

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**Notas sobre um texto em contramão: Rua de Mão  
Única**

**MAURÍCIO DOS SANTOS GOMES**

Porto Alegre, Dezembro de 2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**Notas sobre um texto em contramão: Rua de Mão  
Única**

Maurício dos Santos Gomes

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto de Letras  
como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Licenciatura  
Plena em Letras pela Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul –  
UFRGS.

**Orientadora:**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Claudia Luiza Caimi

Porto Alegre, Dezembro de 2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**Notas sobre um texto em contramão: Rua de Mão  
Única**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

**Orientadora:**

Profª Drª Claudia Luiza Caimi

Aprovado em: \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profª Drª Rita Lenira de Freitas Bit Bittencourt- UFRGS

---

Prof. Mestre Atílio Bergamini - UFRGS

---

Profª Drª Claudia Luiza Caimi – UFRGS

*A meus pais, pelo carinho incondicional e pelas lições exemplares.*

*A meus irmãos, por todos os livros que puseram diante de mim.*

*À Tainara, pelo amor, companherismo e incentivo tão determinantes.*

*Aos meus amigos, pelas conversas, opiniões e cafés.*

*À Claudia, amiga e orientadora, por tornar este trabalho possível.*

## RESUMO

Este trabalho tem por objeto *Rua de Mão Única*, texto publicado por Walter Benjamin em 1928. Escrito ao longo da República de Weimar, o texto de Benjamin é inteiramente fragmentado e descontínuo, além de abordar uma variedade considerável de temas, tais como a literatura, as artes, vivências cotidianas e sonhos. Tentando entender *Rua de Mão Única* no contexto histórico de sua criação, assim como no âmbito do pensamento benjaminiano, este trabalho procurou afastar a aparente falta de coerência do texto de Benjamin, estudando-o enquanto tentativa de avaliação e posicionamento frente às condições de produção e de atuação do escritor no contexto da metrópole moderna, dominada pela alienação e pela mercadoria. Tal posicionamento foi analisado a partir do uso subversivo que Benjamin faz das formas de escrita urbana, tal como a publicidade, a fim de estabelecer uma reflexão de ordem estética e histórica. Dessa forma, após a leitura da obra e de alguns comentadores (Willi Bolle e Rainer Rochlitz, em particular), foi possível concluir que *Rua de Mão Única* se constitui como proposta estética e como projeto historiográfico diante da aparente impossibilidade de intervenção do escritor no cenário moderno e da ilusória eternidade do tempo capitalista.

**Palavras-chave:** escrita da cidade; metrópole moderna; modernidade; arte moderna.

## RESUMÉ

Cet article a comme sujet *Rua de Mão Única*, texte publié par Walter Benjamin en 1928. Écrit pendant la République de Weimar, le texte de Benjamin est entièrement fragmenté et discontinu, au-delà d'aborder une variété considérable de sujets, comme la littérature, les arts, des expériences quotidiennes et des rêves. En cherchant comprendre *Rua de Mão Única* dans le contexte historique de sa publication, comme à l'intérieur de la pensée benjaminienne, cet étude s'est écarté d'une apparente manque de cohérence du texte de Benjamin, de façon que le texte a été étudié comme une tentative d'évaluation et de garder une position en face des conditions de production et d'action de l'écrivain dans le contexte de la métropole moderne, dominée par l'aliénation et par la marchandise. Cette manière de garder une position a été analysée à partir de l'usage subversive que Benjamin fait des formes de l'écriture urbaine, comme la publicité, pour établir un rapport d'ordre esthétique et historique. De cette façon, après la lecture du texte et de quelques studios de Benjamin (Willi Bolle e Rainer Rochlitz, en particulier), a été possible conclure que *Rua de Mão Única* se constitue comme une proposition esthétique et comme un projet historiographique en face de la apparente impossibilité d'action du écrivain dans le décor moderne et de l'illusion d'éternité du temps capitaliste.

**Mots-clés:** écriture de la métropole; métropole moderne; modernité; art moderne.

# SUMÁRIO

Introdução .....	07
Capítulo 1	
Rua de Mão Única: a cidade enquanto forma de escrita .....	09
Capítulo 2	
Entre a obra de arte e o documento: pressupostos para uma estética moderna .....	21
Capítulo 3	
Uma Historiografia Contra a “Eternidade”: a Composição da “Enciclopédia Mágica” .....	30
Conclusão .....	41
Referências .....	43
Anexos .....	45

## Introdução

A palavra alemã *Einbahnstraße* manifesta um curioso comportamento semântico: podendo significar tanto “rua de mão única” como “contramão”, essa palavra comporta a possibilidade de, semanticamente, confrontar a si mesma, tendo em vista que nela coabitam sentidos diametralmente opostos. É uma palavra dialética, poderíamos dizer quase em tom de troça. Justamente por conta de tais propriedades, Walter Benjamin intitula um de seus livros, publicado em 1928, de *Einbahnstraße*, colocando-o, tal como a palavra que lhe dá nome, sob o signo de um confronto.

Os termos desse confronto se revelam não apenas em função do contexto de escrita de Benjamin, a República de Weimar, mas sobretudo na forma de apresentação de seu texto, doravante referido como *Rua de Mão Única*<sup>1</sup>. Composto de maneira fragmentada e descontínua, o texto de Benjamin dialoga com as formas de escrita urbana, como propagandas e cartazes, para lançar um olhar crítico sobre o ambiente da cidade. Os objetivos de tal forma aparecem em alguns dos fragmentos: refletir sobre a relação entre o habitante da metrópole e a escrita que o cerca, encontrar novos meios de atuação ao escritor num contexto dominado pela imprensa e pela publicidade, construir posições críticas contra a alienação por meio da percepção histórica.

Como veremos, o contexto de escrita de Benjamin colocou a literatura e a política em relação de proximidade, fazendo com que o autor de *Rua de Mão Única*, como outros de seus contemporâneos, procurasse aliar um projeto estético a um objetivo político e histórico. Dessa forma, num ambiente de alienação, de domínio da indústria cultural e de fascismo em ascensão, num contexto de “sentidos únicos”, Benjamin procurou elaborar uma resposta a contrapelo, valendo-se de elementos da própria indústria cultural, como a propaganda, para subvertê-los em forma de crítica, compondo um texto em “contramão”.

Buscando abordar a maneira como Benjamin constrói essa posição a contrapelo, assim como evidenciar suas particularidades, este trabalho se organiza em três partes.

Na primeira, abordaremos, com base no argumento de Willi Bolle<sup>2</sup>, as motivações iniciais de *Rua de Mão Única*, o modo como coloca de pé a relação entre

---

<sup>1</sup> Optamos por “*Rua de Mão Única*”, ao invés de “*Contramão*”, buscando levar em consideração a tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, que serviu de base a este trabalho, e também a maior proximidade dela para com o leitor brasileiro.

<sup>2</sup> O referido argumento se encontra no livro *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*.



escrita e habitante da metrópole, a ligação entre literatura e política, o confronto entre escritor e “escrita da cidade”, a necessidade de intervenção do escritor e sobretudo sua proposta formal e temática para superar os impasses gerados pelas novas formas de escrita e pelas vivências da metrópole.

Na segunda parte, procuraremos discutir a respeito de um visão de obra de arte moderna, que parece subjazer à *Rua de Mão Única*, chegando mesmo a justificar sua forma de apresentação. Nesse caso, foi adotada uma posição contrária a alguns comentadores da obra de Benjamin, entre eles Rainer Rochlitz, que serve como uma das bases para este estudo.

A terceira parte é destinada a debater o projeto de história por trás do texto de Benjamin. Nesse caso, buscaremos mostrar de que maneira a forma de apresentação do texto, e também o modo como “recolhe” os objetos urbanos, está ligado a um pensamento histórico de plenitude e heterogeneidade, contrário, portanto, ao proposto pela lógica do capital, vazio e homogêneo.

Em relação à metodologia, podemos dizer que este trabalho se estrutura a partir de perguntas, como o leitor poderá perceber ao longo do texto. Elas de forma alguma são meros recursos discursivos ou ferramentas retóricas: são, ao contrário, as questões reais que surgiram ao longo do trabalho e o motivaram a continuar. Com isso, esperamos evidenciar as marcas de sua construção, a fim de reforçar ao leitor que as respostas encontradas situam-se no campo do possível, mas jamais na dimensão da certeza.

# Capítulo 1

## Rua de Mão Única: a cidade enquanto forma de escrita

*“Mas Paris é um verdadeiro oceano. Atire a sonda e jamais conhecerá sua profundidade. Percorra-a, descreva-a! Por mais cuidado que tenha ao percorrê-la, ao descrevê-la, por mais numerosos e interessados que sejam os exploradores desse mar, sempre se encontrará um lugar virgem, um antro desconhecido, flores, pérolas, monstros, algo extraordinário, esquecido pelos mergulhadores literários.”*

*(Honoré de Balzac, O Pai Goriot)*

Em uma primeira leitura, *Rua de Mão Única* impressiona – e até mesmo perturba – pela descontinuidade e fragmentação formal: um amontoado de textos aforísticos, sobre os mais variados temas, desfilam diante do leitor sob a forma de um “turbilhão de letras”. Indo de sonhos e impressões de crianças até reflexões sobre a inflação alemã durante a República de Weimar ou sobre a situação do escritor moderno, os aforismos, aparentemente triviais, se sucedem de maneira atribulada, sem que qualquer coerência lhes seja evidente. As descrições de prédios, monumentos, praças e ruas aleatórias, e de cidades diversas, aumentam ainda mais a sensação de atropelamento disparatado. Entretanto, ao aparente caos do texto de Walter Benjamin, parece subjazer uma profunda e elaborada reflexão a respeito das condições de produção e de atuação do escritor-crítico no ambiente da metrópole moderna, conforme a tese de Willi Bolle<sup>3</sup>. Compreender o modo como essa reflexão se constrói e se evidencia pela forma caótica de *Rua de Mão Única* não é tarefa simples, o certo é que a composição insólita do conjunto de aforismos sempre foi significativa a Benjamin e representava a abertura de novas perspectivas teóricas, conforme relata o próprio autor numa carta endereçada a Gerhard Scholem, em setembro de 1926:

Surtout *Einbahnstrasse*, mom livre, est achevé. Ne t'en ai-je pas déjà parlé? Il a pris la forme d'une organisation bizarre, d'une construction de mes

---

<sup>3</sup> BOLLE, Wille. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*: representação da história em Walter Benjamin.

“aphorismes”, c’est une rue qui doit ouvrir une perspective aussi profonde – le mot n’est pas à prendre métaphoriquement– que celle par exemple du célèbre tableau de Palladio à Vicence intitulé *la rue*<sup>4</sup>. BENJAMIN, 1979: 394-395).

De que maneira, então, a estranha composição de *Rua de Mão Única* dialoga com essas novas perspectivas? Quais são elas? Como essa organização e a temática dos fragmentos elaboram a reflexão apontada por Bolle?

Um primeiro passo para tentarmos responder a essas questões, é compreendermos os debates que rodeavam Benjamin à época da concepção de *Rua de Mão Única*, o que nos leva ao contexto da República de Weimar (1919–1933). Instituída logo após o fim da primeira guerra mundial, a República de Weimar representou o desejo de reestabelecimento político, econômico e cultural da nação alemã, numa tentativa de reverter simbólica e materialmente o estado ao qual a Alemanha havia sido condenada ao fim da guerra, particularmente em decorrência das condições impostas pelo Tratado de Versalhes. Conforme Willi Bolle:

A referência oficial, em 1919, à cidade de Goethe e Schiller [Weimar], implicava uma intenção de restauração. O imbricamento de arte e política, característico da época, se expressava na denominação do Estado. Depois do trauma da guerra mundial e em meio ao caos do pós-guerra, conjurou-se com a força simbólica do nome, uma tradição cultural que deveria devolver a identidade a um mundo “fora dos eixos”. (BOLLE, 1994:142-143).

