

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

VINICIUS DOMINGUES CHAMIÇO

**PRÓXIMO MA(DS) DISTANTE: DO POTENCIAL CRÍTICO DAS IMAGENS
DE PENSAMENTO NA OBRA “RUA DE MÃO ÚNICA” DE WALTER
BENJAMIN**

GUARULHOS

2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

VINICIUS DOMINGUES CHAMIÇO

**PRÓXIMO MA(DS) DISTANTE: DO POTENCIAL CRÍTICO DAS IMAGENS
DE PENSAMENTO NA OBRA “RUA DE MÃO ÚNICA” DE WALTER
BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Filosofia da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Francisco De Ambrosio Pinheiro
Machado

GUARULHOS

2014

CHAMIÇO, Vinicius Domingues.

Próximo ma(i)s distante: Do potencial crítico das Imagens de Pensamento na obra “Rua de Mão única” de Walter Benjamin. Guarulhos: UNIFESP, 2014.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2014.

Orientador: Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado.

Near but/more distant: About the critic potential of the Thought Images in the work “One way street” by Walter Benjamin

1. Crítica. 2. Imagem de Pensamento. 3. Distanciamento. 4. Estranhamento. 5. Vanguarda Europeia. 6. História. I. MACHADO, Francisco De Ambrosis Pinheiro. II. *Próximo ma(i)s distante: Do potencial crítico das Imagens de Pensamento na obra “Rua de Mão única” de Walter Benjamin.*

Vinicius Domingues Chamiço

Próximo ma(i)s distante: Do potencial crítico das Imagens de Pensamento na obra “Rua de Mão única” de Walter Benjamin.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Filosofia da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado.

Aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado.
Universidade Federal de São Paulo – EFLCH-UNIFESP

Profa. Dra. Olgária Chain Féres Matos
Universidade Federal de São Paulo – EFLCH-UNIFESP

Profa. Dra. Aléxia Cruz Bretas
Universidade Estadual de Campinas – IEL-UNICAMP

Às circunstâncias e a ela: meu amor...

AGRADECIMENTOS:

O percurso dessa pesquisa não se resume a dois anos de Mestrado, nem mais de quatro anos de pesquisa, mas quase sete anos dos quais resisto em chamar pragmaticamente de vida acadêmica.

Não lembro o dia. Recordo da circunstância. A possibilidade de uma iniciação, que algum tempo eu flertava, se manifestou naquilo que nunca imaginaria: na Arte. Fui até a biblioteca, folheei alguns livros na estante de um autor alemão chamado Walter Benjamin do qual lera muito pouco, até que um me chama atenção: *Rua de mão única*. Pensei... É esse. Era mesmo. Poderia ter sido as outras três iniciações que flertara em áreas distintas nos dois primeiros anos de graduação, aquelas que havia pensado com antecedência e que tinha feito alguma pesquisa prévia. Não. Foi num autor que pouco conhecia e numa obra que conhecia menos ainda. Afinal, é difícil responder o que é o objeto de pesquisa. Transpô-lo em palavras numa linguagem formal e lógica é uma tarefa fácil frente à indecisão íntima daquele que ao se debruçar sobre a análise, não sabe se está pesquisando uma obra, ou a si mesmo nas entrelinhas de outro.

Dessa forma, agradeço primeiramente às circunstâncias. Foram elas que me trouxeram até aqui, juntamente com suas obras. Seus filhos de certa maneira. Aqueles que agradeço ainda mais: meus amigos, minhas experiências, meus professores e meus familiares. Estes que estão neste trabalho não só involuntariamente, mas imanentes:

Meus pais (Fernando e Lucia) pouco entenderam o que faria. Dentre as diversas outras circunstâncias desfavoráveis, prevalecera, no meu ver, a irrefletida convicção, logo também circunstancial: faça o que quiser. Quer fazer Filosofia? Tudo bem. Não havia muito mistério. Nem estímulo, nem censura. Nem um: “o que você precisa?”, era tudo simplesmente feito. Mas esse silêncio, esse sábio desconhecimento, esse permitir sem nunca ter permitido, essa suposta falta de interesse. Quando falavam, brincavam, ele mais do que ela. Ela chorou. Não chora mais, mas também não diz. Eu que tanto me expressei em palavras agradeço por aqueles que me mostraram, que me deixaram ver e sentir, sem precisar me explicar nada.

A meu irmão (Eduardo) agradeço e me desculpo. Ficava sozinho talvez quando ele mais precisara de mim. Hoje ao invés de retribuir essa falta, ele parece aumentar minha dívida. Além de ter se esforçado para ler esse trabalho tão distante de sua realidade, sempre esteve e está do meu lado perguntando sobre aquilo que tanto se

interessa e que pouco sei lhe dizer: essa tal vida acadêmica que ele tanto parece errante, como ainda sou. Tento acreditar que quito minhas dívidas em pequenas parcelas de paciência, com esse impaciente que contraditoriamente sempre teve mais paciência comigo, do que tivera com qualquer outra pessoa.

Minha avó (Maria) não me viu, me ligou. Procurava final onde não havia fim. Procurava feriado onde eu não podia. Para ela, meus trabalhos não acabavam nunca e pouco a pouco me deixava a sós contra sua própria vontade. Declaradamente melancólica, sua saudade, propositalmente ou não, maquiada com inúmeras preocupações, tornaram-se aos poucos, confiança e crédito. Ela que foi tão importante na minha formação agora parece satisfeita com algo que ela não vê. Parece ainda me esperar ao lado de minha tia (Conceição), esta que mesmo distante sempre tentou zelar pela manutenção da praticidade do meu dia-a-dia com o caseiro, fazendo com que, paradoxalmente, ganhasse tempo com estudo e perdesse com elas. Um sacrifício e uma atenção que não posso deixar de agradecer. Assim como meus novos familiares, Fábio, Arlette, Márcia e Carla que sempre compreenderam a minha ausência numa macarronada e outra.

Meus amigos e colegas perdem-se de vista, não pela quantidade, mas no que deixaram marcado em mim. Muitas interpretações e análises surgiram de conversas quase sempre fora deste contexto, e das quais mal me lembro dos responsáveis. Muitos contribuíram sem saber. Mas há aqueles que sempre estiveram do meu lado e dos quais me desculpo pelo reconhecimento e gratidão tão tardios. A ele (Wagner Pereira) que me dera uma amizade fiel e reciprocamente tardia, um dos poucos a me tirar do contexto acadêmico para o ensaístico, prezando sempre por uma objetividade escassa em meus textos, e tão profunda em seu modo de ver a vida. A ela (Talita Sanchez), minha xará astral, que sempre me envergonhara com seus favores, que de tão demasiados e amáveis, me entristecia por não acreditar retribuir uma amizade de tamanha entrega. A esta outra (Milena Sales) que me dera a felicidade de conhecer já nos primeiros dias de graduação, e que apesar de sua inflexibilidade opinativa e precisa sinceridade, talvez seja uma das únicas a compreender e zelar pela minha chatice, justamente pelas “qualidades” atribuídas a ela acima. A ele (Rafael Domingos) e a ela (Ana Carolina Coppola), sempre tão carinhosos e atenciosos agradeço com certa vergonha de por muitas vezes ter me utilizado desta pesquisa como desculpa pela minha ausência. A ele (Jaime “Jota” Junior) e a ele (Rafael Conti) agradeço pela parceria e pelas risadas, se o primeiro foi um dos poucos a ouvir além do normal minhas digressões com Benjamin, e

pior, se dizer entendido, o segundo paradoxalmente, apesar de nossa afinidade acadêmica, pouco conversamos sobre assunto e cultivamos uma amizade pra além destes assuntos mais “banais”. A eles (Camilla de Moraes e Ricardo Dos Messias) que compartilharam muitos momentos felizes comigo ainda na graduação e que infelizmente nos distanciamos nesta nova fase, não só por isso deixo aqui expresso meu imenso carinho. A ele (Venícius Costa) agradeço pelas risadas e pela amizade tão sincera, apesar de nossas divergências ideológicas, uma das pessoas mais sensatas que conheço (até demais) e que me sinto enormemente feliz em conversar e compartilhar ideias.

