



revista limiar

volume 6 | número 11 | 1. semestre 2019

www.limiar.unifesp.br

issn 2318-423x

mimesis,
conhecimento e
verdade

Jacob von Sandrart,
Zeuxis e Parrásio, 1675.

Fernando Araújo Del Lama¹

“Jogos de tinta”, semelhanças, imagens dialéticas:

Walter Benjamin e a pintura chinesa²

Resumo: Trata-se de revisitar, a partir de um texto de Walter Benjamin sobre pinturas chinesas, as relações tecidas pelo filósofo entre certos aspectos intrínsecos a tais pinturas e algumas de suas concepções, tais como *imagem dialética*, *semelhanças*, dentre outras relativas à problemática das transformações modernas na estrutura da percepção. Por meio da reconstituição dos passos de Benjamin em suas considerações acerca da pintura chinesa, pretende-se conectá-las a seus próprios desenvolvimentos teóricos, de modo a desvelar a “iluminação recíproca” – a pintura chinesa auxilia na iluminação dos conceitos benjaminianos, do mesmo modo que estes auxiliam na compreensão dela – que orienta a argumentação exposta por ele.

Palavras-chaves: Walter Benjamin, pintura chinesa, semelhança, imagem dialética.

Abstract: Based on Walter Benjamin’s text on Chinese paintings, we revisit the relation between certain intrinsic aspects of such paintings and some of his own conceptions, such as *dialectical image*, *similarities*, among others related to the problematic of modern transformations in the structure of perception. Through the reconstitution of Benjamin’s steps in his reflections on Chinese painting, we intend to connect them to his own theoretical developments in order to unveil the “reciprocal illumination” – Chinese painting assists in the illumination of Benjamin’s concepts, in the same way as the latter help in the understanding of the painting – that guides his argumentation.

Keywords: Walter Benjamin, Chinese Painting, Similarity, Dialectical Image.

1 Doutorando em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP) sob a orientação do Prof. Ricardo Ribeiro Terra, com pesquisa fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2017/05560-5. E-mail: dellama.f@gmail.com .

2 Uma primeira versão deste texto foi apresentada em uma sessão de comunicações na IV Jornada de Filosofia Oriental da USP, a cujos colegas participantes o autor agradece pela discussão inicial; uma versão mais lapidada foi discutida no Grupo de Orientação coordenado pelo Prof. Ricardo Terra, cujos participantes Rafael Barros, Otto da Rosa e Luciano Rolim, além do próprio coordenador, auxiliaram a dar a ele, bem como à tradução que o acompanha, a configuração aqui apresentada.

No interior da multifacetada experiência intelectual de Walter Benjamin, certamente a sinologia não é o mais recorrente dos temas. Com efeito, ele não é sinólogo, tampouco possui um conjunto de reflexões rigoroso e articulado sobre a China³; no entanto, algumas das incursões, esparsas por sua obra⁴, por temáticas relativas ao universo cultural chinês, são mobilizadas em função de ilustrar e auxiliar na iluminação de suas próprias elucubrações teóricas⁵. Ora, é exatamente isso o que ocorre no texto escolhido para servir de base a este artigo, a saber, “Pinturas chinesas na *Bibliothèque Nationale*”, redigido a propósito de uma exposição de pinturas chinesas da coleção de Jean-Pierre Dubosc⁶, intérprete da embaixada francesa em Pequim e colecionador de arte, ocorrida em Paris, em outubro de 1937 e publicado na

3 Apesar de seu manifesto diletantismo, cabe destacar, a título de curiosidade, três coletâneas de literatura chinesa lidas em sequência por Benjamin entre 1917 e 1918, *Noites chinesas. Contos e histórias chinesas* [Chinesische Abende. Chinesische Novellen und Geschichten], *Histórias de fantasma e histórias de amor chinesas* [Chinesische Geister- und Liebesgeschichten] e *Contos chineses* [Chinesische Novellen], respectivamente as entradas de número 520, 521 e 522 em sua *Lista de obras lidas* [Verzeichnis der gelesenen Schriften] – ver BENJAMIN, W. GS VII-1, p. 439. Os textos de Benjamin são citados de acordo com a edição *Gesammelte Schriften*, organizada por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser e editada em sete volumes pela editora Suhrkamp entre 1972 e 1989, abreviada por GS, seguida da indicação do volume em algarismos romanos e do tomo em algarismos arábicos, além da página, também em números arábicos. Os textos inseridos em volumes já publicados da edição crítica (*Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*) são indicados de modo complementar, através da abreviatura WuN, seguida da indicação do volume e página, ambos em algarismos arábicos. Do mesmo modo, as cartas são citadas de acordo com a edição *Gesammelte Briefe*, organizada por Christoph Gödde e Henri Lonitz e editada em seis volumes pela editora Suhrkamp entre 1995 e 2000, abreviada por GB, seguida da indicação do volume em algarismos romanos, bem como da página em números arábicos. Quando necessário, são indicados na sequência, entre colchetes, título e página das traduções utilizadas, as quais podem ser conferidas nas referências bibliográficas ao final do artigo. Cabe, ainda, observar que as citações do texto-base para este artigo, traduzido neste número da *Revista Limiar*, são referenciadas de acordo com a edição GS e acrescidas das informações relativas à tradução através de indicação das páginas correspondentes, a serem conferidos neste mesmo número da *Revista Limiar*.