No processo de convergência entre as artes e a política, a literatura desponta como elemento fundamental de debate dentro do projeto de restauração alemã, como nos sugere a denominação da própria república. Do estreitamento de relações entre literatura e política derivam questionamentos com relação às funções sociais do literário, enquanto meio de atuação política, e do escritor, enquanto pessoa pública com importante papel social e, portanto, portador de diversas responsabilidades. Disso resulta o interesse pelas condições de produção literária e pelas possibilidades de atuação sobre o público, numa conjunção entre engajamento político e experimentação estética, favorecida pelas propostas vanguardistas, então em voga. O escritor-crítico, como o definirá Benjamin em uma passagem de *Rua de Mão Única*<sup>5</sup>, ganha tons de estrategista, interessado em formas eficazes de agir sobre o público e sobretudo atento a

---

<sup>4</sup> Em livre tradução: “Sobretudo *Rua de Mão Única*, meu livro, está terminado. Já não lhe falei? Ele tomou a forma de uma organização muito estranha, de uma construção de meus “aforismos”, é uma rua que deve abrir uma perspectiva tão profunda – a palavra não deve ser tomada metaforicamente– quanto por exemplo essa do famoso quadro de Palladio para Vicenza, intitulado *a rua*.”

<sup>5</sup> No fragmento “A técnica do crítico em treze teses” temos: “o crítico é estrategista na batalha da literatura” (BENJAMIN, 2010: 30).

seu campo de atuação, em outras palavras, há uma progressiva politização da intelectualidade.

A finalidade das estratégias recai, dessa forma, sobre a Massa e a Metrópole, que, enquanto fenômenos modernos, intrigaram os pensadores da República de Weimar. A constituição das cidades, as formas de percepção e de organização das massas e o potencial revolucionário que poderiam ou não ter se tornam algumas das questões fundamentais ao estudo das condições de produção literárias. O progressivo avanço do fascismo pela Europa e a inflação galopante, que logo assolaram a República de Weimar, reforçaram o interesse pelos movimentos da massa na metrópole e pela atuação dos novos meios midiáticos, assim como intensificaram a necessidade de intervenção do escritor-crítico diante das alarmantes condições de alienação que se apresentavam.

Numa dimensão particular, o início dos anos 20 marca a aproximação efetiva de Benjamin com a teoria marxista e com as ideias vanguardistas, favorecida pela amizade com Asja Lacis, a quem *Rua de Mão Única* é dedicado. A leitura detida de Lukács (*História e consciência de classe*) e o estudo de novas propostas estéticas – em particular, o surrealismo de Breton e Aragon – imprimiram grandes efeitos ao pensamento benjaminiano, intensificando o interesse do autor pelas condições materiais de produção literária e pelas possibilidades de intervenção no campo social que as inovações formais de vanguarda propunham. Como marco dessas novas perspectivas, em face dos debates travados no contexto da República de Weimar, surge *Rua de Mão Única*.

As circunstâncias descritas justificam uma série de formulações do texto de Benjamin, particularmente a ligação entre o engajamento político e o estudo das novas propostas estéticas. No entanto, não podemos atribuir a forma fragmentária e a temática heterogênea a um simples exercício vanguardista<sup>6</sup>, tampouco reduzir a reflexão sobre a metrópole e sobre a massa a um materialismo rasteiro: *Rua de Mão Única* marca uma reorientação dentro do pensamento benjaminiano, no sentido das condições de produção e de atuação da arte na modernidade e também do papel desempenhado pelo artista no âmbito social, constituindo-se como reflexão e, ao mesmo tempo, como proposta para os problemas que levanta.

---

<sup>6</sup> Como veremos mais adiante, a utilização do fragmento como forma de crítica já vinha sendo estudada por Benjamin há um bom tempo, pelo menos desde sua tese de doutoramento, de 1919, intitulada *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*.

A situação da literatura diante das condições modernas se apresenta desde o primeiro fragmento de *Rua de Mão Única* (entitulado “Posto de Gasolina”), que parece apontar o rumo geral do texto:

Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro das molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor a sua influência nas comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento. (BENJAMIN, 2010: 9)

Traçando um panorama de seu contexto, Benjamin reafirma uma literatura atuante, que mescle o agir e o escrever, procurando, dessa forma, a linguagem “à altura do momento”, a maneira mais adequada pela qual deve se dar a ação do escritor-crítico. Na concepção de Benjamin, a maneira de atuar, no entanto, não pode se valer de certas formas tradicionais, como aquelas vinculadas ao livro, por não estarem elas em “correspondência com as comunidades ativas”. Por outro lado, as “formas modestas”, típicas do ambiente urbano (folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes), despontam como meio eficiente e significativo de atuação. Mas, afinal de contas, por que decretar a invalidez das “molduras literárias”? Que tipo de correspondência é essa, estabelecida entre o habitante da metrópole e as “formas modestas”? Por que a linguagem dessas formas está “à altura do momento”, tornando-se ferramenta significativa de atuação?

Tais questões permitem que comecemos a tratar da tese de Willi Bolle com relação a *Rua de Mão Única*. Conforme os escritos de Bolle (em *Fisiognomia da metrópole moderna*) nos permitem interpretar, Benjamin não estava interessado apenas em seu contexto de produção literária, mas também em uma importante transformação no estatuto da própria escrita, engendrado no seio da metrópole moderna pelos novos meios técnicos. Se tomarmos o texto de Benjamin, essa transformação pode ser avaliada em termos espaciais e perceptivos. *Rua de Mão Única* busca captar, segundo nos parece, um processo de transição: com o desenvolvimento da imprensa e, por conseguinte, da publicidade, a escrita abandona pouco a pouco a calmaria solitária do livro, passando a circular no ambiente urbano por meio de cartazes, letreiros, artigos de jornal, etc. Já no início do século XX, cidades como Paris, Berlim e Nova Iorque,

exemplos típicos de metrópole, são cobertas por textos<sup>7</sup>: muros repletos de anúncios publicitários, vitrines cobertas por propagandas, panfletos e jornais dominam o cenário urbano. Em outras palavras, a metrópole passa a ser um espaço textual, coberto pelo que Bolle chama de “escrita da cidade”.

A mudança de *locus* da escrita – do espaço privado do livro para o barulho coletivo das ruas e da multidão– transforma igualmente a forma por meio da qual o habitante da metrópole se relaciona com os textos. A tranquilidade, a paciência e a solidão que caracterizam a leitura do livro dão lugar ao modo de ler coletivo, que predomina no ambiente urbano, marcado pela experiência do choque, pela distração e pela fragmentação. Logo, podemos concluir que, frente à escrita da cidade, há transformações não apenas em termos de *locus*, mas também nas maneiras de leitura. Diante desse contexto, parece necessário, antes de se pensar a respeito das possibilidades de atuação social da literatura, não apenas compreender as novas formas predominantes, mas também questionar a validade das antigas. Conforme Bolle (1994: 274): “Benjamin levanta a pergunta: será que esse impacto da ‘escrita da cidade’, cotidiano, maciço e inconsciente, não relativiza necessariamente a importância e o peso da cultura literária?”. A escrita da cidade – e dessa forma chegamos ao núcleo do argumento de Bolle– se impõe como desafio ao escritor-crítico moderno, diante do qual, na visão de Benjamin, era possível e preciso aprender. No fragmento “guarda-livros juramentado”, estão sintetizados tanto as transformações geradas pela escrita da cidade, como a importância de compreender e utilizar as novas formas:

Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. [...] A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. [...] E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas [...] Antes está chegando o momento em que quantidade vira em qualidade e a escritura, que avança sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade, tomará posse, de uma só vez, de seu teor adequado. (BENJAMIN, 2010: 25-26).

Tomando a experiência cotidiana do “turbilhão de letras cambiantes”, Benjamin procura entender o descompasso entre a forma tradicional do livro e o modo como a

---

<sup>7</sup> Nem sempre é dado ao leitor atual a dimensão dessa cobertura de textos que passou a dominar o ambiente urbano durante as primeiras décadas do século XX. No entanto, a presença maciça de escrita nas cidades foi documentada por diversos fotógrafos da época, entre os mais significativos temos Eugène Atget, Berenice Abbott e Todd Webb (Anexo I).

massa se relaciona com os textos que a cercam. A escrita da cidade surge não apenas como oponente às formas tradicionais, mas como “escola de uma nova forma”, que permite a intervenção sobre a massa e sobre o cenário urbano, correspondendo adequadamente às experiências perceptivas que lhe são comuns – fragmentação, velocidade, distração, etc. Essas constatações parecem não se aplicar somente ao contexto imediato da República de Weimar, mas sim à condição moderna de escrita de maneira geral, em meio à metrópole e à massa, numa reflexão que busca compreender o impacto dessas transformações sobre a escrita e as tomadas de posições possíveis do escritor-crítico<sup>8</sup>.

Antes de analisarmos como Benjamin propõe a utilização da escrita da cidade, é preciso que discutamos mais a respeito de sua constituição básica, colocando em termos mais específicos o confronto apontado por Bolle. Segundo o autor de *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, “o confronto do escritor com a cidade resume-se na fórmula: crítica *versus* publicidade” (BOLLE, 1994: 274). A rigor, podemos considerar a escrita da cidade como sendo o conjunto das diversas formas textuais que passam a compôr o cenário urbano moderno, todas compartilhando a massa como receptor e a distração e fragmentação enquanto meio pelo qual são percebidas. Entretanto, se buscarmos a forma proeminente dentre todas, o “idioma da metrópole moderna” (BOLLE, 1994: 274), chegaremos à publicidade e à propaganda. Ambas promovem um efeito de aproximação: por meio da possibilidade de posse, a propaganda aproxima o indivíduo das coisas que o cercam, convertendo-as em mercadorias, é a escrita voltada não ao “saber”, mas ao “possuir”. A aproximação, nesse caso, converte-se em substrato para alienação, cuja máscara é a publicidade. Ela recobre a mercadoria como uma maquiagem, contribuindo com a “sutileza metafísica e manhas teológicas” das quais fala Marx (1983: 70).

Diante disso, seria preciso buscar a manutenção, ou a criação, de posições críticas, assim como o efeito de distanciamento que permita a percepção das tensões históricas e da própria condição alienada<sup>9</sup>. O embate do escritor-crítico se dá, assim, na tentativa de produzir posições distanciadas, provocando a percepção histórica, contra a

---

<sup>8</sup> A partir de *Rua de Mão Única*, Benjamin escreveria uma série de ensaios pensando a respeito dos impactos das novas condições de produção, proporcionados pelas inovações técnicas e pelo ambiente urbano massificado, entre eles temos: *Pequena história da fotografia*, *O autor como produtor* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

<sup>9</sup> Sobre as relações entre aproximação, distanciamento e percepção histórica, discutiremos mais detalhadamente na terceira parte deste trabalho.

aproximação temerária imposta pelo “idioma da metrópole”. Contudo, surge a questão, como promover tal efeito se a crítica, enquanto forma tipicamente vinculada à cultura literária tradicional<sup>10</sup>, centrada no livro, está em franco declínio e não parece possuir correspondências com a estrutura perceptiva das massas? A opção de Benjamin por compreender a escrita da cidade como “escola de uma nova forma” parece estar vinculada a isso: um meio de fazer com que a escrita retome sua dimensão atuante e crítica, sacrificando valores tradicionais para adequar-se a novas formas de percepção. A superioridade dos reclames diante da crítica é registrada por Benjamin no fragmento “Estas áreas são para alugar”:

Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento. Ela está em casa em um mundo em que perspectivas e prospectos vêm ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista. [...] o olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ela dismantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção. [...] Para o homem da rua, porém, é o dinheiro que aproxima dele as coisas dessa forma, que estabelece o contato conclusivo com elas. E o resenhista pago, que no salão de arte do *marchand* manipula as imagens, sabe, se não algo melhor, algo mais importante sobre elas que o amigo das artes que as vê na vitrine. O calor do tema desata-se para ele e o põe em disposição sentimental. O que, afinal, torna os reclames tão superiores à crítica? Não aquilo que diz a vermelha escrita cursiva elétrica – mas a poça de luz que a espelha sobre o asfalto. (BENJAMIN, 2010: 51).

Ao decretar o fim da crítica, em seus moldes tradicionais, Benjamin tem em mente o tipo de percepção que lhe torna possível. No mundo dominado pelo “olhar mercantil”, a crítica precisa se reinventar. A oposição entre o resenhista pago e o amigo das artes é das mais eloquentes: o que o primeiro sabe de mais importante do que o segundo? Justamente a dimensão do olhar mercantil. Compreendendo a escrita diante das “heteronomias do caos econômico”, o resenhista pago traveste a crítica em propaganda, tendo a arte como mercadoria, mas sua forma de atuar é significativa, pois, por meio da adequação à linguagem da metrópole, acaba por agir sobre a massa. Isso favorece a reflexão dialética: a escrita da cidade, como elemento de alienação, possui também, pelo modo como se corresponde com a massa, a chave para uma atuação crítica.