A meus professores agradeço, ao Prof. Henry Burnett, ao Prof. Luciano Gatti, a Profa. Olgária Matos e Profa. Alécia Bretas pela qualificação e defesa, respectivamente. Também a todos os outros professores que participaram da minha formação não só acadêmica, da Graduação ao Mestrado. Mas principalmente, agradeço ao Prof. Francisco, pela compreensão, pela franqueza, pela sinceridade e pela autonomia que me fizera conquistar. Me permitiu trilhar meu próprio caminho desde cedo dentro dessa *Rua de mão única*. Quando me perdia, felizmente não me buscava, mas sim me chamava, e mesmo distante sugeria, sem gritar, um outro caminho. Algumas vezes ignorei suas sugestões e na maioria das vezes tive que reconhecer tardiamente que tinha pegado o caminho mais complicado, mas também sei que aos poucos ele entendeu minha teimosia, e eu a dele.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro que permitiu concretizar este trabalho juntamente com empenho de todos os funcionários da UNIFESP no período da Graduação e do Mestrado, especialmente Daniela Gonçalves e Douglas Barbosa da Secretaria do Pós-graduação da EFLCH, sempre muito atenciosos e dispostos ajudar nas mais diversas dificuldades, das burocráticas às eventuais.

Mas tudo isso não seria possível se não fosse ela (Fabiana Pinotti). Ela que mal leu uma página deste trabalho, mas que sabe além do que se encontra nas linhas deste texto. Que me ouviu repetir digressões e reflexões descartáveis de um deslumbramento infantil com um sorriso no rosto. Ela, que sempre esteve do meu lado nos momentos de felicidade e de tristeza, nos momentos especiais e na insuportável rotina, me apoiando e brigando comigo com sua paradoxal sensibilidade. Ela que acompanhou toda minha trajetória até aqui, desde primeiro ano de Graduação até hoje, suportando minhas chatices e manias. Ela que conseguira mais profundamente mudar minha forma de ver a

vida, e com as quais me deslumbro dia após dia. Ela, a intraduzível circunstância determinante deste trabalho. Obrigado meu amor por pregar (e viver) essa peça comigo.

RESUMO: Esta pesquisa pretende compreender o conceito de crítica dentro da obra *Rua de mão única (Einbahnstrasse)* através da análise do funcionamento e da estrutura da escrita empregada por Walter Benjamin chamada: “imagem de pensamento” (*Denkbild*). Partindo de um procedimento que norteia grande parte dos fragmentos: uma proximidade distanciadora, potencialmente crítica e reflexiva, proporcionada por formas aparentemente irrelevantes (*unscheinbaren Formen*) e pela polarização de imagens e ideias dissonantes.

PALAVRAS-CHAVE: crítica; imagem de pensamento; distanciamento; estranhamento; vanguarda europeia; História.

ABSTRACT: This research aims to understand the concept of critic in the work, *One Way Street (Einbahnstrasse)* by the analysis of the functioning and the structure of writing used by Walter Benjamin named: “thought-image” (*Denkbild*). From a procedure that orients much of the fragments: a proximity distancing, potentially critical and reflective, provided by apparently irrelevant forms (*unscheinbaren Formen*) and by the polarization of dissonant images and ideas.

KEY-WORDS: critic; thought-image; distancing; estrangement; european avant-garde; History.

“(...) as crianças não pegam um copo, mas põem a mão dentro dele.”

Walter Benjamin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
A) DA CRÍTICA NA ESTRUTURA	15
1. A CRISE DA RECEPÇÃO E A NOVA PERCEPÇÃO	15
2. A DEPENDÊNCIA E A NECESSIDADE DO DISTANCIAMENTO	28
3. O PROCEDIMENTO DO ESTRANHAMENTO	42
4. A ESTRUTURA DAS IMAGENS DE PENSAMENTO	60
5. O POTENCIAL CRÍTICO DAS POLARIDADES DISSONANTES	94
B) DO CONCEITO DE CRÍTICA	110
1. RECEPÇÃO, ENGAJAMENTO E CRÍTICA	110
2. DE UMA RUA COMO HISTÓRIA E VIDA	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
LISTA DE FIGURAS	151
BIBLIOGRAFIA	152

INTRODUÇÃO

Escrita e publicada em um dos períodos mais conturbados do século XX, a obra *Rua de mão única* faz jus à realidade paradoxal da República de Weimar instituída após a Primeira Guerra na Alemanha. Alimentada pelas mais diversas influências desde a vanguarda artística até o espírito revolucionário de sua época, a obra parece ser um exemplo estrito de seu tempo, se não fosse por sua crítica singular que aponta para pontos pouco perceptíveis de uma sociedade destruída e humilhada pela recém-findada Guerra e pelas restrições do Tratado de Versalhes, respectivamente.

Em 1923, quando Benjamin ainda rabiscava o primeiro fragmento a ser escrito para a obra *Rua de Mão única* ainda nem idealizada, a Alemanha vivia um dos piores períodos da República de Weimar. A famosa crise inflacionária alemã que assolou grande parte da população, especificamente a classe trabalhadora e a classe média, expôs uma miséria que se vê apontada num dos seus principais fragmentos:

“Impossível viver em uma grande cidade alemã, na qual a fome força os mais miseráveis a viver das notas com as quais os passantes procuram cobrir uma nudez que os fere.”¹

Não só fruto de sua época, a obra é um relato singular e em última medida uma crítica ao período. Poucos são os fragmentos que em alguma medida não esbarram num questionamento da época e mesmo aqueles que parecem discutir outro assunto, nas entrelinhas observamos um sutil comentário ou referência. Neles, as “*unscheinbaren Formen*”, as “formas aparentemente irrelevantes”, aparecem de forma exemplar, aonde o autor alemão vai, a partir do mais cotidiano, mínimo e imperceptível, despertar uma reflexão.

Repleta de imagens, sua escrita conhecida como “imagem de pensamento” (*Denkbild*) é sua principal ferramenta. Embasada em grande parte no movimento proposto pela vanguarda de sua época, as “imagens de pensamento” de Benjamin põe em dúvida o modo de percepção contemplativo para dar lugar ao estranhamento. Uma mudança necessária que buscava solucionar a falta de distanciamento não só entre o receptor e a obra de arte, mas entre o indivíduo e o mundo.