4 Christopher Bush apresenta uma série de exemplos a respeito da presença de temáticas chinesas em meio ao pensamento benjaminiano: “a história curta ‘Chinoiserie’, publicada sob o pseudônimo Detlef Holz em *Quatro Histórias*, algumas referências à China no livro sobre o Trauerspiel, uma analogia comparando Marx a Confúcio numa resenha do *Dreigroschenroman* de Brecht, citações – na resenha de *A grande muralha da China* de Kafka – das observações de Rosenzweig sobre a China n’*A Estrela da Redenção...* para o qual se poderia acrescentar o conhecimento de Benjamin dos escritos de Brecht sobre o teatro chinês, a resenha sobre a *Bibliothèque Nationale* (...), um ensaio sobre a atriz de cinema sino-americana Anna Mae Wong repleta de citações da poesia chinesa, uma carta de 1912 endereçada a Ludwig Strauss, que discute a forte reação pessoal de Benjamin ao *A defesa da China contra ideias europeias* de Ku Hung-Ming no contexto de seus sentimentos pessoais acerca do Sionismo (...)” BUSH, C. *Ideographic modernism*. China, writing, media. New York: Oxford University Press, 2010, p. 104.

5 Graeme Gilloch e Jaeho Kang seguem no mesmo sentido ao afirmarem que “referências curiosas e intrigantes a figuras e motivos retirados da cultura e da tradição chinesas (...) não são invocadas por Benjamin para explorar a cultura chinesa em si em qualquer sentido rigoroso ou sistemático, mas recorre-se a eles *ad hoc* para servir como momentos exemplares ou ilustrativos para a elaboração e iluminação de seus próprios quadros teóricos e conceituais” GILLOCH, G; KANG, J. “Ink-Play”: Walter Benjamin’s Chinese Curios. *Sociétés*, 2016, § 1.

6 Em carta a Max Horkheimer datada de 3 de novembro de 1937, Benjamin relata sua relação pessoal com Dubosc: “Recentemente, estreitei a relação com P. Dubosc, um adido da embaixada francesa em Pequim. Além disso, pude ocasionalmente visitar uma exposição de sua coleção de pinturas chinesas na *Bibliothèque Nationale*. Eu informo ao senhor *à toute fin utile*: havendo algo a ser feito pelo Instituto na China, o Sr. Dubosc pode talvez ser útil ao senhor” BENJAMIN, W. GB V, p. 601.

edição de janeiro de 1938, no número 181 da revista mensal *Europe*. Como se pretende explorar nos parágrafos seguintes, Benjamin não dá, ao longo do texto, a esperada atenção às pinturas, tampouco analisa nenhuma delas em particular; em vez disso, como usual em sua atividade jornalística e ensaística nos anos de exílio, o texto sobre as pinturas chinesas se torna mero pretexto para refletir sobre outras questões, de teor filosófico mais profundo. A presente análise pretende desenvolver algumas relações entre a filosofia de Benjamin e certos aspectos da pintura chinesa a partir da leitura imanente do texto em questão; espera-se, ao fim do percurso, esboçar como, ao modo de uma “iluminação recíproca”, a filosofia benjaminiana ajuda a iluminar as pinturas chinesas, do mesmo modo como elas ajudam a iluminar os conceitos do filósofo.

No início de seu texto, Benjamin indica que tal exposição é uma oportunidade para uma revisão de julgamento do público europeu: graças a “certa opinião preconcebida (*parti pris*) e certa ignorância”, acolheu-se com louvor na Europa sobretudo a pintura chinesa das dinastias Song e Yuan – dos séculos X a XIV –, louvor este que não se repetiu na acolhida das dinastias Ming e Qing. “Essa admiração bastante confusa”, explica Benjamin, “pelos anos ‘Song-Yuan’ se transformou repentinamente em desprezo quando os nomes das dinastias Ming e Qing foram pronunciados”⁷.