A afirmação final do trecho citado é enigmática, no entanto, podemos interpretá-

---

<sup>10</sup> Pode parecer vaga ao leitor a noção de “tradicional” que aqui empregamos. Ela, no entanto, é tomada no sentido benjaminiano, em que a arte tradicional, aurática, se estabeleceria fora das “heteronomias do caos econômico”, como possível reveladora da verdade, conforme veremos mais adiante. A crítica que Benjamin dá como morta parece estar vinculada ao ideal dos românticos alemães, em que o crítico desenvolve o potencial das obras, num trabalho de “continuação”.



la em termos de recepção: o reclame espalha-se por meio das técnicas de reprodução e comunica-se mais pelo seu próprio *medium* do que pela mensagem que veicula, concordando, assim, com a percepção distraída do habitante da metrópole.

Buscando compreender dialeticamente a superioridade do reclame, Benjamin assimila as novas formas em busca de posições críticas, que permitam a retomada de posturas adequadamente distanciadas, em outras palavras, como nos diz Bolle (1994: 277), “a reconstrução da distância – ou melhor: a regulagem de proximidade e distância – é a estratégia básica do autor de *Rua de Mão Única*, para responder ao impacto da “escrita da cidade.”

Em linhas gerais, podemos dizer que Benjamin organiza *Rua de Mão Única*, frente ao impacto da escrita da cidade, sob duas perspectivas básicas, ambas entrelaçadas: entendendo dialeticamente as novas formas – de modo a compreendê-las e subvertê-las em seu funcionamento típico– e enxergando a metrópole como espaço textual, como *medium-de-reflexão*<sup>11</sup> que permite a leitura de diversas tensões modernas. Podemos, dessa forma, retomar o aparente caos da composição de *Rua de Mão Única*, conforme apontado anteriormente. Composto por 60 fragmentos diversos, o texto de Benjamin se organiza de maneira semelhante a um jornal ou catálogo de mercado: assuntos variados são introduzidos por títulos que reproduzem a escrita da cidade (“Posto de Gasolina”, “Para homens”, “Casa mobiliada. Pincipesca. Dez Cômodos”, “Artigos de Fantasia”, “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, etc). O caos formal de *Rua de Mão Única* justifica-se, assim, pelo objeto que procura apresentar, pois, como nos diz Bolle:

trata-se de uma representação da metrópole moderna, assim como ela se ergue diariamente diante de seus habitantes: uma imensa aglomeração de textos: placas de trânsito, *outdoors*, sinais, letreiros, tabuletas, informações, anúncios, cartazes, folhetos, manchetes, luminosos – uma gigantesca constelação de escrita. (1994: 274).

Entretanto, o conteúdo dos fragmentos está repleto de comentários críticos, costurados em meio ao dado aparentemente trivial. Seu objetivo não é outro que não o estranhamento em face do dado cotidiano.

É preciso que tenhamos em mente, também, que a escrita fragmentada e

---

<sup>11</sup>“*Medium-de-reflexão* era um termo usado pelos primeiros românticos alemães, e retomado por Benjamin, para designar a qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento crítico” (BOLLE, Willi. *A Metrópole com Medium-de-reflexão*. In: *Leituras de Walter Benjamin*. Marcio Seligmann-Silva (org). São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999).

aforística não pode ser atribuída unicamente à influência vanguardista ou à tentativa de apresentar a metrópole: essa forma, particularmente no que diz respeito à atitude crítica, tem um sentido mais profundo e antigo dentro do pensamento benjaminiano, remontando às raízes dos primeiros românticos alemães, em especial à poesia, à crítica e à filosofia de Novalis – pseudônimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg–, August e Friedrich Schlegel. Para os pensadores do primeiro romantismo alemão, a forma fragmentada representou um meio de aliar a perspectiva teórica ao fazer poético, eliminando o modo de reflexão sistematizador e totalizante. Em suas formulações, o fragmento aceitaria a incompletude do pensamento e lançaria as bases para a constante reelaboração, em sua configuração básica estaria uma espécie de ausência.

É justamente essa dimensão de falta que aproximava, na visão do românticos, teoria e poesia: as lacunas da composição dos textos fragmentários permitiriam a intervenção criativa e subjetiva do leitor, promovendo iluminações e, portanto, o constante exercício de recriação, num ato artístico e crítico. As diversas relações estabelecidas dentro de um texto fragmentado tornam as possibilidades de conhecimento tão diversas quanto a multiplicidade de interpretações da poesia. Benjamin, dedicado estudioso da tradição romântica, cultivou o fragmento como forma até seus últimos trabalhos (*Passagens e Teses sobre o Conceito de História*), dessa maneira, sua assimilação da escrita da cidade, assim como de certas propostas surrealistas<sup>12</sup>, parece se encaixar com uma busca formal que já vinha de seus estudos sobre o romantismo.

Benjamin, portanto, procura assimilar a escrita da cidade para contaminá-la com sua crítica-poética: os fragmentos “publicitários”, os “anúncios” e “cartazes” carregam lampejos de crítica e a metrópole, que passa a se configurar como *medium-de-reflexão*, é apresentada de maneira detetivesca, numa constante busca por vestígios e tensões modernos. *Rua de Mão Única* configura-se, dessa forma, como um microcosmo, uma cidade-texto, em que a ausência de linearidade e de coerência visível é, já, forma de crítica. No fragmento “arquitetura interna”, Benjamin nos sugere a criação desse

---

<sup>12</sup> Sobre a articulação feita por Benjamin entre a o primeiro romantismo alemão e as propostas vanguardistas e marxistas, ver o texto de Michael Löwy, *Romantismo, Messianismo e Marxismo na Filosofia da História de Walter Benjamin* (In: *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005). No texto em questão, afirma Löwy: “O artigo de 1929 [O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia] confirma o interesse de Benjamin pelo Surrealismo, que ele compreende como manifestação moderna do romantismo revolucionário” (LÖWY, 2005: 26).

microcosmo, onde forma e conteúdo se entrelaçam a ponto de quase não mais se distinguirem:

O tratado é uma forma árabe. Seu exterior é indiferenciado e não chama atenção, correspondendo à fachada de construções árabes, cuja articulação só começa no vestibulo. Assim também a estrutura articulada do tratado não é perceptível do exterior e só se abre pelo interior. Se capítulos o formam, não são sobrescritos verbalmente, mas designados por cifras. A superfície de suas deliberações não é pictoricamente vivificada, mas antes coberta com as redes do ornamento que se vai enrodilhando sem ruptura. Na densidade ornamental dessa exposição desaparece a diferença entre desenvolvimentos temáticos e excursivos. (2010: 34).

Se é verdade que *Rua de Mão Única* não se constrói como tratado<sup>13</sup>, também o é que o trecho acima pode ser tomado quase como metáfora ao texto de Benjamin. A ideia de uma estrutura articulada – que não se revela “exteriormente”, mas apenas no interior da própria composição– parece remeter diretamente aos aforismos de *Rua de Mão Única*, assim como a comparação entre um gênero textual, o tratado, e a arquitetura. Por meio do enrodilhamento das muitas partes que o compõem, surge o microcosmos da cidade-texto, que procura entrelaçar forma e conteúdo, minimizando “a diferença entre desenvolvimentos temáticos e excursivos”. As “cifras” que designam misteriosamente a relação entre os “capítulos” (fragmentos) parecem apontar para o caráter enigmático da metrópole enquanto espaço textual e *medium-de-reflexão* das tensões modernas, como já dissemos, uma das perspectivas básicas de *Rua de Mão Única*.

Um fragmento, “Fardos: expedição e empacotamento”, muito nos diz com relação a essa segunda perspectiva. Nele, afirma Benjamin:

---

<sup>13</sup> Estudado por Benjamin em sua tese de livre-docência (*Origem do Drama Trágico Alemão*), o tratado pode assemelhar-se com o texto fragmentado, na medida em que preocupa-se sobretudo com a forma de apresentação das ideias e com o constante movimento de reelaboração do pensamento. Na tese de Benjamin, podemos encontrar essa relação desde as primeiras páginas: “A sua primeira característica (do tratado) é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De facto, seguindo, na observação de um único objecto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência de seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo facto de ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes; nada poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação, na medida em que o do mosaico depende da qualidade da pasta de vidro. A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exacta descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*sachgehalt*). Tanto o mosaico como o tratado, na fase áurea de seu florescimento no Ocidente, pertencem à Idade Média; aquilo que permite a sua comparação é, assim, da ordem do genuíno parentesco.” (BENJAMIN, 2004: 14-15).

Eu ia de manhã cedo, de automóvel, através de Marselha em direção à estação e, assim que no caminho me deparavam lugares conhecidos, depois novos, desconhecidos, ou outros de que eu só conseguia lembrar-me inexatamente, a cidade tornou-se em minhas mãos um livro, no qual eu lançava ainda rapidamente alguns olhares, antes que ele me desaparecesse dos olhos no baú do depósito por quem sabe quanto tempo. ( 2010: 52)

Benjamin coloca-se diante da metrópole de maneira semelhante ao estudioso frente à Escritura, de modo que tudo no ambiente urbano parece se converter em texto. A minuciosa leitura dos “resíduos” da cidade pressupõe um mistério cifrado, que se expressa na concretude dos objetos urbanos. A leitura de prédios, monumentos, objetos e ruas lembra a técnica talmúdica – “palavra por palavra, frase por frase” (LÖWY, 2005: 33), numa análise meticulosa a profunda–, mas não deixa de conter tons detetivescos: os enigmas da metrópole, ou tensões modernas, deixam seus vestígios na materialidade dos objetos da cidade. Os fragmentos de *Rua de Mão Única* se convertem, desse modo, em algo como pistas, tensões cristalizadas: o estranhamento causado pela subversão da escrita da cidade busca atentar para as dimensões implícitas da metrópole, como a alienação, a lógica temporal mítica da mercadoria e a própria condição do escritor e da escrita. Vejamos o fragmento “Peso de papéis. Place de la Concorde: obelisco”, também citado no estudo de Bolle:

Aquilo que há quatro mil anos foi sepultado ali está hoje no centro da maior de todas as praças. Se isso lhe fosse profetizado que triunfo para o faraó! O primeiro império cultural do Ocidente trará um dia em seu centro o monumento comemorativo de seu reinado. Que aspecto tem, na verdade, essa glória? Nenhum dentre dez mil que passam por aqui se detém; nenhum dentre dez mil que se detém pode ler a inscrição. Assim toda a glória cumpre o prometido, e nenhum oráculo a iguala em astúcia. Pois o imortal está aí como esse obelisco: ordena um trânsito espiritual que lhe ruge ao redor, e para ninguém a inscrição que está sepultada ali é de utilidade. (BENJAMIN, 2010: 33)

Dado pelo Egito como presente aos franceses, devido às contribuições de Jean-François Champollion na decodificação dos hieróglifos, o obelisco da *Place de la Concorde*, localizada no centro de Paris e coberto por textos hieroglíficos, representa uma espécie de monumento-textual dedicado à escrita antiga, imagética e carregada de sentidos transcendentais. Mesmo ocupando lugar central na metrópole, o obelisco, no entanto, se torna um dado do cotidiano. O título do fragmento reforça a ideia de banalidade, colocando em evidência o conflito entre duas formas de escrita, a antiga e a da cidade. O obelisco, transformado em peso para papéis, converte-se em bibelô: não poderíamos interpretá-lo como metáfora para a escrita da cidade, sujeita à lógica da

mercadoria e à dimensão da utilidade? A escrita hieroglífica do monumento, que o habitante da metrópole não consegue ler, por sua vez, não poderia ser pensada como uma referência ao elemento misterioso e enigmático, fonte de conhecimento, presente ainda no espaço urbano? O modo curioso como Benjamin aborda o monumento evidencia a união das duas perspectivas por meio das quais estamos abordando *Rua de Mão Única*. O obelisco, em sua materialidade, é tomado como *medim-de-reflexão* e exposto textualmente sob o título de um artigo de papelaria, tomando assim a forma típica da escrita da cidade. O fragmento, contudo, se estabelece como reflexão a respeito da condição da escrita, provocando o efeito de estranhamento, ou de distância, com relação ao monumento percebido cotidianamente. Essa leitura das materialidades urbanas que se transformam em fragmentos literários, iniciada em *Rua de Mão Única*, interessaria Benjamin até o fim de sua obra, conforme nos mostram os estudos feitos sobre Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, além de seu grande trabalho inacabado, *Passagens*, que tem na dimensão inquietante da massa e no caráter enigmático da metrópole, nesse caso Paris, seus elementos nucleares.