Imersos dentro de *Rua de mão única* dificilmente conseguimos distinguir forma e conteúdo. Suas imagens oscilam entre uma crítica externa e uma crítica interna

¹ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 20.

tornando-se assim autorreflexivas, como se a própria forma da obra falasse sobre seu conteúdo e seu conteúdo da forma, tornando-se assim uma única estrutura. Nela, ideias e imagens dissonantes são justapostas e polarizadas frequentemente e é difícil sustentar uma única interpretação sobre o texto. Assim, uma questão crucial se sobressai: O que Benjamin pretendia com *Rua de mão única*?

Este trabalho irá se estruturar em dois eixos:

Primeiramente na crítica manifestada pela estrutura da escrita benjaminiana em *Rua de mão única* conhecida como “imagem de pensamento”, levantando um diagnóstico do problema da recepção suscitado pelos vanguardistas no início do século XX e da falência do distanciamento perceptivo e crítico. Demonstrando em seguida, uma possível solução alojada no “estranhamento” que, apesar de inspirado nos movimentos de vanguarda, apresenta características próprias na obra, culminando em um distanciamento crítico manifestado por um método dissonante e polarizado, e principalmente pela proximidade.

Já o segundo eixo, tratará do conceito de crítica que perpassa toda a obra, não se detendo apenas na sua escrita, mas no que motivou Benjamin a escrever da forma como escrevera. Passando por questões ligadas a recepção da obra, e principalmente com certa noção de história que se encontra alicerçada numa visão de mudança, apesar de encontrar-se numa *Rua de mão única*. Ou seja, demonstrar como a criticidade presente na obra transcende sua estrutura manifestando uma postura crítica voltada para realidade articulada na proximidade.

A) DA CRÍTICA NA ESTRUTURA

1. A CRISE DA RECEPÇÃO E A NOVA PERCEPÇÃO

A quantidade de inspirações que perambulam dentro e fora² dos fragmentos da obra *Rua de mão única* é grande, de modo que a análise a ser realizada é um recorte de certos movimentos artísticos que serviram de inspiração para Walter Benjamin, mediante uma questão ainda nova na História da Arte – mas comum a estes e a *Rua de Mão única* – a recepção ou a crise da recepção. Este é o ponto de partida para a crítica de arte contida na obra, uma preocupação com a recepção, como vemos em “POSTO DE GASOLINA”³:

A construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de convicções. E aliás, de fatos tais, como quase nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamento de convicções. Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A eficácia 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 em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em panfletos, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se efetiva à altura do momento.⁴

No núcleo do primeiro fragmento da obra podemos observar que há uma preocupação literária de urgência histórica de buscar uma linguagem fora dos moldes tradicionais, sendo ela, os “panfletos, brochuras, artigos de jornal e cartazes”, mas a escolha de tais formas e a urgência só é requisitada segundo dois pressupostos, o de “eficácia literária significativa” (*bedeutende literarische Wirksamkeit*) e o de

² “Dentro e fora” porque as influências que podem ser verificadas na obra estão em diversos lugares: no interior dos fragmentos (o conteúdo que faz referência às suas influências), na estrutura das imagens de pensamento (influência da estrutura das alegorias, dos emblemas barrocos e o reclame, por exemplo), na disposição dos fragmentos (a técnica da montagem), na tipografia da publicação de 1928 (tipografia jornalística, em caixa alta como num anúncio), na capa da obra (uma montagem fotográfica do fotógrafo russo Sasha Stone no estilo Bauhaus com nítidas influências construtivistas) (Fig. 1), ou seja, múltiplas não são apenas as influências artísticas que aparecem na obra, mas também os lugares onde elas podem ser verificadas.

³ Os títulos dos fragmentos serão mantidos em caixa alta (Fig. 2), porque na 1ª edição de 1928 da obra *Rua de mão única*, a tipografia da obra buscava mimetizar as letras garrafais da imprensa, em caixa alta e em negrito, apesar de hoje, grande parte reedições da obra não manterem tal característica.

⁴ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 9.

“influência” (*Einfluß*⁵), pressupostos estritamente ligados ao problema da recepção, ou pelo menos, com possíveis leitores.

Podemos, então, supor que Benjamin está inserido num grande movimento artístico pautado nesta preocupação com a recepção. Peter Bürger numa passagem de seu livro “Teoria da Vanguarda” fala dessa preocupação vanguardista com o efeito a ser causado no receptor em detrimento do seu conteúdo:

Desde a metade do século XIX – ou seja, depois da consolidação do domínio político da burguesia -, de tal modo se deu esse desenvolvimento, que a dialética forma-conteúdo dos produtos artísticos progressivamente foi se deslocando em favor da forma. O lado contedúístico da obra de arte, sua "mensagem", cada vez mais se retrai frente ao formal, que se cristaliza como sendo o estético em sentido mais estrito. Essa predominância da forma na arte, mais ou menos a partir da metade do século XIX, pode ser compreendida, como disponibilidade dos meios artísticos, do ponto de vista da estética da produção; e como uma tendência à sensibilização do receptor, do ponto de vista da estética da recepção. É importante ver a unidade do processo: os meios artísticos tornam-se disponíveis como tais na medida em que, simultaneamente, se atrofia a categoria do conteúdo.⁶

Ou seja, Benjamin com sua obra *Rua de mão única*, o poeta Mallarmé com seu poema “Un coup de dés”⁷ (1897), os dadaístas com seu “saco de palavras”⁸, e os surrealistas com sua “escrita automática”⁹, parecem andar juntos no que se refere a essa valorização e preocupação com a forma e sua recepção, ou seja, de que Benjamin pode

⁵ Tanto no alemão, quanto no português, *Einfluß* (influência) é uma forma figurada de dizer que algo causou “efeito” (*Wirkung*) em algo. Proveniente do mesmo radical de “eficácia” (*Wirksamkeit*), que é o verbo: *wirken* (fazer efeito).

⁶ BÜRGER, p. 48

⁷ A principal obra do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), na qual realiza suas primeiras experimentações tipográficas, um marco para a poesia moderna e a prévia de um grande projeto chamado “Le livre”, infelizmente, inacabado e que levaria ao limite as propostas de “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (Fig. 3)

⁸ “Pegue um jornal./Pegue a tesoura./Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema./Recorte o artigo./Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco./Agite suavemente./Tire em seguida cada pedaço um após o outro./Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco./O poema se parecerá com você./E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.” (TZARA apud TELES, Gilberto Mendonça, p. 132).

⁹ A “escrita automática” de Breton tentava expressar “verbalmente, utilizando a palavra escrita, ou de qualquer outra maneira – o verdadeiro funcionamento do pensamento, na ausência do controle exercido pela razão, livre de qualquer preocupação estética e moral” (BRETON, p. 58). “Poesia, prosa e supostamente a pintura deveriam se originar do encadeamento das primeiras palavras ou imagens que ocorressem à mente. Para os escritores, isso significava confiar no poder criativo da linguagem, por si só.” (BRADLEY, p. 21).

sim elencar essa grande tendência artística de renovação do estatuto da arte¹⁰. Mas deve-se ter cautela ao afirmar de maneira categórica que há um atrofiamento do conteúdo. Peter Bürger de fato está correto em sua afirmação, visto que cada um dos exemplos citados estão mais preocupados com o efeito e a forma do que com conteúdo¹¹, mas não podemos afirmar que não há conteúdo ou que esse conteúdo é pouco valoroso. Mesmo o mictório (Fig. 4) de Marcel Duchamp (1917) possui um conteúdo imanente em sua forma de apresentação que critica o conceito de obra de arte¹², logo, se autocriticava. (Da mesma forma, cada um dos exemplos citados no começo deste parágrafo). Principalmente *Rua de mão única*, onde singularmente, o conteúdo está imanente em sua forma e a forma está imanente em seu conteúdo¹³.

