar (ADORNO, 1994). O motivo de tal arrebatamento se deve ao olhar inédito que Aragon lança sobre a paisagem parisiense. Benjamin identificará nas imagens de Aragon – e, em menor escala, também no *Nadja*, de André Breton – uma nova forma de consciência histórica. Para um pensador materialista, engajado na fundação de uma nova forma de historiografia, que desmistificasse o passado e interferisse no presente, a relação dos surrealistas com o antiquado e com os objetos concretos e seu rompimento com uma prática de abstração das manifestações artísticas significavam uma possibilidade de superação da realidade e de redifinição da dimensão política da arte.

Este trabalho pretende demonstrar, articulando a obra de Aragon à abordagem benjaminiana do Surrealismo, que a Paris vista pelos olhos do *Paysan* é índice, não de uma experiência onírica mas, antes, de uma nova **forma** de

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05513-970 – ericastro@yahoo.com

percepção da realidade – a realidade de uma grande metrópole, habitada por uma massa de sujeitos anônimos, rodeados por toda a sorte de signos.

O registro da leitura benjaminiana do Surrealismo não se restringe ao ensaio “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia” (BENJAMIN, 1985a), estando presente também ao longo dos arquivos que compõem o Trabalho das Passagens. É sabida a importância capital do *Paysan de Paris* na elaboração desse grande projeto benjaminiano que tinha a metrópole Paris como tema central. Para ele, “[...] nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade [...]” (BENJAMIN, 1985a, p.26).

O que está em jogo no ensaio de Benjamin não é a experiência surrealista “em sua especificidade”, mas sim a identificação das energias surrealistas com a própria história. O movimento, que nos dizeres do crítico ultrapassa a esfera literária, abriu uma possibilidade de conciliação entre o ideal de liberdade do artista e a organização política no sentido de promover uma transformação institucional. O impulso transformador partiria da esfera cultural para a política, numa dinâmica inversa à da Revolução Russa – até então o melhor exemplo de revolução para Benjamin.

A proposta surrealista, segundo ele, é a de mobilizar para a revolução as energias do êxtase. O êxtase se concentra, no entanto, no cotidiano, no corriqueiro, o que inverte a ordem habitual das coisas: o que é dado como evidente é desacreditado, e o evidente se torna absurdo, num esforço de superação da realidade. É esse esforço que leva Benjamin (1991, p.1021, tradução nossa) a caracterizar o movimento surrealista como “[...] um caso construtivo de revelação [*Offenbarung*] de uma experiência [*Erfahrung*].” Naquele momento específico da história, os surrealistas eram os únicos que se engajavam nessa empresa, justamente por atingir esse estágio de “iluminação profana”. Nesse sentido, Benjamin afirma que não é a literatura que está em jogo, mas sim experiências. O surrealismo rompe com a prática de abstração das manifestações artísticas, com a distância entre artistas e público, levando a “vida poética até as últimas conseqüências”. Benjamin focalizou essa crise das artes como índice de uma crise geral da experiência. É, portanto, a proposta de uma nova atitude frente à realidade que entra em cena.

O surrealismo soltou a energia reprimida presa na obra de arte autônoma, liberando a consciência do “estético” como um domínio para a experiência da verdade, livre para perambular por todo o mundo da experiência cultural. [...] Foi isso [...] que implantou o surrealismo como base para a transposição da teoria de Benjamin sobre

O surrealismo como construção de uma experiência histórica

a obra de arte para o âmbito de uma teoria geral da experiência. (OSBORNE, 1997, p.77-78).

A mobilização das energias do êxtase para a revolução significa, afirma Benjamin, “fugir ao fascínio da embriaguez” – o foco não está, portanto, na entorpecência. O que importa de fato é a “iluminação profana”, o êxtase a partir do dado material. São os objetos concretos, verdadeiros portadores de “energias revolucionárias”, que permitam aos os surrealistas a percepção do futuro. Tais energias são sentidas, principalmente, nos dados de realidade que começam a entrar em decadência.

[O surrealismo] foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. (BENJAMIN, 1985a, p.25).