Elaborado como projeto fisiognômico da cidade, *Rua de Mão Única* se constitui, dessa maneira, como retrato complexo das tensões que dominam a metrópole, composto sob a forma da escrita da cidade. Historicizando suas condições de produção e de atuação por meio das letras, Benjamin opta por adequar-se parcialmente às formas perceptivas predominantes, para logo subvertê-las em material crítico. Transformando-se em texto, a cidade permite a leitura de suas tensões. Atribuindo caráter anunciador, quase profético, aos objetos e imagens urbanos que recolhe, Benjamin identifica-se, como nos faz crer um de seus fragmentos<sup>14</sup>, com a vidente anunciada em seu texto, e assim a “quiromancia” da metrópole revela o caráter da modernidade: nas marcas de sua materialidade e no “idioma” que a domina estão as chaves para seu enigma.

Se a forma de *Rua de Mão Única* parece caótica, é justamente por querer apreender e criticar a metrópole em seu âmago, por meio das próprias formas por ela fornecidas. E nisso resulta a coerência e acuidade crítica do texto de Benjamin: *Rua de*

---

<sup>14</sup> O fragmento intitula-se “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” (BENJAMIN, 2010:59). Nele, Benjamin afirma que “observar com exatidão o que se cumpre em cada segundo é mais decisivo que saber de antemão o mais distante. Signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam dia e noite nosso organismo como batidas de ondas. Interpretá-los ou utilizá-los, eis a questão”. Falando das profecias que se cumprem “após” os sinais, diz: “como raios ultravioletas a lembrança mostra a cada um, no livro da vida, uma escrita que, invisível, na condição de profecia, glosava o texto”. Benjamin parece buscar justamente a interpretação desses sinais, e de sua dimensão profética, na materialidade da metrópole.

*Mão Única* constitui-se como *práxis* de sua teoria. Tanto essa acuidade crítica, que busca conhecer as possibilidades de produção e de atuação, como a *práxis* referida, que se dá no âmbito de um projeto de História, serão respectivamente abordadas nos capítulos subsequentes, buscando alargar e reforçar a leitura aqui proposta.

## Capítulo 2

### Entre a obra de arte e o documento: pressupostos para uma estética moderna

*“Vai-se observar, ao longo da leitura, que essa resolução, buscando em nada alterar o documento ‘tomado ao vivo’, se aplica não apenas à pessoa de Nadja, mas ainda a terceiros, bem como a mim mesmo. O despojamento voluntário de um escrito dessa natureza contribui sem dúvida para a renovação de sua audiência, ao deslocar seu ponto de fuga para além dos limites habituais.”*

*(André Breton, Nadja)*

Mais do que uma reflexão imediata a respeito das condições da escrita na metrópole e das possibilidades de atuação do escritor-crítico moderno, *Rua de Mão Única*, ao que parece, elabora-se também como conjunto de pressupostos para uma possível teoria estética da obra de arte moderna, conforme podem já nos ter sugerido alguns dos levantamentos e observações do capítulo anterior. De fato, como defende Rainer Rochlitz, *Rua de Mão Única* “consigna o essencial de sua [de Benjamin] nova estética [...] Seu objetivo é manter a exigência estética em um contexto estratégico: como definir uma obra de arte digna desse nome, visto que o principal critério da criação é a eficácia da ação sobre o receptor?” (2003: 166). Embora diluído ao longo de todo o texto, os pressupostos para essa nova estética são diretamente desenvolvidos no fragmento intitulado “treze técnicas contra os esnobes”, no qual Benjamin procura

cotejar definições sobre a obra de arte e sobre o documento<sup>15</sup>, relação que, como veremos, orienta sua compreensão dialética da obra de arte moderna, assim como das possibilidades de intervenção do artista. As “teses” em questão são as seguintes:

(Esnobe no escritório privado da crítica de arte. À esquerda, um desenho de criança, à direita, um fetiche. Esnobe: “Com isso Picasso inteiro pode arrumar as malas”).

I. O artista faz uma obra. II. A obra de arte só acessoriamente é um documento. III. A obra de arte é uma obra de mestre. IV. Na obra de arte artistas aprendem um métier. V. Obras de arte mantêm-se longe uma da outra pela perfeição. VI. Conteúdo e forma são na obra de arte um só: teor. VII. Teor é o provado. VIII. Na obra de arte a matéria é um lastro que a contemplação joga fora. IX. Na obra de arte a lei formal é central. X. A obra de arte é sintética: central de forças. XI. À visão repetida uma obra de arte intensifica-se. XII. A virilidade das obras está no ataque. XIII. O artista sai à conquista de teores.

I. O primitivo exprime-se por documentos. II. Nenhum documento como tal é obra de arte. III. O documento serve como obra didática. IV. Diante de documentos um público é educado. V. Na materialidade todos os documentos se comunicam. VI. Nos documentos reina inteiramente a matéria. VII. Matéria é o sonhado. VIII. Quanto mais nos perdemos num documento, mais densamente: matéria. IX. Nos documentos há formas somente em debandada. X. A fecundidade do documento quer: análise. XI. Um documento só subjulga pela surpresa. XII. Para o documento sua inocência é uma cobertura. XIII. O homem primitivo entrincheira-se atrás de matérias. (BENJAMIN, 2010: 29)

As teses, compostas por máximas não argumentadas, definem comparativamente a obra de arte e o documento, evidenciando-lhes não somente as especificidades, de acordo com as concepções de Benjamin, mas sobretudo, como veremos, a mobilidade e interpenetração de suas fronteiras. Se lidas como uma espécie de chave de leitura estética para *Rua de Mão Única*, as teses se afastam do caráter demasiadamente ortodoxo que aparentam, sobretudo quando analisadas por si mesmas, para lançarem luz sobre a composição do texto benjaminiano, assim como sobre a visão de obra de arte moderna que lhe é subjacente<sup>16</sup>.

A definição da obra de arte presente nas teses faz eco a alguns textos anteriores de Benjamin, particularmente *Origem do Drama Trágico Alemão* e *As Afinidades Eletivas de Goethe*, nos quais as obras – obras auráticas, diríamos – se caracterizam pela

---

<sup>15</sup> Nesse caso, o “documento” é entendido como o objeto comum, cotidiano e residual, desprovido de valor simbólico.

<sup>16</sup> Nesse ponto, discordo da opinião de Rainer Rochlitz, segundo a qual haveria uma tensão entre o caráter das teses e as propostas de *Rua de Mão Única*: “É evidente a tensão entre, de uma lado, essa distinção clássica da obra de arte e do documento e, de outro, a reivindicação, desde o primeiro fragmento de *Rua de Mão Única*, de formas não ortodoxas como o panfleto ou o cartaz” (2003: 168). Creio que, ao invés de tensão, haja uma relação de complementariedade e coerência entre as teses e o texto de Benjamin, conforme será desenvolvido nesse capítulo.

“conquista de teores”, factuais e de verdade. Nessa concepção, a obra de arte proporcionaria a revelação de uma ideia, teor de verdade, mas tal revelação, trabalho do crítico, só estaria disponível por meio da forma de apresentação da obra, da maneira como sua estrutura formal “cerca” a ideia, ou seja, de seu teor factual. Como possível reveladora de ideias, a obra de arte se torna “central de forças”, repleta de potenciais de sentido que se multiplicam e intensificam no decorrer da contemplação. Nisso estaria a “virilidade” atribuída por Benjamin à obra de arte: sua capacidade de colocar-se frente ao mundo para *conhecê-lo e nomeá-lo*<sup>17</sup>. As teses, como vemos, parecem buscar uma definição imanente, da obra de arte *em si*, ignorando seu papel frente a um público para situá-la como “obra de mestre”, fonte de aprendizado ao artista e, segundo lemos em outros textos de Benjamin, material de trabalho para uma crítica filosófica<sup>18</sup>.

Ao lado da definição um tanto conservadora da obra de arte, Benjamin elabora uma outra, tendo como alvo o documento, objeto cotidiano desprovido de carga simbólica. No documento, conforme lemos, “reina inteiramente a matéria”, não haveria, assim, dimensão de sentido para além do próprio objeto e de sua função instrumental. Isso confere certa “inocência” e passividade ao documento, na medida em que não se coloca como desbravador da ideia, “conquistador de teores”, mas *apenas* como coisa existente. Ao contrário da definição da obra de arte, o documento estaria voltado a funções diante de um público, em face do qual atuaria como forma didática. Mas qual seria o aprendizado por meio do documento e o que o diferenciaria do *métier* aprendido pelo artista? Ao que parece, o artista aprenderia o ofício ativo – e novamente temos a oposição entre “virilidade” da obra de arte e a “passividade” do documento–, ao passo que o público seria educado pela recepção do documento. Colocando em forma sintética, seguindo o modelo das máximas benjaminianas: o artista age pela obra de arte, o público reage frente ao documento. O resultado dessas reações, tendo em vista *Rua de Mão Única* e outros textos posteriores, é, poderíamos interpretar, uma educação perceptiva: subjulgado pelas sucessivas “surpresas”, ou choques, do documento, o

---

<sup>17</sup> Refiro-me, aqui, diretamente à teoria da linguagem escrita por Benjamin em 1915, *Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana*, onde o filósofo trata do que chama “linguagem adâmica”, capaz de reconhecer a criação divina por meio da nomeação. Em diversos casos, ao menos até *Origem do Drama Trágico Alemão*, será possível estabelecermos pontos de contato entre sua concepção de obra de arte e a capacidade dessa linguagem paradisíaca.

<sup>18</sup> Ao menos até *Origem do Drama Barroco Alemão*, os escritos de Benjamin estarão fortemente ligados à concepção de crítica dos românticos alemães. Nela, a obra de arte serve de material ao filósofo, que, no papel de crítico, irá desenvolver e ampliar as potencialidades imanentes à própria obra, no que diz respeito à revelação da verdade. No decorrer de seus estudos sobre a arte moderna, Benjamin abandonará o estudo imanente, embora não se desfaça de uma crítica que busca potencializar os sentidos das obras.



público tem sua forma de percepção transformada, ou reeducada (conforme vimos no capítulo anterior com relação à publicidade e à propaganda).

Numa primeira leitura, a definição de documento parece estar unicamente a serviço de um maior esclarecimento do que seja obra de arte, reforçando as qualidades dessa última em detrimento dos objetos cotidianos. Da mesma forma, poderíamos facilmente criticar certas máximas, evidenciando-lhes a falta de critérios ou acusando-lhes a arbitrariedade. A leitura aqui buscada, no entanto, não pretende nem a crítica rasa às teses de Benjamin, tampouco a defesa cega das definições por si mesmas: procuraremos sustentar que, pelo modo como o fragmento “treze técnicas contra os esnobes” é construído, assim como pela estrutura geral de *Rua de Mão Única* e pelas questões do contexto de Benjamin, as teses valem menos por si mesmas do que pela reflexão que possibilitam e pela relação dialética que parecem propôr. De que maneira, então, se constituiria tal relação dialética e o que a indicaria no fragmento citado? Quais seriam as relações entre essa reflexão estética e a composição de *Rua de Mão Única*?

Antes de mais nada é preciso levar em consideração o pequeno texto que abre o fragmento das “teses”, nem sempre devidamente explorado por alguns comentadores, em que a figura do esnobe é retratada. O esnobe é aquele que, no aconchego de seu escritório privado, compara e nivela Picasso a um desenho infantil e a um fetiche, ambos documentos, chegando mesmo a dispensar o pintor por conta do que parece ser uma equivalência entre os documentos apresentados e sua obra: “Com isso Picasso inteiro pode arrumar as malas”.

Poderíamos interpretar o trecho como uma justificativa para a distinção feita nas teses: o esnobe não saberia distinguir entre uma obra de arte e um documento, de maneira que seria necessária a definição clara de ambos, a fim de esclarecer uma diferença dicotômica. Contudo, é justamente na referência ao pintor andaluz que parece residir a chave para uma leitura dialética: Picasso, como um dos fundadores da colagem nas artes plásticas, se valeu de todo tipo de objetos (documentos) para a criação de diversas telas, misturando técnicas clássicas de pintura, como o estudo aprofundado dos efeitos de volume, a documentos do cotidiano, como cordas e páginas de jornal. A postura do esnobe frente a Picasso poderia ser interpretada, desse modo, como incapacidade de avaliar a obra de arte moderna, caracterizada, ao menos desde as vanguardas, pelo aproveitamento de documentos em sua composição.