Convém deixar claro que a proximidade de Benjamin com os vanguardistas não era apenas uma admiração, muito menos que os debates a respeito da arte e da estética

¹⁰ Há um grande movimento artístico que passa a abandonar os conceitos tradicionais da estética, e principalmente, que passa a rever o estatuto da obra de arte. As vanguardas artísticas não se restringem apenas a uma tendência artística do século XX, mas a um processo lento que tem seu ponto máximo nas vanguardas. Essa “tendência” generalizada aqui se refere aos artistas que influenciaram os vanguardistas, mas que não compartilham a mesma época ou o mesmo “espírito da época”, como, Lautreamont (1846-1870), Rimbaud (1854-1891), até mesmo Baudelaire (1821-1867) e principalmente Mallarmé (1842-1898). Pode-se afirmar que essa tendência apontada por Bürger, da preocupação com a forma e com o efeito desde a metade do século XIX, já se encontrava no século XVIII com os românticos, mas sem a mesma radicalidade da forma, muito menos apoiada na revisão do estatuto da obra de arte ou de seus conceitos. Aliás, se muitos afirmam que foi a partir do polêmico “fim da arte” dado por Hegel (1770-1831) que os artistas passaram refletir sobre sua atividade, logo, pensando em questões relativas à forma e à recepção da obra de arte, temos como exemplo ainda mais antigo – mesmo que fugindo ao meio propriamente artístico ou estritamente literário – os filósofos iluministas que empreenderam trabalhos literários, a partir de uma preocupação com a recepção de suas obras, vide as obras “Nova Heloísa” de Rousseau (1712-1778) e as “Cartas Persas” de Montesquieu (1689-1755), por exemplo. Ou seja, o problema da recepção e da forma não é exclusividade dos vanguardistas, mas tem seu ápice neles.

¹¹ No caso de Mallarmé talvez haja a necessidade de especificar melhor sua relação com a crise da recepção, visto que “Un coup de dés” não manifesta exatamente uma preocupação com a recepção tal como o Dadá, ou o surrealismo. O ponto é que a “revolução tipográfica” apresentada na obra é uma experimentação estética que em primeira instância propõe uma quebra de padrões estéticos, ou seja, uma mudança na forma. O efeito torna-se consequência da proposta estética e não o objetivo. Assim, a obra dialoga com o problema da crise da recepção, mas não parece ser exatamente a preocupação de Mallarmé. O fato é que, diferentemente do dadá que buscava responder à arte vigente e tradicional, involuntariamente Mallarmé respondia, em alguma medida, as consequências do consolidação da imprensa no século XVIII e a possível extinção do livro. Dessa forma, pode-se interpretar que houve uma preocupação com a recepção na medida em que se buscava revolucionar o suporte “livro”, a diferença é que não se visava à aceitação do receptor numa tentativa de salvar o suporte, e sim, apenas numa nova proposta de experiência estética.

¹² “Os *readymades* escarneciam da elevação que a arte e o mundo das artes imputavam a si próprios. Com eles, Duchamp assinalava e explorava um paradoxo até hoje corrente: nas galerias de arte há objetos feitos por artistas; isto quer dizer que tudo o que um artista expuser numa galeria de arte é arte?” BRADLEY, p. 14.

¹³ Essa afirmação ficará mais clara futuramente.

eram vistos com distância. Se acerca dos surrealistas ele chegara admitir para seu amigo Gershom Scholem palpitações¹⁴ ao ler o *Camponês de Paris* (1926) de Louis Aragon, acerca do Dadá fora amigo e vizinho de Hugo Ball¹⁵, expoente do movimento dadaísta e fundador do espaço conhecido como “Cabaré de Voltaire” no qual foram empreendidos os primeiros trabalhos dadaístas¹⁶.

Mas tendo a questão da recepção como ponto de partida, que urgência histórica é essa que leva Benjamin a usar expressões em “POSTO DE GASOLINA” como “no momento”, “nessas circunstâncias” e “à altura do momento”?

A urgência histórica está ligada à velocidade e à aceleração que a sociedade moderna vive desde a revolução industrial e do surgimento das metrópoles até hoje. Os vanguardistas do final do século XIX já haviam percebido isso, não é sem motivo que o historiador Eric Hobsbawm chega a afirmar que: “essas artes previram o colapso da sociedade liberal-burguesa com vários anos de antecedência”¹⁷. As vanguardas do século XIX das quais o historiador se refere, são movimentos como a *art nouveau*, que pouco tem a ver com vanguardas do século XX, exceto por uma conscientização comum e superficial da crise da arte e do desenvolvimento da técnica. Dessa forma, em seu livro *Era dos Impérios* ele percorre um interessante caminho desde o movimento do “fin de siècle” até as primeiras vanguardas (cubismo e futurismo) evitando uma leitura de grandes rupturas descrevendo o processo de popularização e de efervescência da arte e da cultura no final do século do XIX que, diferentemente do que se imaginava, culminou na consciência de que a arte não conseguia falar sobre seu tempo¹⁸:

¹⁴ “No começo foi Aragon, *Le Paysan de Paris*, do qual, à noite na cama, eu nunca conseguia ler mais que duas ou três páginas, pois meu coração batia tão forte que eu precisava deixar o livro” (SCHOLEM, Gershom apud LÖWY, *Estrela da manhã*, p. 40).

¹⁵ “Benjamin conhecia, portanto, não apenas os debates literários das vanguardas em Paris, senão também os estéticos. Nesse sentido, o artigo de Tzara sobre Man Ray representava também as mais importantes tendências da vanguarda europeia, segundo o Futurismo, o Dadaísmo, o Construtivismo e o Surrealismo. Tzara fora fundador, junto com Hans Arp, Marcel Janco e Hugo Ball, fundador do ‘Cabaret Voltaire’ de Zurique, no qual nascera, em 1916, o Dadaísmo. Em Berna, Benjamin e Ball mantiveram contato constante em 1917 como vizinhos.” SCHÖTTKER, p. 27.

¹⁶ “Apenas três semanas depois, ‘estavam todos tomados por uma indescritível intoxicação. O pequeno cabaré vivia a ponto de explodir de tão abarrotado, e já começava a tornar-se o cenário das mais tresloucadas emoções’ (Hugo Ball, *O vôo do tempo: um diário dadá*, 1927). O cabaré apresentava performances e exposições deliberadamente concebidas para chocar e indignar a platéia, afrontando seus preconceitos quanto à natureza da ‘arte’.” BALL apud BRADLEY, p. 13.

¹⁷ HOBBSAWM, *Era dos Extremos*, p. 178.