A confusão ressaltada por Benjamin se deve à autenticidade bastante discutível das pinturas atribuídas aos períodos Song e Yuan, a era dita “clássica” da pintura chinesa: alguns estudiosos já haviam indicado quão raros eram os quadros indubitavelmente originais. “Parece, então, que se ficou extasiado sobretudo diante das cópias”, ironiza Benjamin. Contudo, o objetivo da exposição era outro: “sem prejudicar a verdadeira grandeza da pintura chinesa das eras Song e Yuan, a exposição da *Bibliothèque Nationale* nos permitiu ao menos rever o julgamento que havia sido emitido com muita desenvoltura sobre os pintores chineses das dinastias Ming e Qing”, não um ou outro em particular, mas a “condenação tomava em bloco a ‘pintura Ming’, a ‘pintura Qing’ – colocadas sob o signo da decadência”⁸.

Benjamin sugere alguns caminhos para operar tal revisão. A partir do texto de apresentação à coleção de autoria de George Salles, ele identifica nas obras Ming e

7 BENJAMIN. Pinturas chinesas na *Bibliothèque Nationale*. Tradução Fernando Del Lama. *Limiar*, vol. 6, nr. 11, p. 180. (GS IV-1, p. 602)

8 BENJAMIN. Idem, p. 180. (GS IV-1, p. 602)

Qing não o “signo da decadência”, mas uma espécie de consolidação da técnica artística, tal como Mallarmé fez, na poesia, em relação ao antigo verso alexandrino⁹. Outro autor francês mencionado no texto é Paul Valéry: de acordo com Benjamin, a formação estética de Dubosc foi essencialmente ocidental. Ela transparece em seu prefácio à exposição pela presença latente do ensinamento de Valéry sobre a figura do intelectual, do literato, do homem de letras – marcadamente em seu estudo sobre Leonardo da Vinci¹⁰ – que na China, é inseparável daquela do pintor. Ora, se Valéry fala de um Da Vinci como não sendo nem pintor, nem filósofo, nem homem de letras, mas todos estes aspectos ao mesmo tempo, é justamente na imbricação de pintura, literatura, caligrafia e poesia que reside a “visão sintética do Universo que caracteriza esses pintores-filósofos da China”¹¹. E esse caráter da pintura chinesa é ressaltado por Benjamin a partir das caligrafias, que não simplesmente acompanham as pinturas, mas que são “parte do quadro”: em meio a elas, encontram-se comentários e referências a ilustres mestres e, mais frequentemente, simples anotações pessoais. Ele destaca duas “que poderiam ser extraídas de um diário íntimo, bem como de uma coletânea de poesias líricas”; ei-las:

Sobre as árvores, a neve permanece ainda congelada...
O dia inteiro, não me canso desse espetáculo.

Ts'ien Kiang

Em um pavilhão no coração das águas onde ninguém alcança
Eu terminei de ler os cantos de “Pin”
Os do sétimo mês.

Lieou Wang-Ngan¹²

Após a citação dos dois fragmentos poéticos, o texto de Benjamin abandona a retomada descritiva dos textos de apoio que integravam o catálogo da exposição e,

9 Benjamin discute mais amplamente noutro texto a inovação técnica introduzida por Mallarmé: no fragmento-capítulo de *Rua de mão única* intitulado “Guarda-livros juramentado”, é atribuído ao poeta francês, com seu poema *Um lance de dados*, o vislumbre inaugural de uma poética adequada aos tempos modernos, regidos pelo choque. “Mallarmé”, afirma Benjamin neste texto, “como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira vez no *coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita” (BENJAMIN, “Rua de mão única”, p. 26; GS IV-1, p. 102). Retornando, pois, à comparação citada com aprovação por Benjamin, ela parece indicar que, apesar da ruptura representada tanto por Mallarmé quanto pelos pintores Ming e Qing em relação a seus precursores, há também uma dimensão de retomada de certos aspectos/consolidação da técnica artística propiciada pelo mesmo movimento.

10 VALÉRY, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Tradução: Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Ed. 34, 1998.

11 BENJAMIN. Pinturas chinesas na *Bibliothèque Nationale*, p. 181. (GS IV-1, p. 603.)

12 BENJAMIN. Idem, p.181. (GS IV-1, p. 603.)

subitamente, é alçado a um patamar argumentativo, passando a considerar seus próprios interesses em relação às pinturas, os quais Bush sintetiza acertadamente sob a rubrica de “modos pelos quais as pinturas discutem a ‘antinomia’ entre pintura e literatura”¹³.