As teses buscariam, assim, não reforçar uma dicotomia, mas sim estabelecer uma relação dialética – favorecida, inclusive, pela disposição das máximas em colunas

paralelas<sup>19</sup>. Parece improvável que Benjamin adote uma distinção tão rígida e ortodoxa em meio a um texto como *Rua de Mão Única*, no qual o filósofo busca justamente reabilitar posições de atuação ao escritor-crítico por meio do aproveitamento de técnicas e formas da escrita da cidade. O próprio desprezo do esnobe por Picasso poderia se justificar com bases na divisão rígida entre obra de arte e documento, o que reforça a validade da leitura dialética.

Se adotarmos essa maneira de leitura das “teses contra os esnobes”, buscando confrontá-las com a forma de apresentação de *Rua de Mão Única*, veremos que a referência a Pablo Picasso pode ser mais eloquente do que aparenta, ainda mais quando temos em mente a técnica criada pelo pintor andaluz e por George Braque em meados de 1912: a colagem. Amplamente utilizada pelas vanguardas modernas, a colagem procura se valer de documentos, passando a integrar as obras por meio de objetos industrializados e cotidianos. As motivações para o uso dessa técnica são, entre outras coisas, a aproximação entre obra e público e a quebra com o ideal de autonomia da arte. Para melhor refletir sobre a colagem, a fim de buscar possíveis relações com *Rua de Mão Única* e com a leitura dialética das teses aqui proposta, podemos tomar como exemplo duas telas de Picasso: *Natureza-Morta com Cadeira Empalhada* e *Copos e Garrafa de Suze*<sup>20</sup>, ambas de 1912.

Na primeira tela, *Natureza-Morta com Cadeira Empalhada*, temos a representação de uma mesa repleta de objetos cotidianos – um limão, uma faca, um pedaço de jornal, etc– na qual está recostada uma cadeira de palha. Essa última, no entanto, nada mais é do que um pedaço de papel encerado, que imita a textura e a forma da palha trançada, colada à tela. Picasso traz o objeto real, o documento cotidiano, para misturá-lo ao conjunto da tela, desse modo, o valor corriqueiro do papel encerado é posto de lado para, em sua integração com o todo da obra, converter-se em algo como uma metáfora da cadeira. A tela surge, nesse caso, por meio da troca semântica entre o documento e os objetos pintados.

A segunda tela, *Copos e Garrafa de Suze*, traz uma pequena mesa, sobre a qual estão postos dois copos e uma garrafa de Suze, bebida muito popular à época do pintor. Nada, contudo, é de fato pintado na tela, as formas surgem por meio da colagem de papéis de parede e de recortes de jornais, incluindo um anúncio da própria bebida. O

---

<sup>19</sup> Embora citadas nesse trabalho sob forma de dois blocos de textos sobrepostos, as teses aparecem no texto de Benjamin sob forma de duas colunas paralelas, onde cada máxima referente à obra de arte tem seu par correspondente ao documento.

<sup>20</sup> Reproduções de ambas as telas se encontram no Anexo II desse trabalho.

arranjo de diversos documentos organiza-se de maneira sintética, buscando representar um outro documento, a garrafa, que aparece em posição de estranhamento e, portanto, afastada de seu sentido meramente factual. A tela se constitui, assim, pela sintaxe dos documentos e pelos espaços vazios que deixam entre si.

Diante dessas telas, exemplos típicos da técnica da colagem, podemos então perguntar: que relações poderiam ter com *Rua de Mão Única* e com as teses nele contidas? Conforme vimos no capítulo anterior, Benjamin se vale das formas da escrita da cidade e da recolha de objetos urbanos para compôr seus fragmentos, constituindo um mosaico urbano. A colagem, entendida como combinação, arranjo ou aproveitamento de documentos em torno de uma elaboração estética, pode muito bem caracterizar a forma como Benjamin estrutura *Rua de Mão Única*<sup>21</sup>: a utilização das formas da escrita da cidade para a elaboração de fragmentos filosóficos não seria um equivalente ao uso do papel encerado para a alusão à cadeira? A maneira como os fragmentos de Benjamin cercam o ambiente urbano, dando-lhe uma forma “estranha”, não seria semelhante à imagem da garrafa, construída pela disposição fragmentada de objetos cotidianos?

Tendo em vista tais semelhanças, a referência a Picasso parece estar longe de uma escolha descuidada, ao contrário: aponta para a incapacidade de se avaliar a obra de arte moderna com base em concepções ortodoxas, reforçando sua interrelação com os documentos cotidianos. A presença do pintor andaluz no fragmento das teses reforça a leitura dialética, afinal de contas, a colagem não seria uma possibilidade de síntese entre as máximas colocadas por Benjamin? Basta que retornemos às teses, tendo em vista as telas discutidas e a própria forma de *Rua de Mão Única*, para encontrármos diversos pontos de contato entre as definições de obra de arte e de documento.

A recepção talvez seja o principal elemento para compreendermos a aproximação entre obra de arte e documento. Se tomármos como exemplo o caso de Picasso e, particularmente, o de Benjamin, veremos que a incorporação do documento ao fazer artístico está ligada ao desejo de atingir ao público, de adequar-se em alguma medida a ele, conforme vimos no primeiro capítulo desse trabalho. A recolha de documentos para a elaboração artística procura, além de uma subversão da mercadoria, estabelecer uma relação de empatia para com o público: subjulgado pela “surpresa” do documento, por sua “inocência”, o público aproxima-se da obra de arte moderna pela

---

<sup>21</sup> Embora, como já vimos no primeiro capítulo e como veremos no terceiro, as motivações e justificativas por trás da forma de *Rua de Mão Única* apontem para uma apropriação *sui generis* da técnica da colagem.

familiarização com os objetos e materiais cotidianos que a compõe. O documento, no entanto, aparece nessas obras de maneira deslocada, em posição de estranhamento. Tal efeito é garantido pelo trabalho estético, que organiza os documentos mediante a “lei da forma”. Nesse caso, a matéria que compõe a obra de arte moderna dificilmente pode ser entendida como mero “lastro” a ser descartado, tendo em vista que é justamente pela forma de apresentação dos documentos, pela organização da matéria, que se estabelece a “central de forças”, a potencialidade de sentidos da obra moderna, tal como aparece nas telas de Picasso e na forma de *Rua de Mão Única*.

A interpretação dialética das teses reforça a tentativa, por parte de Benjamin, de compreender a obra de arte moderna, e não apenas a literatura<sup>22</sup>, diante das novas contingências históricas, buscando uma atualização que, nesse caso, forneça subsídios à atuação do artista no cenário moderno. Vistas dessa maneira, as teses parecem não apenas levantar pressupostos para a compreensão da obra de arte moderna, mas também legitimar a forma de *Rua de Mão Única*, servindo-lhe como uma espécie de poética ou chave de leitura estética.

Além dos pressupostos que podemos extrair das “teses contra os esnobes”, *Rua de Mão Única* movimentada ainda uma outra questão fundamental em torno da arte moderna, que ocuparia Benjamin em diversos estudos posteriores: a relação entre modernidade e tradição. Nesse caso, é eloquente a comparação entre os fragmentos sobre Goethe e Karl Kraus, que são, aliás, os únicos escritores referidos de forma detida em *Rua de Mão Única*. Começamos pelo segundo, tematizado no fragmento “Monumento ao guerreiro”:

Karl Kraus. Nada mais desconsolado que seus adeptos, nada mais abandonado de Deus que seus oponentes. Nenhum nome que fosse mais decorosamente honrado pelo silêncio. Em uma armadura antiquíssima, sorrindo ferozmente, um ídolo chinês, brandindo nas duas mãos a espada desembainhada, ele dança a dança de guerra diante do mausoléu da língua alemã. [...] Aqui está aquele que do mar de lágrimas de seus contemporâneos extrai água como uma denaide, e de quem o penhasco que se deve sepultar seus inimigos rola das mãos como de Sísifo. O que há de mais desvalido que sua conversão? O que há de mais impotente que sua humanidade? O que há de mais sem esperanças que seu combate com a imprensa? [...] Tão desvalidamente como só se fazem ouvir vozes de espíritos, o murmúrio saído de uma profundidade tectônica de língua lhe faz profecias. Cada som é incomparavelmente genuíno, mas todos eles deixam perplexo, como conversa de espíritos. Cega como os manes, a língua conclama vingança [...]. (BENJAMIN, 2010: 41)

---

<sup>22</sup> Tentativa que se evidenciaria em seus trabalhos posteriores, onde a fotografia, o cinema e mesmo a arte vanguardista serão o centro do debate.

A obra de Karl Kraus, ao menos desde 1916<sup>23</sup>, despertou grande interesse em Benjamin, seja pela postura agressiva do autor austríaco frente à imprensa, seja pela forma por meio da qual ele a combateu. O autor de *Os abandonados* e *Os últimos Dias da Humanidade*, como se sabe, consagrou-se, entre outras coisas, como opositor ferrenho à opinião pública, símbolo da homogeneização dos julgamentos, veiculada pela imprensa. Tomando a linguagem como reflexo do indivíduo e de suas condições morais e históricas, Kraus via na imprensa o signo de uma linguagem da decadência, fruto, por sua vez, de uma tradição em franco esgarçamento.

É em sua forma de combate, no entanto, que Kraus aproxima-se da dialética entre a obra de arte e o documento, além de servir de exemplo para a relação entre modernidade e tradição, conforme o pensamento de Benjamin. A prática da citação foi uma das principais armas do autor austríaco: Kraus colhia frases da imprensa e, a partir de uma reorganização, compunha artigos-montagem<sup>24</sup>, nos quais, por meio da sátira, a linguagem da imprensa era desmascarada por si mesma. A utilização do documento (trechos de jornal) tinha, assim, a intenção de desmascarar a homogeneização dos julgamentos da opinião pública, buscando a manutenção de posições críticas. Nessa atitude estética e crítica, que faz eco à forma e às pretensões de *Rua de Mão Única*, Benjamin viu uma autêntica ação revolucionária, malgrado o caráter reacionário de Kraus. O cerne dessa ação parece ser justamente a manutenção de posições críticas num contexto em que aparentam total declínio, buscando, por meio da subversão do texto jornalístico, promover no público um efeito de despertar, para usarmos uma palavra cara à Benjamin.

Nesse caso, a possibilidade de revelação da verdade, que segundo Benjamin estaria ligada à obra de arte tradicional, converte-se num efeito de desmascaramento e de estranhamento, pretendido pelo artista diante de seu público. Para melhor atuar frente ao público, Kraus – e Benjamin, poderíamos dizer – “sacrifica” a tradição, valendo-se das formas “decaídas” da imprensa para causar os efeitos referidos, contudo, pelo caráter de efeito revelador, seus textos se mantem, ainda, ligados a tradição. Em outras palavras, Kraus usa a linguagem da imprensa para criticá-la, atacando-a enquanto signo

---

<sup>23</sup> Cf. Rainer Rochlitz, In: *O desencantamento da arte*, p. 186. Benjamin publicou também, em 1931, o ensaio intitulado *Karl Kraus*.

<sup>24</sup> A esse respeito, comenta Rochlitz: “A técnica da montagem de citações, arte do silêncio, advém do mesmo princípio [de um silêncio às avessas, que busca desmascarar]. ‘Kraus, diz Benjamin, escreveu artigos nos quais não há uma só palavra que seja dele’”. (2002: 192). Benjamin recorrerá à mesma técnica em sua obra inacabada, *Passagens*.

de decadência da tradição, de maneira que esta última seja constantemente *citada*, mesmo que como impossibilidade.

Pela postura e pelas opções estéticas que assume, Kraus é, ao olhos de Benjamin, um “guerreiro” desconsolado, batalhando ferozmente na luta desesperançosa contra a imprensa e resistindo diante do “mar de lágrimas de seus contemporâneos”, que lhe serve de matéria criadora. O desconsolo do “guerreiro” é reforçado pelo objeto de sua defesa, “o mausoléu da língua alemã”, que, enquanto coisa morta, murmura como espírito ao ouvido de seu defensor, incitando-o à “vingança”. Não poderíamos, em última instância, interpretar o “mausoléu” como referência à tradição, diminuída ao murmúrio vago? Se assim o fizermos, podemos delinear a figura de Kraus como exemplo de escritor moderno, conforme o compreende Benjamin: distante da tradição, com a qual se comunica de maneira difusa, e tendo de incorporar o documento à estrutura das obras a fim de manter posições atuantes e críticas frente ao público.