¹⁸ O Capítulo “As artes transformadas” da obra *A Era dos impérios* de Hobsbawm é precioso. Escreve o historiador na primeira parte do capítulo: “Talvez nada ilustre melhor a crise de identidade por que passava a sociedade burguesa nesse período que a história das artes dos anos 1870 a 1914. Foi a época em que tanto as artes criativas como seu público perderam as referências.” (p. 308) Nela (p. 308-316) o autor

“De fato, as vanguardas do final do século XIX tentaram criar a arte da nova era dando continuidade aos métodos da antiga, cujas formas de discurso ainda partilhavam. O “naturalismo” expandiu o campo da literatura como representação da “realidade” ao ampliar seus temas, incluindo, sobretudo, a vida dos pobres e a sexualidade. A linguagem estabelecida do simbolismo e da alegoria foi modificada ou adaptada para expressar novas ideias e aspirações, como na nova iconografia de Morris dos movimentos socialistas e em outras escolas de *avant-garde* “simbolistas” importantes. O *art nouveau* foi a culminação da tentativa de dizer o novo usando uma versão da linguagem do velho. Mas como poderia o *art nouveau* expressar (...) a sociedade da máquina e a ciência moderna? (...) o sentimentalismo, o lirismo e o romantismo não seriam incompatíveis com o homem moderno, que vivia na nova racionalidade da era da máquina? Não deveria expressar a arte uma nova racionalidade humana, refletindo a da economia tecnológica? (...) A antiga linguagem tampouco poderia expressar, sentiam eles, a crise da percepção e dos valores humanos que esse século de revolução produzira e que agora era obrigado a enfrentar. (...) Pois qual era a linguagem para expressar o novo mundo, especialmente quando seu único aspecto identificável (fora a tecnologia) era a desintegração do antigo? Esse era o dilema do “modernismo” no início do novo século.”¹⁹

estabelece uma espécie de análise, na qual evidencia os processos de popularização e democratização da arte no final do século XIX através da ampla circulação de artistas e obras na Europa e os novos meios de comunicação. Na segunda e terceira parte do capítulo (p. 316-329), Hobsbawm então passa a apresentar esse descompasso entre popularização e a insatisfação dos artistas, apontando para os primórdios da cultura de massa e da indústria cultural que se estabilizará no século XX: “o fim do século XIX não sugere triunfalismo amplo e autoconfiança cultural, e as implicações bem conhecidas do termo *fin de siècle* são, bastante enganosamente, as da ‘decadência’ de que tantos artistas consagrados e novatos — vem a mente o jovem Thomas Mann — se orgulhavam nas décadas de 1880 e 1890. De maneira mais geral, as artes ‘elevadas’ estavam pouco à vontade na sociedade.”(p. 308) E na quarta parte do capítulo (p. 330) chega até as primeiras vanguardas não perdendo a conexão com os artistas do *fin de siècle*, mas se detendo ao surgimento do cinema, e aos meios de comunicação e entretenimento, como o rádio e a imprensa. O que de fato a análise de Hobsbawm deixa passar é uma análise mais detalhada dos movimentos literários. Comentando em poucos parágrafos, o autor praticamente afirma que até as vanguardas do pós-guerra os movimentos literários foram apenas um aperfeiçoamento do movimento simbolista, esquecendo-se, por exemplo, de Mallarmé. Hobsbawm coloca inclusive Apollinaire, poeta que inspirou os surrealistas, como um mero continuísta, quando na verdade o poeta já realizava experimentações estruturais em seus poemas com a eliminação dos sinais de pontuação e o uso de imagens surrealistas e fantasiosas em suas obras: “Apenas os escritores, presos em sua dependência às palavras com significados e sons conhecidos, achavam, até então, difícil fazer uma revolução formal equivalente, embora uns poucos tenham começado a tentar. Experimentos no sentido de abandonar formas convencionais de composição literária (por exemplo, versos rimados e métrica) não eram novos nem ambiciosos. Os escritores esticaram, torceram e manipularam o conteúdo, isto é o que pode ser dito com palavras comuns. Felizmente, a poesia do início do século XX foi resultado, não de uma revolta, mas sim de um desenvolvimento linear do simbolismo do final do século XIX. Assim, produziu Rilke (1875-1926), Apollinaire (1880-1918), George (1868-1933), Yeats (1865-1939). Blok (1880-1921) e os grandes espanhóis.” (p. 327).

¹⁹ HOBBSAWM, *A Era dos Impérios*, Cap. 9, p. 324-327.

Dilema que parece ter sido resolvido pelo Dadá e pelo Surrealismo: a vanguarda da segunda década do século XX. Ambos abandonaram qualquer tipo de influência estética do passado para realizar algo novo, longe de padrões estéticos. Podemos até duvidar dessa recusa, já que as influências do século XIX como Baudelaire, Mallarmé e Lautréamont se encontravam ali, mas nos voltando outra vez para os apontamentos de Bürger em *Teoria da Vanguarda*, apesar de não expor literalmente este questionamento, vemos que o uso da categoria de “meio artístico” apresentada como “geral” por ele, só é possível na vanguarda, onde não havia um estilo predominante, confirmando a revolução proposta pelos novos vanguardistas, já que pela primeira vez, os artistas tinham disponíveis todos os procedimentos para escolher racionalmente visando o efeito a ser causado, sem que isto fosse confundido com um estilo. Não há como, por exemplo, compreender o procedimento de “estranhamento” tão predominante no Dadá como “estilo” da mesma forma com que as formas geométricas são tidas como tal para o Cubismo. (BÜRGER, p. 45-47).

Inclusive, a própria teoria de Bürger justifica a exclusão de certos movimentos artísticos que são tidos por muitos pensadores, como o próprio Hobsbawm, como vanguardistas de maneira geral, visto que eles não se opõem de uma maneira radical à arte vigente tal como o Dadá se opôs. Talvez por isso, o dilema levantado por Hobsbawm seja ainda mais complexo. Visto que parece haver duas consciências artísticas diferentes.

É notável como a arte do século XIX até o Dadá sentiu muito mais a revolução industrial e conseqüentemente a presença da técnica do que o Dadá e o Surrealismo. Movimentos do século XIX como o simbolismo e o impressionismo responderam aos avanços técnicos de sua época, tanto na forma quanto no conteúdo de suas obras. No campo dos simbolistas, por exemplo, na obra “As Flores do Mal” de Baudelaire, transparece-se no conteúdo de seus poemas, certa consciência das mudanças de seu tempo²⁰, enquanto Mallarmé, de certa maneira, responde à consolidação e à ampla difusão da imprensa no século XVIII com uma revolução tipográfica em seu livro “Un

²⁰ “Do amontoado confuso de elementos urbanos, (Baudelaire) isola com lucidez precisamente aqueles que deveriam se revelar mais tarde, de maneira explosiva, como os fatores decisivos das grandes mutações da sensibilidade e da arte no século XX: a transformação do homem pelo desenvolvimento da civilização urbana e técnica. A própria forma da sua sensibilidade lhe permitiu perceber com acuidade, de um lado, as novas fontes de beleza que o crescimento das cidades e o desenvolvimento da técnica ofereciam ao homem (fonte de um encanto moderno que eclodirá mais tarde, mas do qual "As Flores do Mal" são a primeira manifestação); de outro lado, as novas ameaças que esse fenômeno faria pesar sobre os indivíduos.” VERNIER, p. 76-77.

coup de dés”. A questão é que apesar de Hobsbawm frisar que os movimentos do século XIX não responderam à altura as mudanças significativas de sua época (o que pode ser questionado), vemos que a consciência dessa modernidade tecnológica é muito maior neles do que no Dadá e no Surrealismo. O que se percebe é que paradoxalmente, foram as vanguardas da segunda década do século XX que provocaram uma revolução na arte pondo em xeque o problema da recepção da obra de arte, mas sem ter consciência, ou alguma preocupação com as consequências da modernização.