A revolução seria instaurada no sentido de frear a obrigatoriedade de se produzir o novo. O apego ao “antiquado” reverte a lógica marxista do capital: o valor de troca é substituído pelo de uso – no caso dos surrealistas, de uso crítico. A percepção do processo de decadência de certos objetos funcionaria como uma espécie de atestado das transformações definitivas que seriam operadas pelo capitalismo. Os sonhos da coletividade estavam migrando para a esfera muito restrita do acesso à mercadoria, cujos depositários serão as passagens – que a certa altura serão consideradas por Benjamin (1993, p.1057, tradução nossa) ”a mãe do surrealismo”.

O rompimento com esse estado de coisas pressupunha a identificação de indícios representativos do anacronismo daquelas experiências em curso. A experiência imediata reflete, assim, o descompasso histórico de uma época. Perceber esses indícios é uma tarefa analógica. Assim, a estética surrealista preocupa-se em descrever “o espaço em que se dão as analogias”, e a percepção desse espaço só é possível de forma involuntária – a chamada “atenção flutuante” tão cara aos surrealistas, que se propõe a captar a realidade em estado de sonho, para que o despertar seja produtivo criticamente.

Trata-se de um despertar que diz respeito sobretudo ao sonho do progresso material, e uma revolução exclusivamente política pode não ser suficiente para mudar de forma efetiva as mentalidades. A saída parece ser uma mudança de percepção da realidade. Talvez o que tenha despertado a taquicardia de Benjamin

ao ler as páginas de Aragon foi perceber o quanto aquele *Paysan* mobilizava energias de uma forma inédita, num estado de percepção privilegiado, muito próximo do infantil, perseguido por Baudelaire e por ele próprio, até mesmo a partir de experiências com entorpecentes. Em Aragon, o estado de liberdade proporcionado pela entorpecência podia ser atingido na lucidez.

Aqui chegamos ao ponto em que se tocam as visões de Aragon e Benjamin: o primeiro se detém no estágio da contemplação, alimentando-se do transcorrer do tempo sem no entanto trabalhá-lo criticamente. Benjamin se propõe a direcionar as imagens contempladas por Aragon para um olhar crítico em relação ao passado, fundando uma temporalidade inédita e dialética, porque une passado e presente, redimensionando-os e redimindo-os. Mas para nos concentrarmos na dinâmica desse processo é necessário, primeiro, nos ater mais detidamente nas imagens construídas por Aragon em seu *Paysan de Paris*.

Le Paysan de Paris – flânerie entre ruínas

A dificuldade do texto de Aragon pode ser traduzida de várias maneiras: no hermetismo das imagens, nas descrições extremamente detalhadas, na fusão da esfera onírica com a real. São essas dificuldades que fazem com que mesmo a tentativa de resumir algumas passagens não seja uma tarefa das mais fáceis. Desta forma, o esforço de leitura do *Paysan de Paris* acaba por se revelar tão dialético quanto as próprias imagens do livro: se, para conhecer o terreno em que estamos pisando, temos que percorrer o texto com a mesma disposição de *flâneur* do autor; por outro lado, é necessário submeter suas imagens a uma espécie de filtro racional, caso contrário não sairemos da esfera onírica, e perderemos de vista o ponto central da leitura benjaminiana, em que o “sonho” é convertido em experiência histórica.

Em se tratando de uma *flânerie*, não seria preciso dizer que nossa atenção se sentirá livre para se dirigir a determinadas imagens, selecionadas, é verdade, muito mais segundo critérios racionais e metódicos do que oníricos, mas que parecem justificar a taquicardia de um crítico que, diante delas, encontrou meios de redefinir seu papel e sua relação com a história.

É nos primeiros parágrafos do texto que encontramos a verdadeira disposição desse habitante que percorre as passagens parisienses. E seria melhor tratá-lo mesmo por “camponês”, já que não se trata de um herói – no romance, esta categoria está reservada para a cidade de Paris – e nem de um narrador, já que as noções de narração ou de descrição contradiriam os princípios surrealistas.

Enfim, a disposição desse camponês é a de acompanhar o processo de formação de uma nova divindade e, mais que isso, de uma nova **forma** de divindade.

On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs. Le temple de Salomon est passé dans les métaphores où il abrite des nids d'hirondelles et de blêmes lézards. (ARAGON, 2002, p.19).