Benjamin insiste nas tensões antinômicas entre literatura e pintura que permeiam os quadros, tensões estas que se resolvem em um elemento intermediário que, longe de constituir a justa mediação entre literatura e pintura, “abraça intimamente aquilo em que elas se parecem mais irredutivelmente se opor, isto é, pensamento e imagem”¹⁴. Tal resolução se dá no plano da caligrafia. Benjamin se apoia em um estudioso chinês – Lin Yutang – para ampliar a compreensão do conceito de caligrafia:

A caligrafia chinesa enquanto arte (...) implica (...) culto e apreciação da beleza abstrata da linha e da composição em caracteres reunidos de modo tal que eles dão a impressão de um equilíbrio instável (...). Nesta busca por todos os tipos teoricamente possíveis do ritmo e das formas de estruturas que aparecem ao longo da história da caligrafia chinesa, descobre-se que praticamente todas as formas orgânicas e todos os movimentos dos seres vivos que estão na natureza foram incorporados e assimilados (...). O artista (...) se apossa das pernas esbeltas da cegonha, das formas saltitantes do galgo, das patas esmagadoras do tigre, da juba do leão, da marcha robusta do elefante, e as tece em uma rede de mágica beleza¹⁵.

O “equilíbrio instável” está na base desta concepção de caligrafia: ele se dá justamente pela presença flutuante, em movimento, de todas as formas orgânicas e todos os movimentos dos seres vivos integrantes da natureza em seus diferentes traços e pinceladas. “Para Benjamin”, acrescentam Gilloch e Kang, “ritmo, formas e movimentos da Natureza encontram seu corolário e perfeita expressão na própria rapidez da(s) pincelada(s), que deixa(m) para trás a miríade de linhas e trilhas de tinta, delineando a forma e proporcionando textura para a representação”¹⁶. Benjamin parece insistir no caráter aberto e incompleto destas formas e movimentos, uma vez que eles aparecem e desaparecem a depender do ângulo de observação das pinceladas; tanto é que, no parágrafo seguinte, Benjamin utiliza a expressão “jogos de

13 BUSH, C. *Ideographic modernism*. China, writing, media. New York: Oxford University Press, 2010, p. 105.

14 BENJAMIN. Pinturas chinesas na *Bibliothèque Nationale*, p.181-182. (GS IV-1, p. 603.)

15 YUTANG *apud* BENJAMIN. *Idem*, p. 182. (GS IV-1, p. 604.)

16 GILLOCH, G; KANG, J. “Ink-Play”: Walter Benjamin’s Chinese Curios. *Sociétés*, 2016, § 19.

tinta"¹⁷, de Dubosc, para caracterizar as caligrafias. Ora, o conceito de jogo – *Spiel* – possui um lugar fundamental na reflexão estética benjaminiana: grosso modo, é ele que permite a abertura de significação da arte, o jogo propriamente dito entre a imagem artística e seu possível significado, a busca tateante, lúdica, incessante, ininterrupta, pela construção de sentido¹⁸.

Outro conceito benjaminiano utilizado para a análise da caligrafia é o de “semelhança” (*Ähnlichkeit*). “Embora os sinais tenham”, caracteriza Benjamin ali,

ligação e forma fixas sobre o papel, é a abundância de “semelhanças” que lhes fazem vibrar. Essas semelhanças virtuais, que são exprimidas em cada pincelada, formam um espelho onde o pensamento se reflete nessa atmosfera de semelhança ou de ressonância¹⁹.

No quadro de sua reflexão mais geral, tal conceito pertence à constelação dada por sua filosofia da linguagem, cujos pontos fundamentais são expostos no ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. Completamente embebido dos referenciais teológicos que alimentavam seu pensamento à época, Benjamin sustenta neste ensaio, comentando o livro bíblico do *Gênesis*, uma distinção entre duas variantes de linguagem: por um lado, há a linguagem que nomeia, comunicadora da essência, propriamente divina. Benjamin a caracteriza do seguinte modo:

Nesse “Haja” e no “Ele chamou” [da palavra divina], no início e no fim dos atos, aparece, a cada vez, a profunda e clara relação do ato criador com a linguagem. Este começa com a onipotência criadora da

17 BENJAMIN. Idem, p. 182. (GS IV-1, p. 604.)

18 No sentido aqui empregado, tal conceito surge, é verdade, no contexto de suas reflexões sobre a recepção coletiva moderna, cujo exemplo paradigmático é o cinema. Segundo Miriam Hansen “*Spiel* fornece a Benjamin um termo, e conceito, que lhe permite imaginar um modo alternativo de estética adequada à experiência coletiva moderna” HANSEN, M. Room-for-play: Benjamin’s gamble with cinema. *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 13, nº 1, 2004, p. 4. Cumpre notar, no entanto, a pluralidade semântica inerente ao conceito de *jogo*: para além da experiência estética, a própria Hansen examina, no mesmo artigo, as várias conotações do conceito em questão no interior da obra de Benjamin, desde a brincadeira infantil nos fragmentos de *Rua de mão única* e de *Infância berlinense por volta de 1900* até a aposta em um jogo de azar em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, passando pelo jogo dado pela “imaginação e improvisação da criança” na busca de construir sentidos. Irving Wohlfarth acrescenta às conotações, por sua vez, o sentido de “espaço de jogo”/“campo de ação” (*Spielraum*) – que também intitula o artigo de Hansen citado há pouco –, relacionando-o à reflexão benjaminiana sobre as ambivalências da técnica, particularmente quanto a possibilidade de uma “segunda técnica” (*zweite Technik*), e sobre o conceito de materialismo antropológico – ver WOHLFARTH, I. *Spielraum*. O jogo e a aposta da “segunda técnica” em Walter Benjamin. *Limiar*, vol. 3, nº 6, 2016.