Cabe citar, como é interessante o caso das primeiras vanguardas do século XX como o Cubismo e Futurismo que tinham uma consciência maior das consequências da modernidade, mas que também não deram uma resposta à altura, ou não propuseram uma ruptura tão profunda como o Dadá ou o Surrealismo. Talvez porque, em alguma medida, o Futurismo via de maneira positiva as revoluções propostas pela técnica, perceptíveis, por exemplo, nas obras de Giacomo Balla, como na representação da velocidade do automóvel em *Automobile in corsa*, de 1912 (Fig. 5), ou da iluminação artificial ofuscando a iluminação natural da lua em *Lampada ad arco*, de 1909, (Fig. 6) denotando certo deslumbre com a técnica. Assim, tanto seus predecessores (artistas do século XIX), quanto seus sucessores (vanguarda da década de 20) pareciam mais se contrapor, do que endossar às revoluções tecnológicas.

Tanto os dadaístas quanto os surrealistas estavam de fato inseridos num contexto de questionamento do estatuto da obra de arte, mas mesmo os dadaístas tendo tomado a dianteira do movimento de vanguarda revolucionária que conseguira criticar “à altura do momento” o conceito de obra de arte, obras como os *readymade* de Duchamp explodiram a instituição “arte”, mas não revelaram, ou fizeram transparecer a crise da percepção dos indivíduos modernos, ou seja, a convergência de um diagnóstico histórico com a crise da arte. Mesmo que para muitos “A fonte” de Duchamp represente um marco da libertação do objeto comum e cotidiano de sua percepção automatizada, sua apreciação não se dá de outra maneira senão através do estranhamento e do choque, afinal pouco importa a obra em si para o dadá, mas o aqui agora de sua primeira aparição²¹. Ou seja, não se encontra nem implícito, muito menos explícito que o

²¹ Por isso é importante compreender como o Dadá foi construído mais com “gestos” e atos do que com a obra em si, mesmo que estivesse respondendo à arte, logo a si mesma: “Com o descrédito da obra de arte veio o cultivo do gesto. Dadá era um modo de vida. (...) Os gestos dadá são abundantes: por exemplo, o escândalo encenado por Duchamp, quando inscreveu um urinol a que chamou *Fonte* para a Exposição dos Independentes em Nova York, sob o pseudônimo de R. Mutt, e, quando se recusaram a expô-lo, demitiu-se do júri.” (ADES, 1991, p. 83).

indivíduo moderno não consegue mais contemplar uma obra, já que mesmo que o automatismo esteja libertado, ali não há nada além de um mictório. Assim, aqueles que ainda teimam ver algo para além de um simples mictório persistem numa contemplação que não existe. Chamar um objeto-serial de arte é destruir os padrões estético-clássicos.

No surrealismo apesar do procedimento de choque se manter, algum conteúdo se manifesta propondo uma experimentação através do sonho e do inconsciente que rompia com uma postura negativista e sem futuro²² do Dadá e que fazia ainda com que o indivíduo receptor fosse questionado e se distanciasse na obra, mas esta proposta não partiu de uma tomada de consciência da mudança de percepção dos receptores da obra de arte como Benjamin teve²³, e sim o prolongamento de uma tendência artística que buscava quebrar padrões e encontrar uma nova forma de expressão.

É como se vanguarda tivesse sugerido uma solução, ou emprestado uma solução dos aparatos técnicos mimetizando elementos dessa técnica, mas não tivesse compreendido o problema. Como afirmado acima, a vanguarda deu uma resposta a sua época, mas não sabia direito o que ela estava perguntando.

A questão é que apesar de Benjamin compartilhar da mesma crise histórica e de o vermos empregar procedimentos semelhantes aos dos vanguardistas do século XX, o autor alemão parece se encontrar descolado deles, visto que sua consciência da crise da percepção e da vida moderna parece muito mais lúcida, algo que podemos constatar nos seus próprios fragmentos:

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua 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. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. 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

²² “No final da temporada dadá de 1921, no entanto, os escritores e artistas reunidos em *Litterature* estavam cada vez mais insatisfeitos com as limitações que observavam na deliberada negatividade dadá: ‘O Manifesto dadá de 1918 parecia escancarar as portas, mas descobrimos que, na verdade, ele dava para um corredor que não levava a lugar algum’” (Breton, *Entretiens*. In: BRADLEY, p. 19).

²³ A consciência de Benjamin ficará mais clara com as análises dos fragmentos no decorrer deste capítulo. Principalmente em “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR”.

tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito dos habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano que passa. Outras exigências da vida dos negócios levam mais além.²⁴

Como acabamos de ler neste trecho do fragmento “GUARDA-LIVROS JURAMENTADO”, vemos que Benjamin extrai sua concepção da crise recepção de um aparato técnico que não se resume à generalizante consolidação da imprensa, tal como para Mallarmé, mas no reclame que levou à verticalidade que já exista no jornal para uma imposição mais incisiva ao receptor, para a vivência do passante metropolitano. Assim, a diferença entre os vanguardistas fica ainda mais clara visto que o trabalho de Benjamin vai muito além de uma faceta do estranhamento dadaísta proporcionado pelo aleatório ou pela mimese da caótica vida moderna com colagens de jornais e anúncios, mas no dispositivo potencialmente distanciador e impactante do reclame²⁵.

A questão é que apesar das obras dadaístas atingirem um patamar crítico importante, essa crítica se restringe na destruição de padrões estéticos tradicionais, sendo que o estranhamento não lhes dá automaticamente a consciência diagnóstica de que o indivíduo moderno não consegue mais contemplar (ou pior, ter consciência crítica), mas que em sentido abrangente para eles havia um descompasso entre a arte e o mundo ou uma insuficiência da arte tradicional em dialogar com ele. É como se, grosso modo, os movimentos artísticos do século XIX tivessem estranhado este novo mundo moderno e tecnificado sem conseguir forjar uma resposta satisfatória, enquanto a vanguarda da segunda década do século XX insatisfeita com essa resposta, respondera a própria arte e involuntariamente pôs a luz sobre crise da percepção vivida pelo indivíduo moderno.

Assim, o dispositivo do estranhamento mimetiza tanto o choque do primeiro contato do indivíduo com a técnica, do veículo motorizado à guerra, quanto o choque da relação que o indivíduo moderno tem com a velocidade, o acúmulo de informações e o grau de estimulação tátil proposto pela imprensa, pela publicidade ou até pelo cinema. A necessidade destes movimentos era chamar a atenção, colocar um indivíduo numa

²⁴ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 25.