Nessas linhas iniciais já vêm atestados uma ação e um lugar que já não existem da mesma forma que antes, e algo virá em substituição a isso. Houve um deslocamento: de um local, o templo passa a ser uma “metáfora”. Os lugares que o substituirão são dotados de uma sacralidade nada evidente, o que não impede que sua percepção se dê de forma casual – aliás, a casualidade é a única condição desse tipo de percepção. Não há mais lugares sagrados, eles estão desertos, assim como não se adoram mais deuses nas alturas. Apesar disso, os lugares que substituem os templos ainda surgem associados a uma dimensão religiosa.

Mais il est d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes, d'autres lieux où les hommes vaguent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde. La divinité ne les habite pas encore. Elle s'y forme, c'est une divinité nouvelle qui se précipite dans ces modernes Éphèses comme, au fond d'un verre, le métal déplace un acide. (ARAGON, 2002, p.19).

Vale atentar para a mudança de acento: em vez de “*habiter*”, as divindades passam a “*se former*”, o que será expresso por uma metáfora que aproxima os termos “*divinité*” e “*métal*”, que, por seu turno, localizam-se dentro de uma outra metáfora, na qual “*modernes Éphèses*” substitui aquilo que só será nomeado posteriormente, mas que já sabemos ser a passagem. Aliás, a referência a Éfesos chama a atenção por fazer alusão a uma escola grega que privilegiava o *logos* como base de todo o conhecimento. É curioso, portanto, a evocação de um símbolo racional num contexto que privilegiaria o oposto disso, como é o caso do surrealismo. A expressão “*metafísica dos lugares*”, ocorrida um pouco mais abaixo, reforça essa contradição, pois sabemos que a metafísica lida com o transcendente. A associação desta a algo de concreto permite duas leituras: ou uma tentativa de transcender esse espaço, ou, por outro lado, uma negação da própria metafísica. O texto, contudo, evita explicações. O trabalho predominante, como podemos perceber é o das aproximações, ou de coordenação de imagens, não havendo construções subordinadas, por exemplo. Outro recurso é o de substituição de uma coisa pela outra, sem que um dos termos seja nomeado. Seria essa a “*coerência inexplicada*” mencionada ao fim do parágrafo? E mais, sendo uma coerência que se prolonga até o coração, a racionalidade evocada por

Éfesos estaria, a princípio, sendo contrariada. Mas se levamos em conta toda a expressão – “*modernes Éphèses*” – poderíamos arriscar que a adjetivação alude a um novo tipo de racionalidade, ainda em devir.

Assim vai surgindo, ainda que de forma pouco nítida, a divindade que aí se forma, e que não se caracteriza pela fé, mas sim pela obsessão que desperta em quem a percebe. É o próprio passante que atribui um caráter esfíngico àquilo que vê, a percepção depende dele, ou de sua distração.

[...] nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir. (ARAGON, 2002, p.20).

Ainda não sabemos o que é exatamente essa “luz moderna do insólito”, só conhecemos seu caráter moderno, sua capacidade de nos reter – ainda que não compreendamos o processo – e, principalmente, onde essa luz se encontra: nas passagens. Este é o lugar que vem substituir os templos sagrados, mas sua sacralidade só se revela quando seu fim está próximo. Diante desse fim anunciado, resta ao camponês especular o que vai acontecer: uma mudança nos modos da *flânerie*. E mesmo os desdobramentos dessa mudança não são enunciados de forma clara – são apenas os “mistérios do amanhã”. E desta forma, as transformações operadas nas divindades e nos templos se encerram com o mesmo processo de metaforização que lhes deu início o que, de certa forma, mimetiza na linguagem essa transformação. É que não há mais caráter mítico nesses elementos, eles estão sujeitos à criação, ou à formação.

A partir do quarto parágrafo a linguagem se transforma. Começa a descrição das passagens propriamente ditas e, no decorrer dela, os momentos essencialmente descritivos serão entrecortados por devaneios e divagações. Tomemos algumas cenas que ilustrem esse procedimento.

Há uma cena em que o camponês se detém na observação dos funcionários que saem da casa de leilões, o *Hôtel des Ventes*, e entram na passagem.