19 BENJAMIN. Idem, p. 182. (GS IV-1, p. 604.)

linguagem, e ao final a linguagem, por assim dizer, incorpora a si o criado, ela o nomeia. Ela é aquilo que cria, e perfaz, ela é palavra e nome. Em Deus o nome é criador por ser palavra, e a palavra de Deus é saber por ser nome²⁰.

A linguagem humana, pelo outro, é caracterizada por um uso meramente instrumental, que se vale de palavras que buscam comunicar algo externo a ela, operando, assim, apenas como mediadora. Esta é a linguagem decaída, separada do potencial criador do *Verbo* divino. Benjamin marca as diferenças entre os dois registros de linguagem da seguinte forma:

A palavra deve comunicar *alguma coisa* (afora de si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, da palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra entre ambos²¹.

Esta última está separada do potencial criador integral da primeira, ainda que nela perdurem alguns resquícios dele, justamente sob a forma de semelhanças e correspondências com as essências das coisas, captadas por nossa já fragilizada faculdade mimética. “[O] universo perceptivo (*Merkwelt*) do homem moderno”, afirma Benjamin em *Sobre a faculdade mimética*, “contém apenas pequenos resíduos daquelas correspondências e analogias mágicas que eram comuns nos povos antigos”²². Ora, no trecho citado há pouco, Benjamin afirma que cada símbolo está

20 BENJAMIN. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem, p. 61. (GS II-1, p. 148.)

21 BENJAMIN, Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, p. 67. (GS II-1, p. 153.)

22 BENJAMIN. Sobre a faculdade mimética, p. 54, tradução modificada (GS II-1, p. 211). Elaborada entre abril e setembro de 1933, *Sobre a faculdade mimética* é uma versão mais enxuta de outro opúsculo, *Doutrina das semelhanças*, redigido entre janeiro e fevereiro do mesmo ano. “A segunda versão é uma reelaboração (*Umarbeitung*) da primeira”, de acordo com os comentários dos editores das obras de Benjamin, “não apenas em relação ao estilo, mas também em certos pormenores de conteúdo: concretamente, aqueles que mostram que houve um recuo em relação a referências e motivos da esfera do ocultismo ou das teorias místicas da linguagem, mais evidentes na primeira versão, e em favor de tópicos derivados de uma teoria da linguagem mimético-naturalista” (BENJAMIN. Comentário, pp. 179-180, tradução modificada; GS II-3, p. 950). A decisão de Benjamin de reelaborar a primeira versão se deve, sobretudo, à necessidade de reequacionar suas reflexões sobre a linguagem – fundamentais para o seu período teológico-metafísico – de acordo com o novo prisma materialista de seu pensamento. Segundo a reconstrução da gênese destes trabalhos a partir da correspondência de Benjamin e das memórias de seu amigo Scholem levada a cabo pelos editores, a segunda versão emerge de uma articulação entre as reflexões materialistas sobre a linguagem e seu ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, de 1916. De forma bastante resumida – já que este não é o tema deste trabalho – o cerne da argumentação benjaminiana consiste no abandono do caráter mágico do *medium* da linguagem criadora, baseado na imediatidade e infinitude de toda comunicação espiritual, em função de um contexto cujo centro é o conceito de “semelhança não-sensível”, o responsável por traçar a ligação entre fala, escrita e significado; nesse contexto, a

repleto de semelhanças, em cada uma de suas pinceladas, e que são elas que os fazem vibrar, ou seja, são as semelhanças que os colocam em movimento, conferindo-lhes a instabilidade em seu equilíbrio. Essa instabilidade é catalisada pela fugacidade com que as semelhanças são percebidas no mundo moderno: “[s]ua percepção”, caracteriza ele em *Doutrina das semelhanças*, “está sempre ligada a um lampejar (*Aufblitzen*). Ela passa, veloz, talvez seja recuperável, mas não podemos fixá-la, como acontece com outras percepções. Oferece-se ao olhar de forma tão fugidia e passageira como uma constelação de astros (*Gestirnkonstellation*)”²³. Apesar desse caráter fugidio, são justamente as semelhanças que permitem o emergir do pensamento. “Tais semelhanças”, conclui Benjamin, “não se excluem mutuamente; elas se entrelaçam e constituem um conjunto que solicita o pensamento tal como a brisa [solicita] um véu de gaze”²⁴.