²⁵ Talvez o termo “reclame” soe antiquado, visto que usamos recorrentemente os termos “propaganda” ou “publicidade”, mas a ideia de mantê-lo não é só para preservar a proximidade com o termo em alemão “*Reklame*”, ou para evitar um possível anacronismo – já que há uma distância grande entre o que conhecemos por publicidade e propaganda hoje frente à da década de 20 – mas porque o próprio termo carrega um pouco da essência da noção de reclame, proveniente do verbo francês “*réclamer*” que é o de requisitar uma atenção, reclamar, pedir, demandar, exigir. Por isso tamanha relação com choque e com a indução. O termo moderno em alemão utilizado para se referir a publicidade se chama “*Werbung*”.

situação de desconforto, no fim, pôr em prática a mesma vivência e sensação tátil proposta pela técnica. Assim, a crise da recepção constatada tanto pelo Dadá quanto pelo surrealismo não passou por uma consciência da mudança de percepção dos indivíduos modernos, da mesma forma que a nova experiência provocada pelos avanços técnicos e vivida pelos simbolistas do século anterior não passou.

ANEXO A.1

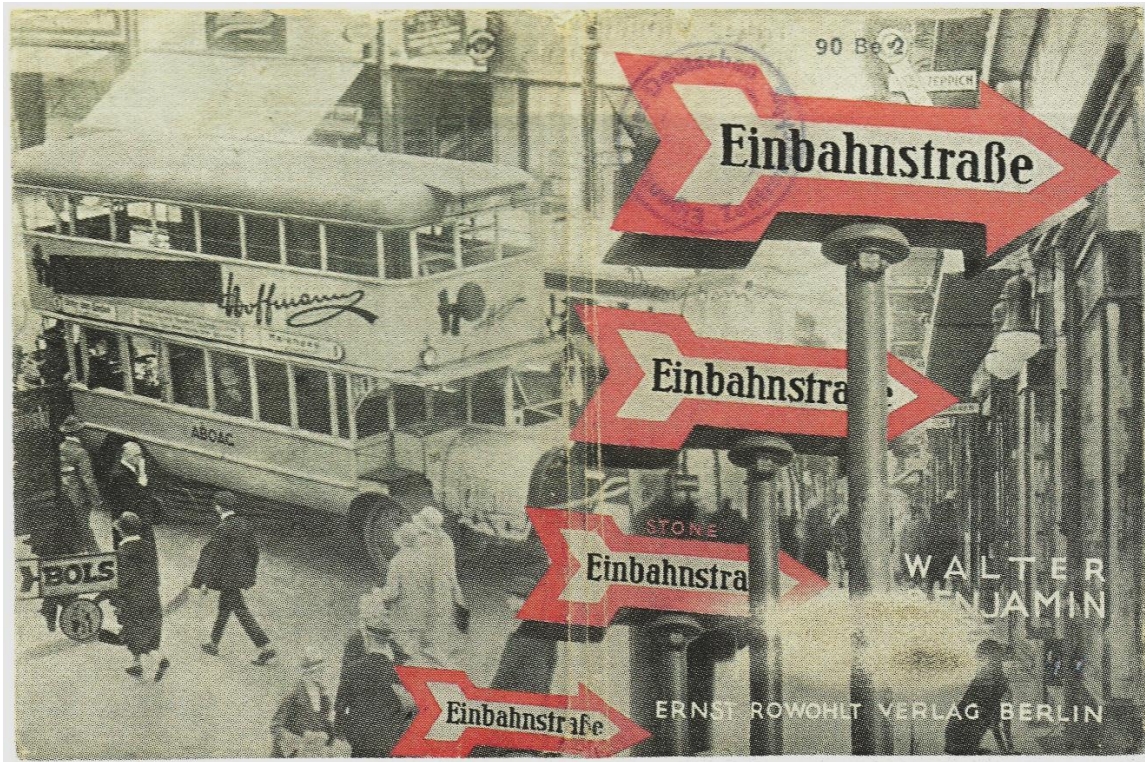


Figura 1 – Capa de *Rua de Mão única (Einbahnstrasse)* de 1928. Fotomontagem por Sasha Stone

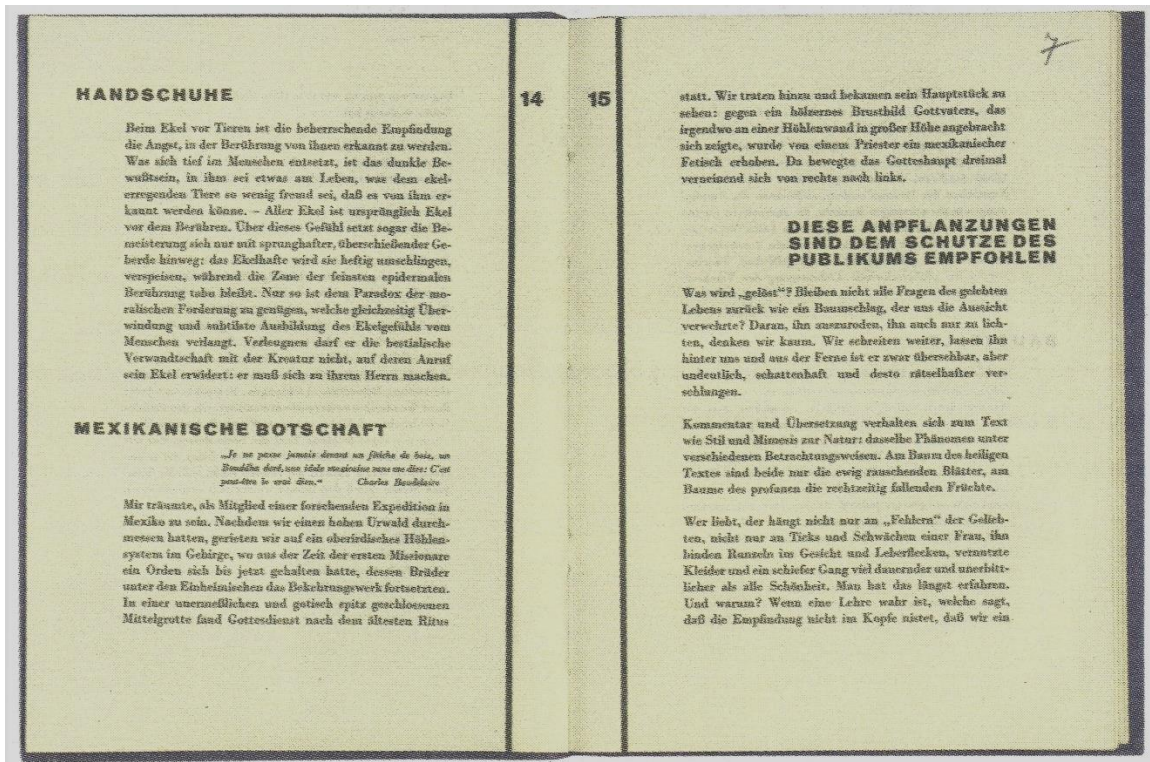


Figura 2 – Detalhe da tipografia da publicação de *Rua de mão única* em 1928.