L' Hôtel des Ventes laisse filtrer un peu de ses passions dans le crible du passage de l'Opéra. [...] ce n'est qu'à leur entrée dans cet antre que ces joueurs inquiets, ces guetteurs fiévreux portent encore sur leur visage le reflet flambant des enchères; en avançant dans ces galeries enchantées ils se prennent aux féeries du lieu et deviennent à leur tour des hommes. (ARAGON, 2002, p.54).

Ao mesmo tempo em que, ao entrarem na passagem, os funcionários da casa de leilões se livram de seu papel para transformar-se em jogadores, ainda resta em seus rostos o reflexo da função que desempenhavam antes. Esse processo feérico de filtragem remete à dimensão humana desses seres, o que também é indicado pela adjetivação: a caracterização de “inquietos” e “fervorosos” não seria admissível enquanto estivessem no *Hôtel*, submetidos à uniformidade imposta pelo poder do dinheiro. No entanto, não conhecemos o critério de escolha desses adjetivos. Só compreendemos que é a disposição de jogador que os eleva à categoria de “homens”, já que no *Hôtel*, o estado de espera constante, o domínio do inescrutável que tanto apaixonam o jogador, são definitivamente interditados.

E nesse momento poderíamos dizer que a disposição do observador também é a de um jogador que, olhando de dentro para fora, também se coloca num estado de espera constante, em que a cena seguinte não depende da precedente, totalmente à mercê do acaso. Benjamin (1994) demonstra que a importância do jogo depende do quanto mais bruscamente nele se apresentar o acaso. Por isso o jogador só faz apostas no último momento: porque só sobra espaço para um comportamento puramente reflexo, sem interpretação do acaso¹.

Adentrando pelos corredores da Passagem da Ópera, o camponês se detém diante de uma loja de lenços. A descrição do lugar é de tal forma minuciosa, que mal permite ao leitor mapeá-lo mentalmente. Na verdade, essa minúcia descritiva mais parece comprovar a insignificância do que será observado: uma vitrine arrumada, a disposição dos lenços e das anáguas, a descrição de suas cores e estampas démodés que, nos dizeres do camponês, não poderiam tentar ninguém. O observador se pergunta, então, porque todo passante se detém diante dessa vitrine. A pergunta, no entanto, não será seguida de uma tentativa de resposta, mas sim da descrição minuciosa dos vários artigos dessa vitrine onde impera o antiquado. E assim, o acaso da percepção será permeado por um detalhamento intencional que se ocupa desde a disposição dos objetos na vitrine até a fechadura da porta da loja.

Desse modo, o observador vai percorrendo aquilo que parece não ser essencial – afinal, ele está falando de coisas que ninguém usa. No início do parágrafo, há uma referência à sede de um jornal, “*L'Évènement politique et littéraire*”, que ficava no mesmo corredor da loja. É uma informação dada *en passant*, apenas para focalizar o corredor onde está essa vitrine que tanto

¹ Cf. a segunda parte de *Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo* (BENJAMIN, 1994).

atrai os transeuntes. O nome do jornal parece carregar indícios históricos relevantes. No entanto, ele está definitivamente esquecido naquele corredor abandonado, e não merece a atenção do camponês. Se pensarmos que todos esses elementos são índices de decadência, o jornal está no mesmo patamar dos lenços e das anáguas fora de moda. O que os difere é o tipo de percepção: a ruína de um jornal político não pode ser percebida ao acaso, ao contrário da vitrine. É ela quem desperta o interesse dos frequentadores da passagem.

Um outro exemplo desse tipo de atenção que não encontra uma justificativa aparente é dado um pouco antes da “conversa do homem com suas faculdades” (*L’homme converse avec ses facultés*) (ARAGON, 2002, p.76). Trata-se da visão de um palhaço batendo insistentemente com sua bengala sobre um cartaz, chamando os passantes a assistirem a um espetáculo. À sua esquerda, há uma loja de música que também toma parte da cena.

Les badauds aiment à s’arrêter ici, partagés entre les paroles de ce monsieur élégant et ennuyé qui promet monts et merveilles pour le second acte, et cette boutique où l’on voit une femme blonde amorcer au piano la mode et ses chansons.

Qu’il plaît à l’homme de se tenir sur le pas des portes de l’imagination! Ce prisonnier voudrait tant s’évader encore, il hésite au seuil des possibilités, il a peur de connaître déjà ce chemin de ronde qui revient à sa casemate. (ARAGON, 2002, p.75).