O mesmo aspecto de debilidade da tradição aparece no fragmento “Sala de refeições”, em que Benjamin narra um sonho envolvendo Goethe:

Em um sonho vi-me no gabinete de trabalho de Goethe. Não tinha semelhança nenhuma com o de Weimar. Antes de tudo, era muito pequeno e tinha só uma janela. À parede defronte a ela encostava-se a mesa de escrever pelo seu lado estreito. Diante dela estava sentado, escrevendo, o poeta em avançadíssima idade. Mantive-me ao lado, quando ele se interrompeu e me deu de presente um pequeno vaso, um vasilhame antigo. Girei-o nas mãos. Um monstruoso calor reinava no aposento. Goethe levantou-se e entrou comigo no cômodo ao lado, onde uma longa mesa estava posta para minha parentela. Parecia, porém, calculada para muito mais pessoas do que esta contava. Sem dúvida, estava posta também para os antepassados. À extremidade direita, tomei lugar ao lado de Goethe. Quando a refeição tinha terminado, ele se levantou pensosamente e com um gesto pedi permissão para ampará-lo. Quando toquei seu cotovelo, comecei a chorar de emoção. (BENJAMIN, 2010: 11).

A figura de Goethe frente à mesa “posta aos antepassados” parece em tudo referir à tradição, seja pela figura canônica do escritor, seja pelo contato direto com os mortos, estabelecido em torno da mesa. O estado no qual se encontra Goethe parece representar, por sua vez, a própria tradição aos olhos do observador moderno: em “avançadíssima idade” e com movimentos penosos, o escritor é a imagem da decrepitude, que acaba por comover Benjamin no sonho. O “vasilhame antigo” dado como presente, tal como os “murmúrios” emanados do “mausoléu da língua alemã”, bem pode ser interpretado como uma ligação mantida entre o escritor moderno e a tradição, malgrado a debilidade e distância dessa última. A ligação ocorre, no entanto, sob o signo da impossibilidade, expresso na *citação*, como já o dissemos, numa espécie

de batalha já perdida, destinada a defender um cadáver, como o faz Kraus, por meio das armas que ajudaram a matá-lo – nesse caso, a imprensa que, como documento, é incorporada à obra.

Se adotarmos, então, uma leitura dialética das “teses contra os esnobes” e levarmos em consideração o modo como são caracterizadas as figuras de Kraus e Goethe, podemos encontrar uma reflexão estética que não apenas justifica a forma de apresentação de *Rua de Mão Única*, mas também lança pressupostos para uma melhor compreensão da obra de arte moderna. Tais pressupostos parecem reforçar o caráter estratégico do artista moderno, que promove “sacrifícios” em prol da manutenção de posições atuantes, trazendo os documentos até a obra de arte, para logo colocá-los em posição de estranhamento.

Benjamin não chega a definir o modo como compreende a obra de arte moderna, e nem parece ser esse seu objetivo, contudo, registra, como outros o fizeram, uma mudança no estatuto da obra de arte, sua aproximação ao documento num contexto de afastamento da tradição. No registro dessa mudança, pra além de uma espécie de mapeamento das condições de atuação do artista e do escritor-crítico, parece estar posto o potencial revolucionário da incorporação do documento à obra de arte, não apenas como meio de atuação estético (conforme vimos no capítulo anterior), mas também como forma de suscitar o despertar histórico (com veremos no capítulo seguinte).

### Capítulo 3

#### Uma Historiografia Contra a “Eternidade”: a Composição da “Enciclopédia Mágica”

*“A memória é a quarta qualidade imediata do espaço, disse Walser para si próprio, como se estivesse a descobrir algo de relevante.”*

*(Gonçalo Tavares, A Máquina de Joseph Walser)*

Se, como vimos, Benjamin procura compreender e subverter as formas da escrita da cidade, respondendo ao impasse que então se impunha ao escritor-crítico moderno, é preciso evitar o enquadramento de *Rua de Mão Única* como sendo essencialmente uma resposta imediata ao contexto da República de Weimar, levando em conta apenas os

problemas que lhe são contingentes. O próprio filósofo se encarrega de prevenir as interpretações que buscam a imediatez como chave de leitura, conforme podemos ler em uma carta enviada a Hugo von Hofmannsthal, datada de 1928:

Toute le temps qu'*Einbahstrasse* était en train de naître, je n'ai guère pu vous en parler et maintenant que le livre est devant vous, je le peux moins encore. Mais, à vous surtout je tiens beaucoup à faire une demande, celle de ne pas considérer tout ce qui peut surprendre dans sa structuration interne et externe comme un compromis avec la "tendance du moment". Car c'est dans ses éléments excentriques justement que le livre est sinon un trophée, du moins le document d'une lutte intérieure, dont l'objet pourrait se formuler de la manière suivante: saisir l'actualité comme le revers de l'éternité dans l'histoire et relever la marque de ce côté caché de la médaille<sup>25</sup>. (BENJAMIN, 1979: 418)

Evitando a leitura apoiada unicamente na "tendência do momento", Benjamin atenta para uma dimensão mais ampla de seu texto, caracterizada como "luta interior", que se define pela apreensão, em boa medida enigmática, da "atualidade como reverso da eternidade na história". É justamente na tentativa de revelar esse "lado escondido da medalha" que, segundo nos parece, se manifesta a dimensão mais profunda de *Rua de Mão Única*: o entrecruzamento da forma de apresentação, que aproveita e subverte o documento urbano<sup>26</sup>, com um projeto historiográfico. Mas, afinal, o que significa pensar a atualidade como reverso da eternidade na história? O que há por trás de ambas as posições? Por que essa dimensão reversa é caracterizada como lado escondido, que precisa ser revelado? Qual o papel da escrita no processo dessa revelação?

Em linhas gerais, podemos dizer que *Rua de Mão Única* coloca em confronto duas concepções de tempo e, por conseguinte, de História: a da mercadoria e a do próprio Benjamin, que passaremos a referir como constelacional. Iniciemos pela primeira<sup>27</sup>. O tempo da mercadoria é indissociável das ideias de moda e de novidade: a necessidade pelo novo elabora-se em torno do princípio da obsolescência, de maneira

---

<sup>25</sup> Em livre tradução: "Todo o tempo em que *Rua de Mão Única* estava pra nascer, eu quase não pude lhe falar sobre ele e agora que o livro está diante de vós, eu o posso menos ainda. Mas, a vós sobretudo tenho muito que fazer um pedido, o de não considerar tudo o que pode surpreender em sua estrutura interna e externa como um compromisso com a "tendência do momento". Pois é justamente em seus elementos excêntricos que o livro é senão um troféu, ao menos o documento de uma luta interior, em que o objeto poderia se formular da seguinte maneira: apreender a atualidade como o reverso da eternidade na história e revelar a marca desse lado escondido da medalha."

<sup>26</sup> É preciso deixar claro que, como Kraus, Benjamin se apropria de documentos textuais, como títulos de notícias, frases de propagandas ou de anúncios, para, com isso, referir ou citar outros documentos de maneira desnaturalizada. O procedimento parece com o que vimos em Picasso: as notícias de jornal e papéis de parede agrupam-se para citar a garrafa de Suze, embora "ela própria" não esteja na tela. Da mesma forma, pela apropriação da escrita da cidade, enquanto documento, outros objetos urbanos são citados de modo desnaturalizado em *Rua de Mão Única*.

<sup>27</sup> O breve panorama do "tempo da mercadoria" que passaremos a analisar é feito com base no texto *Aufklärung na metrópole*, de Olgária Matos, um dos posfácios à edição brasileira de *Passagens*.



que cada mercadoria pereça tão rápido quanto possível, a fim de que uma outra a substitua, constituindo um ciclo interminável de consumo. Cada moda instaura um novo conjunto de novidades, relegando ao âmbito do “antigo” a que lhe precedeu e buscando apagar qualquer vestígio que lhes denuncie o parentesco – o que permite, por exemplo, o retomada de modas “antigas” como algo novo.

À repetição infundável do processo da mercadoria, com seus “novos-sempre-os-mesmos”, soma-se o modelo de produção capitalista, que afeta diretamente a percepção temporal do habitante da metrópole. O trabalho mecânico, extratificado e estafante se repete diariamente nas fábricas, sem que os sujeitos envolvidos tenham consciência do que fazem, não agregando, portanto, qualquer experiência às atividades desenvolvidas. Os dias de trabalho são, tal como a lógica da mercadoria, repetições cíclicas. Nesse contexto, elabora-se um tempo de Eterno Retorno, mítico, cristalizado sob o signo do presente<sup>28</sup>: cada dia parece ser uma exata cópia do anterior, num movimento semelhante ao castigo mitológico. Dessa forma, podemos dizer que a mercadoria, e os modos de produção que lhe acompanham, promovem a alienação do tempo, fundando a ilusão de um eterno “agora”. Segundo nos parece, é essa “eternidade”, enquanto ilusão histórica, que Benjamin procura enfrentar, buscando meios de revelar as faces escondidas que a compõem<sup>29</sup>.

Se, conforme comentamos no primeiro capítulo, *Rua de Mão Única* organiza-se de maneira quase detetivesca, o sentido de sua busca parece apontar para índices de historicidade, para os elementos que evidenciem a ilusão temporal causada pela mercadoria e pelos modos de produção capitalistas. Num de seus fragmentos, intitulado

---

<sup>28</sup> De maneira geral, conforme Olgária Matos (2006: 1125) Marx, Nietzsche, Baudelaire e Blanqui auxiliaram Benjamin na percepção de um tempo infernal sob o signo do Eterno Retorno e na “função estratégica” desse conceito para sua concepção de História. Benjamin, em seu trabalho posterior “Paris Capital do Século XX, de 1939, cita Blanqui para caracterizar esse tempo mítico: “A concepção do universo, desenvolvida por Blanqui nesse livro [*A eternidade pelos astros*], e cujos dados ele toma de empréstimo às ciências naturais mecanicistas, mostra-se como uma visão do inferno [...] A eternidade representa imperturbavelmente no infinito o mesmo espetáculo. [...] ‘O que escrevo agora numa cela do forte do Taureau, eu o escrevi e escreverei durante a eternidade, à mesa, com uma pena, vestido, em circunstâncias inteiramente semelhantes. [...] O número de nossos sócios é infinito no tempo e no espaço. [...] Não são fantasmas, é a atualidade eternizada.’” (2006: 66)

<sup>29</sup> Benjamin, posteriormente encontrará nas passagens parisienses o lugar de síntese da ilusão temporal da mercadoria e das tensões modernas. Conforme Jean Lacoste, citado por Olgária Matos, as passagens são “aquários humanos” onde “reinem o comércio de luxo, a prostituição e o jogo e é aí que vão se acumular as mercadorias que revelam o momento histórico, fundamento da reprodutibilidade técnica [...]. A obra de arte torna-se reprodução mecânica com a fotografia. A literatura, documento informativo; a arquitetura, construção de ferro, assunto de engenharia. A imaginação, publicidade.” (MATOS, 1989: 79)

“trabalho de subsolo”, Benjamin não apenas critica a ilusão de temporalidade da mercadoria, mas também dá mostras de sua concepção de história constelacional:

Em sonho vi-me em uma região erma. Era a praça do mercado de Weimar. Ali eram feitas escavações. Eu mesmo raspei um pouquinho na areia. Então apareceu a ponta de uma torre de igreja. Extremamente alegre pensei comigo: um santuário mexicano do tempo do pré-animismo, o Anaquivitzli. Acordei rindo. (2010: 24)

A sobreposição feita pela imagem, entre o mercado de Weimar e antigo templo mexicano, não é gratuita: ambos são locais para a prática de adoração fetichista. A comparação evidencia também o caráter de primitivismo mítico concernente à mercadoria. Negando o aprisionamento no presente, Benjamin coloca em relação dois pontos distintos e distantes na História; contudo, pela semelhança que comportam, o mercado e o templo acabam por se sobrepôr, iluminado-se mutuamente.