Encaminhando-se para o fim do texto, Benjamin tece algumas observações a respeito de sua concepção de imagem – a qual é menos uma composição pictórica do que uma disposição tensa, dialética, de elementos díspares. “Faz parte da essência da imagem conter algo de eterno”, argumenta ele. “Esta eternidade se exprime pela fixidez e estabilidade do traço, mas também pode se exprimir, de forma mais sutil, graças a uma integração na imagem do que é fluído e mutável. É dessa integração que a caligrafia toma todo o seu significado”²⁵. Benjamin joga, aqui, com a presença na caligrafia de elementos dotados de fixidez e estabilidade ao mesmo tempo em que são capazes de integrar na imagem o que é fluído e mutável; é dessa tensão que a imagem da caligrafia extrai sua eternidade, seu sentido pleno.

A noção de *imagem*, apesar de sua pluralidade semântica na perspectiva benjaminiana (imagem de pensamento, imagem onírica, imagem mnemônica, imagem dialética, dentre outras), foi definida, no contexto benjaminiano, muito acertadamente por Alison Ross como “apresentação material ou sensual de significado”²⁶. O sentido

linguagem em geral, falada e escrita, seria “o mais completo arquivo de semelhanças não-sensíveis”, “um *medium* para o qual migraram definitivamente as antigas forças de produção (*Hervorbringung*) e da ideia miméticas, até ao ponto de liquidarem as da magia” BENJAMIN. Sobre a faculdade mimética, p. 56, tradução modificada (GS II-1, p. 213). Nesse último texto, é possível notar, ainda, que Benjamin passa a utilizar o termo *medium* para a linguagem “do homem”, instrumentalizada para dizer algo afora de si, o que não ocorria no ensaio de 1916 – Benjamin distinguia claramente entre os termos *Medium*, utilizado na caracterização da linguagem criadora, adâmica, e *Mittel*, utilizado na caracterização da linguagem decaída, instrumental – ver, a propósito desta distinção, a nota 24 em BENJAMIN. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem, in: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011, pp. 53-4.

23 BENJAMIN. *Doutrina das semelhanças*, p. 49, tradução modificada. (GS II-1, p. 206.)

24 BENJAMIN. *Pinturas chinesas na Bibliothéque Nationale*, p.182. (GS IV-1, p. 604.)

25 BENJAMIN. *Idem*, p. 182. (GS IV-1, p. 604.)

26 ROSS, A. *Walter Benjamin's concept of image*. New York: Routledge, 2015, p. 5.

empregado no texto em questão se aproxima, com efeito, da especificidade da *imagem dialética*, que é um conceito epistemológico, a ser empregado pelo historiador materialista na busca pelo conhecimento do passado reprimido pelas classes dominantes; trata-se de uma imagem fugaz, que nos perpassa de forma “célere e furtiva”, que “lampeja num instante de perigo”, em momentos excepcionais, e que se cristaliza enquanto tal, seguindo a lógica da *dialética na imobilidade (Dialektik im Stillstand)*, a partir da fixação do pensamento numa “constelação saturada de tensões” entre momentos do passado e do presente na composição de uma imagem discursiva²⁷.

A fugacidade e a celeridade características da ideia de imagem dialética assumem, porém, sentido pleno quando inseridas no quadro das transformações da estrutura da percepção na modernidade. De acordo com Benjamin, a percepção tradicional, baseada na concentração e no recolhimento (*Versenkung*) passa a disputar espaço, na era moderna, com um novo modelo perceptivo, baseado na distração (*Ablenkung/Zerstreuung*) enquanto forma de aparar a infinidade de choques e estímulos externos aos quais se submetem os habitantes das grandes cidades. “Distração e recolhimento”, distingue ele as duas posturas,

encontram-se em uma oposição que permite a seguinte formulação: aquele que se recolhe perante uma obra de arte submerge nela, entra nessa obra, tal como, segundo narra a lenda, um pintor chinês no momento da visão de seu quadro acabado. Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circunda-a com as batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia²⁸.

Nesse sentido, a imagem dialética se revela um meio privilegiado para levar a cabo a tarefa proposta por Benjamin: afinal, como estabelecer, em tempos modernos,

27 BENJAMIN. Sobre o conceito de história, pp. 62; 65; 130 (GS I-2, pp. 695; 702-3 / *WuN* 19, pp. 71-2; 80). No arquivo temático N das *Passagens*, dedicado aos pressupostos epistemo-metodológicos do trabalho, Benjamin estabelece a “imagem dialética” como conceito central na constelação do despertar da história recalcada pelos vencedores e fixa seu potencial de instrumento para o conhecimento histórico ao dizer que, nela, “o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente o ‘ocorrido desde sempre’. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos” BENJAMIN. GS V-1, p. 580 / N 4, 1 (*Passagens*, p. 770).