Os observadores se dividem, assim, entre o palhaço e a pianista, entre o impulso de entrar ou não. O “limiar da imaginação” pode ser lido aqui como metáfora dessa situação. O palhaço bate com sua bengala, os próprios passantes percebem que isso é tudo que ele tem a oferecer, as promessas do espetáculo não serão cumpridas. Observador e observados partilham dessa certeza, já conhecem o “corredor”. A impossibilidade de atravessar o limiar da imaginação será expressa por via de uma metáfora – o “encadeamento de idéias”, que é tão ilusório quanto a proposta do espetáculo. Mesmo a referência a Kant surge de forma irônica: é tão evidente que não existe nada além desse limiar, que nem mesmo seria preciso recorrer ao filósofo que tematizou a arbitrariedade dos objetos de conhecimento para que essa idéia fosse endossada. O que está em jogo não é, desta forma, uma proposta de puro devaneio porque não é possível ir além do que já existe.

Assim, tudo o que está sendo encenado no livro de Aragon é um contato direto com o objeto, com o real. O onírico, no surrealismo, é justamente o literal. Imaginar é perder-se no real. Por isso a iluminação é profana, fruto de

uma divindade que não é dada, mas que se forma a partir do olhar de quem a observa.

A potencialização das energias surrealistas

Já foi dito que Walter Benjamin se identifica com a busca surrealista por uma práxis artística transformadora, que influa nas mentalidades da época de forma mais decisiva que uma práxis exclusivamente política, porque estaria mais próxima da experiência individual do que da coletiva. Como observa Peter Osborne (1997), a partir do contato com o Surrealismo, Benjamin troca uma visão histórica do passado por uma visão política. Há uma redefinição do político em sua leitura do movimento,

[...] mas não na descrição do caráter “revolucionário” da própria experiência surrealista. [...] Benjamin redefine o político não como um tipo particular nem como uma esfera particular de ação, mas antes um modo temporal de experiência: uma orientação para o passado geradora de ação, em contraposição a uma orientação contemplativa. (OSBORNE, 1997, p.81).

A crítica ao encadeamento das idéias e à linearidade do discurso de que a obra de Aragon é exemplo encontra ecos, no pensamento de Benjamin, na recusa da linearidade da história. Para o historiador materialista, não se trata de dizer [*sagen*], mas sim de mostrar [*zeigen*]. Engajado numa abordagem materialista da história, Benjamin encontra no surrealismo a ponte que o faz migrar definitivamente de uma teoria idealista da arte para uma abordagem materialista.

Mas se o fato de lidar com a objetividade de produtos culturais antiquados lhe pareceu o grande feito surrealista, a posição de Benjamin em relação à obra de Aragon não é a de uma adesão total, como ele mesmo afirma:

Délimitation de la tendance de ce travail par rapport à Aragon: tandis qu’Aragon persiste à rester dans le domaine du rêvé, il importe ici de trouver la constellation du réveil. Tandis qu’un élément impressionniste – la >>mythologie<< – demeure chez Aragon et que cet impressionisme doit être considéré comme responsable des nombreux philosophèmes informes du livre, il s’agit ici de dissoudre la >>mythologie<< dans l’espace de l’histoire. Cela ne peut se faire, il est vrai, que par le réveil d’un savoir non encore conscient du passé. (BENJAMIN, 2006, p.474).

Essa noção desperta que relativiza o lado mitológico do *Paysan* não deve, entretanto, ser tomada como uma crítica negativa dirigida à empresa surrealista. Trata-se, antes, de uma tentativa de dar forma a um processo trazido à tona pelo

movimento: essa nova forma de lidar com a realidade precisava ser inserida na totalidade da história, e não só no momento presente, encenado por Aragon. As analogias de fato estão dadas, mas é preciso interpretá-las numa relação crítica e por isso produtiva com o passado. É nesse sentido que podemos falar numa abordagem dialética das imagens.