O fato de o templo estar enterrado sob o mercado traz, literalmente, o passado para dentro do presente e também parece fazer referência ao princípio de perecibilidade da mercadoria: o mercado, como centro da exposição e venda das novidades, constitui-se também como espaço de ruínas, tendo em vista que toda mercadoria já nasce sob o signo da obsolescência imediata, produz o novo que é também antiguidade. A menção ao “trabalho de subsolo” reforça a ideia de uma curiosa arqueologia da metrópole moderna, que revele o passado dentro do presente. Como veremos, Benjamin adota a posição de arqueólogo diante da cidade e da mercadoria, recolhendo os documentos urbanos e tomando-os como ruínas, repletos de vestígios e potencialidades anunciatórias.

O fragmento reproduz também um movimento importante ao olhar histórico de Benjamin: o despertar. A visão do mercado e das escavações se dá em sonho, onde as imagens associam-se livremente para produzir sentidos, de modo que os espaços possam se sobrepôr para revelar seu parentesco, no entanto, o fragmento enfatiza o “acordar”, o momento em que o filósofo desperta em posse das revelações percebidas. A visão onírica, que desnaturaliza o mundo, permeia *Rua de Mão Única*, mas está sempre vinculada ao momento do despertar, em que a percepção histórica se solidifica.

De maneira geral, todos os “modos de ver” trazidos por Benjamin em seu texto estão ligados a essa visão que nega a naturalidade e a utilidade – compactuando, portanto, com a percepção onírica– para evidenciar marcas de historicidade que reneguem o efeito de eternidade imposto pela mercadoria. O fragmento citado ajuda, dessa forma, a pensarmos as características básicas da concepção histórica

constelacional proposta por Benjamin em *Rua de Mão Única*. Segundo nos parece, são elas: a sobreposição de “agoras” (evidenciando o quanto o presente é repleto de passado e de marcas anunciatórias e o quanto os “ocorridos” se manifestam como fonte de conhecimento), a percepção dialética da mercadoria (avaliada não como novidade, mas como ruína que carrega marcas de historicidade), o emprego de “modos de ver” desnaturalizados (que permitam a visão para além da mera utilidade, auxiliando no despertar histórico) e a forma de apresentação textual fragmentária e “documental” (que favorece as associações criativas e enfatiza a ideia de História como conjunto de “agoras” sempre relacionáveis e passíveis de atualização).

Antes de seguirmos explorando a concepção historiográfica de Benjamin, é preciso retomarmos brevemente a última característica elencada, a fim de enxergarmos de maneira mais clara a relação entre a forma de apresentação de *Rua de Mão Única* – tendo como base tudo o que já debatemos até aqui – e a constituição dessa concepção.

Como vimos, Benjamin buscou encontrar maneiras de enfrentar a escrita da cidade e optou por subverter as formas urbanas e tomar a cidade como espaço textual, revelador de tensões implícitas. O desejo de reabilitar a atuação ao escritor-crítico, de que tanto falamos, diz respeito, portanto, à intervenção histórica e ao combate à alienação, em particular do tempo. O uso dos fragmentos, como apresentação da cidade e subversão de sua escrita, especialmente a publicidade, tem como efeito organizar uma historiografia de falhas, de incompletude e que, por isso mesmo, não se fixa numa “eternidade”, pois cada fragmento, ao passo que se constitui como mônada, parece necessitar constantemente do complemento de um outro, deixando claro, por meio dessas ausências, que algo veio antes e algo virá depois. A atenção à historicidade é reforçada pelo elemento essencial dos fragmentos: a “regulagem de proximidade e distância” (BOLLE, 1994: 277).

Como no primeiro capítulo tratamos muito vagamente dessa regulagem, é forçoso retomá-la à luz do que estamos discutindo. Benjamin fornece pistas a respeito desse aspecto no aforismo “guichê de achados e perdidos”:

O que torna tão incomparável e tão irrecuperável a primeiríssima visão de uma aldeia, de uma cidade na paisagem, é que nela a distância vibra na mais rigorosa ligação com a proximidade. O hábito ainda não fez sua obra. Uma vez que começamos a nos orientar, a paisagem de um só golpe desapareceu como a fachada de uma casa quando entramos. Ainda não adquiriu uma preponderância através da investigação constante, transformada em hábito. Uma vez que começamos a nos orientar no local, aquela imagem primeira não pode nunca restabelecer-se. (2010: 40)

Como podemos ver, a rigorosa ligação entre distância e proximidade surge da união entre um certo arrebatamento e o olhar curioso de quem desconhece – e por isso perscruta. Benjamin deixa claro, no entanto, o quão fugaz é a “primeiríssima visão” que comporta essa perfeita regulagem, em geral amortecida pelo hábito. Por isso, o filósofo esforça-se não para recuperar a primeira imagem, mas sim para reproduzir a experiência dessa visão. O olhar do estrangeiro, que no fragmento parece ser representado, ajuda a pensar a experiência da regulagem: aos olhos do forasteiro, a cidade, mesmo em sua arrebatadora evidência, mantém-se como mistério a ser decifrado. Esse olhar, que percebe na evidência dos objetos e espaços uma dimensão velada, é trazido por Benjamin ao contexto da metrópole. Ao subverter a escrita da cidade e tomar a metrópole como texto, Benjamin procura evitar tanto o efeito de aproximação causado pela publicidade que, como a mercadoria, arrebatava para dominar, como o de distanciamento exagerado, que afasta até o alheamento. O efeito dos fragmentos parece funcionar exatamente no sentido da recuperação dessa experiência da “primeiríssima visão”: o tom publicitário dos textos promove, num primeiro momento, o efeito de aproximação pelo arrebatamento, semelhante ao da propaganda; contudo, o modo desnaturalizado como trata dos resíduos da metrópole é mediado pela curiosidade inquiridora, de quem mantém o olhar ainda não transformado pelo hábito – e aqui podemos ver a funcionalidade do uso dos documentos na obra de arte, em especial com relação aos efeitos de aproximação e surpresa que podem provocar, conforme vimos no capítulo anterior. O objetivo da regulagem entre distância e proximidade não é outro que não a percepção histórica e é por meio dela que Benjamin compõe o inventário da metrópole.

A noção de um inventário, aliás, nos ajuda a pensar a maneira como *Rua de Mão Única* organiza-se enquanto historiografia, particularmente no que diz respeito à mobilização de diferentes “modos de ver”, ligados todos a uma postura desnaturalizada, e à recolha dos resíduos (documentos) da metrópole. Em seus fragmentos, Benjamin se vale seguidamente de pontos de vista que contrariam a percepção embotada do habitante da metrópole, imerso no tempo da mercadoria, tais como a do sonhador, do apaixonado, do estrangeiro, da criança, etc. Todos têm em comum a manutenção e o uso da sensibilidade como mediadores de sua relação com o mundo, seus modos de ver “reconhecem o que têm de maravilhoso as coisas desviadas do contexto do útil” (ROCHLITZ, 2003: 174). Dentre essas posturas, uma em especial – com a qual todas combinam e para qual parecem convergir – se destaca como fundamental: a do

coleccionador.

Objeto de comentários ao longo de boa parte da obra benjaminiana, o colecionador, com o qual Benjamin sempre manteve identificação<sup>30</sup>, serve do modelo à atitude historiográfica iniciada em *Rua de Mão Única* e desenvolvida até *Passagens*. Sua importância, como atitude contrária ao efeito de eternidade da mercadoria, advém da forma como se relaciona com os objetos que o cercam. O colecionador mantém “uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como palco, como o cenário de seu destino” (BENJAMIN, 2011: 216), de maneira que, na coleção, cada peça seja encantada por uma espécie de magia, plena de vestígios de historicidade e, portanto, oposta à “manha teológica” da mercadoria, que esforça-se justamente para apagá-los. Por isso a imagem de inventário parece adequada a *Rua de Mão Única* e ao pensamento histórico que lhe é subjacente: Benjamin investiga e recolhe os documentos da metrópole como um atento colecionador, desnaturalizando os objetos, as impressões, as imagens e os hábitos encontrados e retirando-os da lógica da mercadoria a fim de compôr uma “coleção”, que lhes permita provocar a percepção histórica. A relação entre o “modo de ser e ver” do colecionador e o projeto historiográfico de *Rua de Mão Única* parece diretamente colocada no fragmento “comércio de selos”:

Sabe-se que há colecionadores que só se ocupam com selos carimbados e muito não falta para que se queira acreditar que são eles os únicos que penetraram no segredo. Eles se apegam à parte oculta dos selos: ao carimbo. Pois o carimbo é o lado noturno deles. Há os solenes, que em torno da cabeça da rainha Vitória colocam uma auréola, e os proféticos, que colocam uma coroa de mártir em torno de Humberto. Mas nenhuma fantasia sádica chega à altura do negro procedimento que cobre com estrias os rostos e, através do solo de continentes inteiros, rasga fendas como um terremoto. E da perversa alegria pelo contraste desse ultrajado corpo do selo com seu branco, rendado vestido de tule: o denteado. Quem está no encalço de carimbos tem de possuir como detetive os sinais particulares das mais mal-afamadas agências postais, como arqueólogo a arte de determinar o torso dos mais estranhos nomes de lugares, como cavalista o inventário das datas para um ano inteiro. (BENJAMIN, 2010: 53-54)

A imagem praticamente funde a postura do colecionador à do historiador pretendido por Benjamin. Ocupando-se dos selos, o colecionador não busca apenas a imediatez do objeto, mas sobretudo a ausência que se manifesta pelo vestígio deixado

---

<sup>30</sup> Em seu pequeno ensaio sobre o colecionador, intitulado “Desempacotando minha biblioteca” e publicado em 1931, Benjamin, ao descrever o “autêntico colecionador”, afirma: “Pois quem lhes fala é um deles e, no fundo, está falando só de si.” (2010: 215). Embora o texto seja posterior à publicação de *Rua de Mão Única*, cerca de três anos, recorreremos a ele para embasar a discussão sobre o colecionador, pelo fato de julgarmos o que nele se apresenta em total acordo com o texto que estamos estudando.

pelos carimbos e pelo denteado – prova de que o selo foi destacado de um outro lugar. As marcas do carimbo, enquanto presentificações de ausências, representam o índice de historicidade, o que está pra além da mera utilidade do objeto e aponta sempre para um outro “agora”, nesse caso, o momento no qual o selo foi carimbado. Tal atitude parece representar diretamente a intenção historiográfica de *Rua de Mão Única*: tomar as “ruínas” urbanas para observar as ausências – ou melhor: presentificá-las– por meio de vestígios, remetendo assim a uma concepção de história em que o passado jamais se exaure, mantendo-se em contato constante com o presente. Aqui, podemos ver também um exemplo da ligação entre sua perspectiva crítica, sua concepção sobre a obra moderna e sua historiografia: a escrita da cidade, como documento, é incorporada ao texto (“comércio de selos” parece um título comum a anúncios de jornal ou tabuletas de lojas), mas seu uso é subvertido, na medida em que o documento tematizado no fragmento, os selos, são apresentados em forma de estranhamento, direcionado a uma percepção de historicidade – e novamente as comparações com as referidas telas de Picasso parecem possíveis.

Tal como a prática do colecionador, e em total oposição à lógica da mercadoria, a manutenção da lembrança move a investigação dos documentos urbanos. Se tomarmos um texto posterior de Benjamin, “Desempacotando minha biblioteca, podemos notar o quanto a apropriação do “modo de ver” do colecionador está vinculado ao esforço da lembrança e à valorização da historicidade:

A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. Aqui, portanto, nesse campo restrito, podemos presumir como os grandes fisiognomonistas – e os colecionadores são os fisiognomonistas do mundo dos objetos– se tornam intérpretes do destino. (2010: 216)

Compondo uma “enciclopédia mágica”, o colecionador cerca seus objetos com a historicidade evidenciada em seus vestígios, que, como ausência, mantem-se sempre presente. A “magia” da coleção não vem apenas desses vestígios, mas também do modo como os “detalhes” colhidos organizam sua composição. A maneira como os documentos se ligam em função de seus detalhes não segue outra regra que não a lógica associativa do próprio colecionador, de modo que a mais caótica coleção seja, aos olhos de seu dono, plenamente organizada e coerente. Por isso, podemos dizer que “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 2010: 216).

Como “fisiognomonista do mundo dos objetos”, estudioso dos documentos urbanos, o colecionador, pelo modo como os desloca, os salva da dimensão de ruína muda para dotar-lhes de eloquência histórica sempre renovada, lançando-os no campo do estranhamento. Se olharmos com atenção, não parece ser justamente esse um dos principais objetivos de Benjamin em *Rua de Mão Única*? A salvação da historicidade dos documentos urbanos, pela apropriação subversiva, não seria o intento básico da historiografia proposta em seu texto, contra a ilusão temporal da mercadoria? De fato, como já o dissemos, *Rua de Mão Única* em muito se assemelha ao trabalho de um legítimo colecionador, seja pelo gesto de incorporação e de recolha atenta dos documentos urbanos, em sua dimensão histórica, seja pela forma de apresentação da obra, desordenada e aparentemente caótica – e, dessa forma, os pressupostos levantados nas “teses contra os esnobes” parecem diretamente ligados a esse projeto historiográfico.