28 BENJAMIN. GS VII-1, p. 380 / *WuN* 16, pp. 136-7 (*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 111). Tal lenda chinesa é mencionada em todas as versões do ensaio sobre *A obra de arte*, além de aparecer, alguns anos antes, em contexto totalmente diverso, em uma passagem, vetada pela redação, de sua resenha da tese de Adorno sobre Kierkegaard – ver BENJAMIN. GS III, p. 382 / *WuN* 13.2, p. 382 – e de ser explorada mais extensivamente no capítulo “A Mummerehlen”, de *Infância berlinense por volta de 1900* – ver BENJAMIN. GS IV-1, pp. 262-3 / *WuN* 11.1, pp. 588-9 (“Infância em Berlim por volta de 1900”, pp. 101-2).

comunicação entre o historiador e as camadas oprimidas, a fim de trazer à luz a tradição dos oprimidos, senão valendo-se justamente do fundamento da percepção moderna? Trata-se de apostar na compatibilidade entre a percepção distraída – incapaz de “mergulhar” em seus objetos, mas sensível, em contrapartida, aos estímulos efêmeros – e o lampear de uma fração de segundos no “agora da cognoscibilidade” (*Jetzt der Erkennbarkeit*) da imagem dialética. Pois “[a] imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim”, define Benjamin, “como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte”²⁹.

Isso posto, é preciso admitir que a caligrafia chinesa contém, portanto, algumas similaridades estruturais à imagem dialética, já que a ambas se baseiam na coexistência tensa de elementos contraditórios – a dialética entre fixidez e fluidez inerente aos traços na caligrafia, e entre passado e presente na composição da imagem histórica. Gilloch e Kang vão além ao sugerirem que “em seu encapsulamento altamente autoconsciente e autorreferencial de diferentes noções de tempo, as próprias pinturas chinesas poderiam ser vistas como *imagens dialéticas exemplares*”³⁰. Essa argumentação está em plena sintonia e é complementada pela de Márcio Seligmann-Silva, segundo a qual

poderíamos dizer que a caligrafia chinesa corresponderia a uma concretização em termos visuais daquilo que Walter Benjamin procurou realizar, a partir da margem do conceito que se torna imagético, nos seus *Denkbilder*, imagens do pensamento – bem como nas inúmeras metáforas e imagens que povoam seus textos³¹.

E a caligrafia busca o que Benjamin chama de imagem-pensamento: “‘Na China’ – diz Sr. Salles – ‘a arte de pintar é acima de tudo a arte de pensar’. E pensar”, Benjamin acrescenta, “para o pintor chinês, significa pensar por semelhança”, valendo-se das pinceladas da caligrafia, de modo a compor imagens repletas de semelhanças. “Como”, segue Benjamin, “por outro lado, a semelhança nos aparece apenas como em um lampejo, como nada é mais fluído do que a aparência de uma semelhança, o caráter fluído e pleno de mudança dessas pinturas se confunde com sua penetração

29 BENJAMIN. GS V-1, pp. 591-2 / N 9, 7 (*Passagens*, p. 784).

30 GILLOCH, G; KANG, J. “Ink-Play”: Walter Benjamin’s Chinese Curios. *Sociétés*, 2016, § 17.

31 SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2018, pp. 130-1.

do real". É graças, então, à fluidez e plenitude de mudança das semelhanças inerentes à caligrafia que se estabelece sua penetração do real. "O que elas fixam", conclui Benjamin, "tem a mesma fixidez das nuvens. E essa é a sua verdadeira e enigmática substância, feita de mudança, como a vida"³². E ele finaliza com a seguinte pergunta: "Por que, se pergunta um pintor filósofo, os pintores de paisagens atingem uma idade tão avançada? 'É que a névoa e as nuvens lhes dão de alimento'"³³ – ou seja, elementos da natureza cujas formas são caracterizadas pela fluidez, desestabilidade e efemeridade.

Enfim, espera-se ter ao menos indicado o modo como a reflexão de Benjamin sobre a pintura e a caligrafia chinesas, apesar de apresentadas num texto de ocasião, a propósito de uma exposição pontual, ajuda a iluminar suas próprias concepções – marcadamente as de semelhança e de imagem dialética –, ampliando seu alcance ao testá-las além de seus contextos teóricos originais de forjamento, o que lhes rende novas e promissoras determinações. Cabe observar, ademais, que a problemática inerente à caligrafia chinesa fora objeto de sua atenção desde muito: já em seu estudo sobre o *Trauerspiel*, Benjamin cunha o termo imagem-escritura (*Schriftbild*) e refere-se à China como o lugar em que "tal imagem não é apenas signo do objeto a ser conhecido, mas em si mesma objeto digno de conhecimento"³⁴. Passada mais de uma década, finalmente, Benjamin pôde contribuir, ainda que brevemente, à ampliação desse conhecimento.