Vimos como o onírico tem de lidar com a descrição minuciosa do objeto, porque é um sonho que se forma diante dos olhos do sonhador. Ao afirmar que em Aragon permanece o elemento mítico, Benjamin chama a atenção justamente para o processo metafórico de construção de imagens no *Paysan*, que não nomeia o segundo termo da metáfora. Assim, se Aragon compara as passagens a “modernas Éfesos”, esta imagem não deve se bastar enquanto tal. É preciso partir para o segundo termo da aproximação, é ele quem traduz a proposta da imagem. A construção imagética, vale repetir, atua como um modo temporal de experiência. A potencialização da proposta surrealista realizada por Benjamin consiste, assim, em adotar uma nova forma de lidar com o poder transformador do tempo por meio do trabalho com imagens. É nesse sentido, que Benjamin busca atingir no relato da história a mesma literalidade das imagens de Aragon.

On ne doit pas faire passer le temps – on doit l'inviter chez soi. Celui que fait simplement passer le temps (qui expulse le temps, qui l'évacue), c'est le joueur. Le temps gicle de tous ses pores. – Celui qui, au contraire, se charge du temps comme une batterie se charge du courant, c'est le flâneur. Enfin le troisième type, celui qui attend: il prend le temps avec lui et le rend sous une autre forme – l'attente.
(BENJAMIN, 2006, p.132).

Eis a distância que Benjamin toma em relação a Aragon: enquanto o camponês se localiza no limiar das duas primeiras noções de tempo, o historiador materialista deve inserir-se na terceira – a que rompe com a linearidade do tempo e do discurso, mas não apenas no âmbito da representação, mas também da ação política.

Os surrealistas transgrediram o tempo histórico na medida em que perceberam que o passado ainda está presente e que o presente está repleto de indícios da história como um todo. Ora, é essa percepção temporal que Benjamin (1985b), nas teses *Sobre o Conceito de História*, classifica de *Jetztzeit* – o tempo pleno de “agoras”, a temporalidade em que se insere o crítico para dar conta de interpretar a realidade, vinculando-a a uma ordem maior de fatores que vem a ser a história. Assim, aproveitar criticamente as imagens surrealistas significa, para Benjamin, despertar do sonho.

O surrealismo como construção de uma experiência histórica

Se pode haver uma salvação do passado no e pelo presente, é porque o passado nunca volta como era, na repetição de um pseudo-idêntico. Ao ressurgir no presente, ele se mostra como sendo, ao mesmo tempo, irremediavelmente perdido enquanto passado, mas também como transformado por este seu ressurgir: o passado é outro e, no entanto, semelhante a si mesmo. (GAGNEBIN, 1993, p.47).

Ao dispôr-se a romper com o continuum do tempo e do discurso, o historiador tem condições de conduzir a redenção do presente à luz de uma relação crítica com o passado. Nas possibilidades abertas pelas analogias, ele encontra espaço para essa intervenção redentora no tempo. Aragon forneceu a Benjamin as imagens pelas quais ele esperava e que lhe permitiram **chamar o tempo para si**. A leitura do *Paysan de Paris* significou, para Benjamin, o momento inaugural dessa percepção, que o levou a compreender a verdadeira dimensão de uma “iluminação profana”.



Surrealism as construction of an historical experience

ABSTRACT: *This paper analyses the political dimension of Surrealism having as a starting point, the relationship between Le Paysan de Paris by Lois Aragon and the critical approach of Surrealism by Walter Benjamin.*

KEYWORDS: *Surrealism. Aragon. Walter Benjamin. Image. Analogy. History.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Briefwechsel 1928-1940**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

ARAGON, L. **Le paysan de Paris**. Paris: Gallimard, 2002.

BENJAMIN, W. **Paris, capitale du XIXe. Siècle: le livre des passages**. Paris: Cerf, 2006.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3.ed. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 3).

_____. **Aufsätze, essays, nachträge**. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. (Gesammelte Schriften, Bd.2).

Érica Gonçalves de Castro

_____. **Gesammelte Schriften.** Herausgegeben von Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 7v.

_____. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: _____. **Obras escolhidas I.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p.21-33.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia, técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p.222-232. (Obras escolhidas, 1).

GAGNEBIN, J. M. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? **Revista USP:** Dossiê Walter Benjamin, São Paulo, n.15, p.44-47, 1993.

OSBORNE, P. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política nos tempos de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. (Org.). **A filosofia de Walter Benjamin:** destruição e experiência. Tradução de Maria Lúcia Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p.72-121.