Assim como os objetos são magicamente associados pelo colecionador, *Rua de Mão Única* parece ser construído de maneira a permitir que o leitor associe livremente seus fragmentos, produzindo suas próprias iluminações diante das materialidades históricas da metrópole<sup>31</sup>. A ênfase numa retomada da historicidade, que torne os “agoras” inexauríveis e sempre passíveis de atualização, não faz, no entanto, com que Benjamin busque somente os vestígios de um “já ocorrido” nos documentos que recolhe: há também a possibilidade de uma interpretação do “destino”, conforme o próprio autor nos diz no fim da passagem citada. Entretanto, de que maneira podemos entender a noção de destino? Como conciliar um termo aparentemente ligado ao campo teológico com uma proposta historiográfica tão próxima ao materialismo? A esse respeito, o fragmento “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” é de particular eloquência:

Observar com exatidão o que se cumpre em cada segundo é mais decisivo que saber de antemão o mais distante. Signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam dia e noite nosso organismo como batidas de ondas. Interpretá-los ou utilizá-los, eis a questão. [...] como raios ultravioletas a lembrança mostra a cada um, no livro da vida, uma escrita que, invisível, na condição de profecia, glosava o texto. Tranformar a ameaça de futuro no

---

<sup>31</sup> Com isso, talvez, fique mais clara a opção pelo adjetivo “constelacional” para a caracterização dessa historiografia e sua relação com a postura do colecionador: dispostos de forma não linear e não progressiva, os fragmentos dispõem-se de maneira aparentemente caótica, mas, como o faz o colecionador frente a seus objetos, podem ser “magicamente” associados para produzirem sentidos múltiplos, tal como, no firmamento, as estrelas “ligam-se” para formar constelações. Tanto na postura do colecionador, como na do intérprete do astros existe uma visão não instrumental, que recobre os objetos de mistério.

agora preenchido, este o único milagre telepático digno de ser desejado, é obra de corpórea presença de espírito. [...] O dia jaz cada manhã como uma camisa fresca sobre a cama; esse tecido incomparavelmente fino, incomparavelmente denso, de limpa profecia, assenta-nos como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende de que nós, ao acordar, saibamos como apanhá-lo. (BENJAMIN, 2010: 59-60)

O fragmento inicia com uma exortação ao conhecimento do “agora” em detrimento à projeção do futuro distante. Benjamin – que sabidamente via a revolução não como decorrente do progresso, mas sim como fruto de uma interrupção<sup>32</sup> – não coloca esperanças num futuro abstrato, seu objetivo parece ser justamente o de tentar “interpretar os sinais” do presente em que relampejam as “ameaças de futuro no agora preenchido”. Conforme o texto nos sugere, o futuro, enquanto possibilidade, não está em outro lugar que não no próprio presente, onde jaz sob forma cifrada. O dever do historiador, nessa proposta, é atentar para os sinais anunciatórios dos documentos e antecipar-se para fazê-los emergir no “agora”. Como nos diz Willi Bolle, “isso pressupõe um conhecimento do saber ainda não consciente. Trata-se de uma escrita adivinatória” (1994: 306).

Diante disso, retornamos à questão anteriormente colocada: o que vem a ser o destino sobre o qual Benjamin nos fala? Abandonando o sentido teológico típico do conceito<sup>33</sup>, Benjamin parece tomá-lo como propriedade dos seres, de modo que o destino se caracterize como um “vir a ser” que depende de sua decodificação no “agora”. Esse conceito concorda com o pensamento histórico-constelacional bejaminiano, que em *Rua de Mão Única* mostra um de seus principais momentos de elaboração, onde cada “agora” está pleno de possibilidades de futuro, mesmo que apenas uma tenha de fato ocorrido. Nisso parece consistir um elemento básico da historiografia de Benjamin: abandonar a crença em uma revolução prometida para o futuro e interromper o curso do progresso, buscando nos “agoras” não apenas o que “foi”, mas também as lutas e o conhecimento em torno do que “poderia ter sido”.

Se quisermos um exemplo da escrita adivinatória que compõe o pensar histórico

---

<sup>32</sup> A esse respeito, é famosa a seguinte passagem: “Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história. Talvez seja o contrário. Talvez sejam as revoluções o ato com o qual o gênero humano que viaja neste trem puxa o freio de emergência.” (BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, 3, p. 1.232. In: OLGÁRIA, Matos. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 67)

<sup>33</sup> Em um texto de 1921, intitulado “Destino e caráter”, Benjamin afirma: “O caráter é geralmente colocado num contexto ético, e o destino num contexto religioso. Mas devem ser expulsos desses domínios, pondo a claro o erro que permitiu que para aó fossem remetidos” (2011: 6). Benjamin diz que o destino, no sentido teológico, diz respeito à culpa e ao castigo divino inevitável, enquanto que o conceito buscado pelo filósofo parece procurar o destino como algo disponível; não preestabelecido.



de Benjamin, poderíamos atentar para a própria obra da qual estamos tratando. Ao defrontar-se com as condições de produção e de atuação por meio da escrita, Benjamin interpreta não somente a inviabilidade de boa parte da cultura literária, mas também a possibilidade de reabilitação da intervenção social por meio de mecanismos da escrita da cidade. Dessa forma, o filósofo, poderíamos dizer, parece captar um possível vestígio anunciatório da cidade-texto, a “ameaça de futuro” contida no presente, transformando-a em forma de apresentação de sua crítica, em “agora preenchido”. Ao longo de sua reflexão sobre a História, que culmina nas *Teses sobre o conceito de História* e em *Passagens*, Benjamin mantém o mesmo esforço, a saber: atualizar o destino dos “agoras” por meio do cuidadoso estudo de seus vestígios. Em outras palavras, como nos diz Rochlitz, “é forçando os limites do indizível e do silêncio, revelando, por sua crítica, o não-dito, o esquecido, o rejeitado, que ele conta exercer um efeito prático” (2003: 98).

Benjamin quer salvar os “agoras” de sua homogeneização e esvaziamento, promovendo assim o despertar da percepção histórica. A configuração de tempo pleno e heterogêneo<sup>34</sup> de cada um desses “agoras”, como de cada documento urbano, renega a ilusão temporal da mercadoria, assim como a linearidade da História progressista, compreendendo-os de maneira a possibilitar sua constante relação, de forma que podemos melhor entender o motivo pelo qual a crítica – e este trabalho – costuma denominar essa concepção historiográfica de constelacional. Tal como as estrelas em sua aparente confusão e desordem se ligam, aos olhos do místico que as consulta em busca de conhecimento, para formar o desenho nítido de constelações, a disposição dos fragmentos de *Rua de Mão Única*, sua forma de exposição, permite o agrupamento diversificado para a formação de imagens da metrópole, apresentando-a não somente em sua ligação com o passado, mas também em suas possibilidades anunciatórias. Seu efeito é o conhecimento histórico sempre renovado. A plenitude e a heterogeneidade dos “agoras”, enquanto postura diante da História, desenvolveu-se ao longo de todo o pensamento de Benjamin, constituindo uma posição crítica que vê na “eternidade” somente o destino certo do inferno mítico.

---

<sup>34</sup> A oposição entre o tempo pleno e heterogêneo e o tempo vazio e homogêneo aparece em diversos trabalhos de Benjamin. Em suas *Teses sobre o conceito de História*, por exemplo, o autor comenta diretamente essa oposição: “A História é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora.” (BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de História*. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio/Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*, p. 119)

## Conclusão

Seja como fisiognomia da metrópole moderna, como “enciclopédia mágica” ou como resposta teórico-prática a seu contexto, a composição de *Rua de Mão Única* reforça o que foi dito logo nas primeiras páginas desse trabalho: trata-se de um texto em contramão, uma obra de combate aos sentidos únicos (estéticos, políticos e históricos) propostos pela estrutura capitalista e progressista.

Tendo o pensamento a contrapelo por ideal e por prática, *Rua de Mão Única* se elabora como um texto repleto de subversões (da escrita da cidade, dos documentos urbanos, do efeito de eternidade histórica capitalista), onde o fazer artístico, a crítica e a reflexão histórica se misturam como proposta combativa. E diante disso poderíamos nos questionar: mas do que, de fato, se trata *Rua de Mão Única*? É um texto literário, uma obra historiográfica ou um manifesto crítico-teórico? Segundo nos parece, qualquer tentativa de divisão precisa seria frustrada. Diríamos mesmo que a riqueza do texto assenta sobre o exercício de esgarçamento das fronteiras entre literário, a crítica e a historiografia. Benjamin, como descendente dos românticos alemães, procurou elaborar uma crítica poética a serviço de uma teoria da História. Esclarecer essa elaboração é tarefa complexa e escapa aos limites desse trabalho, contudo, é preciso ressaltar a importância de *Rua de Mão Única* como um dos pontos principais à sua compreensão.

Se tomarmos os textos posteriores de Benjamin, como seus estudos sobre as formas de reprodução ou sobre a cidade de Paris, podemos mesmo afirmar que *Rua de Mão Única* é uma espécie de poética ao filósofo alemão, pelo menos no que diz respeito à escrita fragmentada e à recolha dos documentos urbanos para a composição de pensamento crítico. Da mesma forma, a busca por saídas dialéticas frente aos meios de reprodução, a reflexão sobre as condições e possibilidades da obra de arte moderna e a elaboração de uma historiografia constelacional, conforme abordamos nesse trabalho, se mantiveram como constantes na obra de Benjamin posterior a *Rua de Mão Única*, o que reafirma a importância desse texto aos estudos benjaminianos.

Sendo assim, o estudo dessa obra para a compreensão do pensamento de Walter Benjamin em nada pode ser considerado acessório, pelo contrário: *Rua de Mão Única* é itinerário obrigatório para um real entendimento de diversos “movimentos” da obra de Benjamin, como sua aproximação ao marxismo, suas posições frente à arte moderna e a constituição de sua concepção de História.

Para além do contexto mais restrito dos estudos benjaminianos, as reflexões sobre os impactos da metrópole nas artes e sobre as possibilidades de atuação do artista no cenário moderno fazem de *Rua de Mão Única* um texto de grande valor à compreensão da arte moderna frente às tensões históricas e sociais que lhe foram contingentes. No caso específico da literatura, além de ser um bom ponto de partida para um estudo sobre a incorporação de outras linguagens ao literário, *Rua de Mão Única* parece contribuir para o debate a respeito da mímesis na modernidade: o modo fragmentado de sua estrutura, a maneira como “presentifica as ausências”, não faria desse texto um ótimo objeto para o estudo da representação moderna, concentrada sob o signo da impossibilidade?

Dada a multiplicidade de leituras possíveis e os curtos limites deste trabalho, resta dizer, por fim, que *Rua de Mão Única* é um legítimo exercício dialético, um texto que, explorando a realidade como contraditória, procura afiançar as possibilidades sempre reais, embora por vezes latentes, de um pensamento revolucionário, que se estabeleça na contramão do sentidos únicos.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Correspondance I et II*. Trad. Guy Petidemange. Paris: Aubier, 1979.

\_\_\_\_\_. Destino e caráter. Trad. João Barrento. Covilhã: Lusosofia, 2011a

\_\_\_\_\_. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011b. v.1.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011c. v. 3.

\_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio/Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl. *O capital*, vol. I. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

OLGÁRIA, Matos. *Aufklärung na metrópole*. Paris e a Via Láctea. In: *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PRINCI, Eliana & UZZANI, Giovanna. *Picasso*: trad. José Ry Gandra. São paulo: Abril, 2011

ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: EDUSC, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Leituras de Walter Benjamin*. Org. por Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.

\_\_\_\_\_. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

# Anexo I



Berenice Abbott, 1935



Todd Webb, 1950



Eugène Atget



Eugène Atget, 1903

## Anexo II



Copos e Garrafas de Suze, 1912. Pablo Picasso  
Colagem de papel, guache e carvão.





Natureza-Morta com Cadeira Empalhada, 1912. Pablo Picasso.  
Óleo sobre papel encerado sobre tela, corda.