32 BENJAMIN. Pinturas chinesas na *Bibliothèque Nationale*, p.182. (GS IV-1, pp. 604-5.)

33 BENJAMIN. Pinturas chinesas na *Bibliothèque Nationale*, p. 183. (GS IV-1, p. 605). A pesquisa levada a cabo por Jean-Maurice Monnoyer, de acordo com o próprio, não permitiu "traçar a origem dos poemas, nem a citação do pintor filósofo" feita no penúltimo parágrafo do texto. "Por outro lado", continua, "sabe-se que este tema aéreo é aplicado por Benjamin nas *Passagens* à atmosfera específica da paisagem parisiense" MONNOYER, J-M. "Notice à Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale" in: BENJAMIN, W. *Écrits français*. Paris: Éditions Gallimard, 1991, p. 258. Apesar de muito difuso em meio às notas e materiais do projeto, essa observação mostra a relevância de tal tema no horizonte mais amplo da reflexão benjaminiana.

34 BENJAMIN. GS I-1, 360. (*Origem do drama trágico alemão*, p. 196). "Nada nas partes de sua obra que analisam o fenômeno pictórico" afirma Monnoyer, "mostra que ele foi capaz de direcionar a atenção para a arte do pincel da China antiga antes que o leitor e o público da *Bibliothèque Nationale* fossem levados para lá" MONNOYER, J-M. "Notice à Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale" in: BENJAMIN, W. *Écrits français*. Paris: Éditions Gallimard, 1991, p. 257. Ainda que o objeto de análise de Benjamin na passagem citada não seja propriamente o fenômeno pictórico – objeto muito pontual, cabe dizer, ao longo de sua obra, tratado de modo exclusivo apenas em alguns fragmentos –, mas a alegoria, ela demanda, em alguma medida, uma relativização ou atenuação na formulação deste comentário, demasiado restritiva.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1989.
- _____. *Gesammelte Briefe*. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. 6 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995-2000.
- _____. Sobre o conceito de história, in: LÖWY, M. *Walter Benjamin – aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. (Coleção Marxismo e Literatura)
- _____. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe - Band 19: Über den Begriff der Geschichte*. Herausgegeben von Gérard Raulet. Mit vierfarbigen Faksimiles. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- _____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem, in: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas: Jeanne Marie Gagnebin; tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.
- _____. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe - Band 13: Kritiken und Rezensionen*. Herausgegeben von Heinrich Kaulen. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas: Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.
- _____. Rua de mão única; Infância em Berlim por volta de 1900, in: *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa; revisão técnica: Márcio Seligmann-Silva. 6ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, vol. II)
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Filô/Benjamin)
- _____. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe - Band 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- _____. “Doutrina das semelhanças”; “Sobre a faculdade mimética”; “Comentário” in: *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (Filô/Benjamin)

- _____. *Passagens*. Edição alemã: Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira: Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira: Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão: Irene Aron; tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica: Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- _____. Pinturas chinesas na *Bibliothèque Nationale*. Tradução: Fernando Araújo Del Lama. *Limiar*, vol. 6, nº 11, 2019, pp. 164-168.
- _____. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe - Band 11: Berliner Chronik / Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Herausgegeben von Burkhardt Lindner und Nadine Werner. Berlin: Suhrkamp, 2019.
- BUSH, C. *Ideographic modernism. China, writing, media*. New York: Oxford University Press, 2010.
- GILLOCH, G; KANG, J. "Ink-Play": Walter Benjamin's Chinese Curios. *Sociétés*, 2016/1 (nº 131). Disponível em: < <https://www.cairn.info/revue-societes-2016-1-page-119.htm#> >. Acesso em 30/05/2019.
- HANSEN, M. B. Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. *October*, Vol. 109 (Summer, 2004), pp. 3-45. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3397658>>. Acesso em 30/05/2019.
- MONNOYER, J-M. "Notice à Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale" in: BENJAMIN, W. *Écrits français*. Introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer. Paris: Éditions Gallimard, 1991.
- ROSS, A. *Walter Benjamin's concept of image*. New York: Routledge, 2015.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- VALÉRY, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Tradução: Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- WOHLFARTH, I. *Spielraum*. O jogo e a aposta da "segunda técnica" em Walter Benjamin. Tradução: Luciano Gatti. *Limiar*, vol. 3, nº 6, 2016. Disponível em: < <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9239> >. Acesso em 30/05/2019>.

Recebido em 26.03.2019.

Aceito para publicação em 25.06.2019.

© 2019 Fernando Del Lama. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).