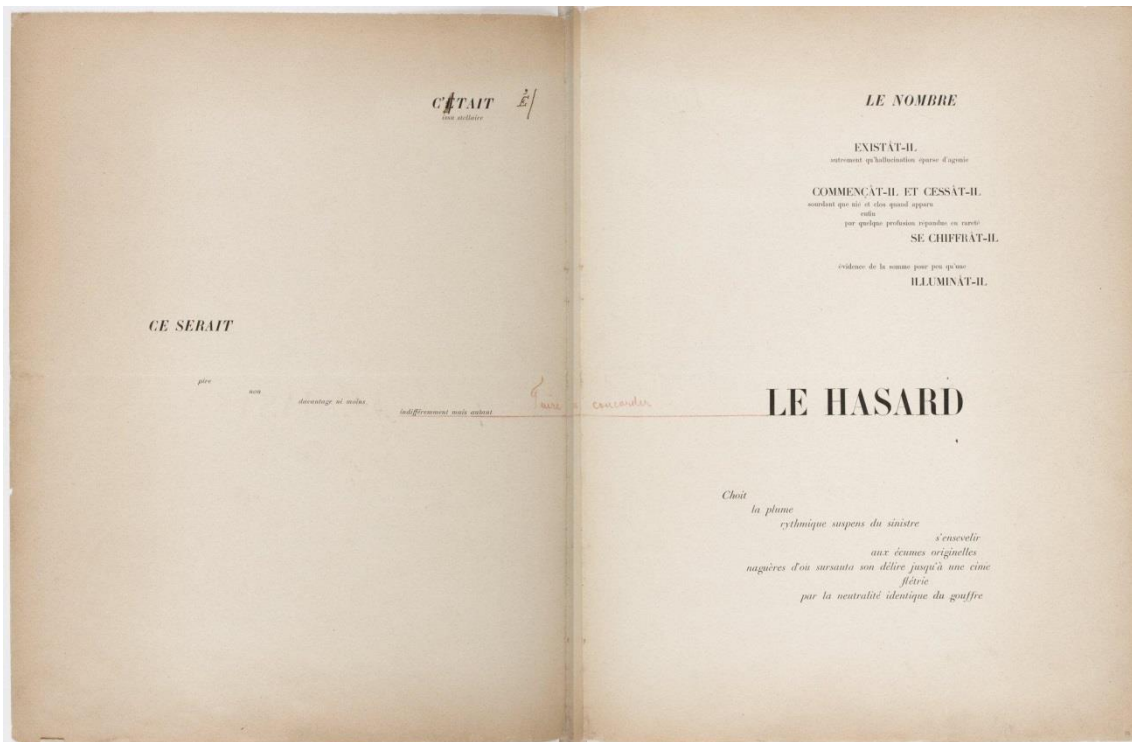


Figura 3 – Detalhe da tipografia da publicação de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé em 1897.



Figura 4 – *Fountain*, 1917 de Marcel Duchamp. Réplica de 1964. Porcelana. Tate Gallery, London.



Figura 5 – *Carro de corrida. Automobile in corsa*, 1912 de Giacomo Balla. Oléo sobre madeira. 55.6 x 68.9 cm. MoMA – Museum of Modern Art, New York.

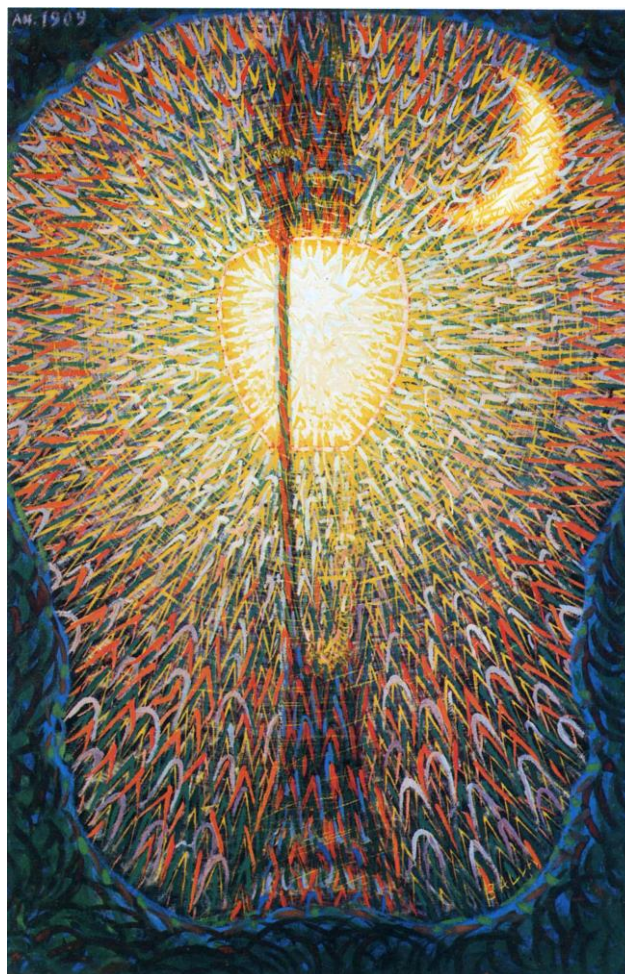


Figura 6 – *Lâmpada de arco. Lampada ad arco*, 1909 de Giacomo Balla. Oléo sobre tela. 174.7 x 114.7 cm. MoMA – Museum of Modern Art, New York.

2. A DEPENDÊNCIA E A NECESSIDADE DO DISTANCIAMENTO

Portanto a motivação e a preocupação de Benjamin em se inspirar nos vanguardistas não se alojam numa simples inovação formal, nem somente numa crítica à arte, mas num sério diagnóstico da vida moderna feito por Benjamin a partir do surgimento da imprensa e da publicidade que se resume na destruição do distanciamento. Algo que podemos observar ao analisarmos o fragmento “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR”:

Loucos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento. Ela está em casa em um mundo no qual perspectivas e prospectos vêm ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista. As coisas nesse meio tempo caíram de maneira demasiado abrasante sobre o corpo da sociedade humana. A “imparcialidade”, o “olhar livre” são mentiras, quando não é a expressão totalmente ingênua de chã incompetência. O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ele desmantela 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. E assim como o cinema não apresenta móveis e fachadas em figuras acabadas de uma consideração crítica, mas unicamente sua proximidade teimosa, brusca, é sensacional, assim o reclame genuíno acelera as coisas em nossa direção e tem um ritmo que corresponde ao bom filme. Com isso, então, a “objetividade” é finalmente despedida e, diante das imagens gigantescas nas paredes das casas, onde “Chlorodont” e “Sleipnir” estão ao alcance da mão para gigantes, as sentimentalidades sanadas se torna americanamente livre, assim como pessoas a que nada mais toca e comove reaprendem no cinema o choro. 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 apreciador 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.²⁶

Primeiramente percebemos que esse diagnóstico da aceleração da vida moderna aparece de forma condensada na obra e não explicitamente. Mesmo utilizando o fragmento “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR” para evidenciar a urgência

²⁶ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 56

histórica, percebemos que extraímos esta noção de aceleração a partir da questão do reclame²⁷, do cinema, como Benjamin relata, ou seja, a partir do desenvolvimento da técnica. Assim, o diagnóstico da vida moderna que aparece na obra se assemelha a uma análise materialista, onde podemos inferir através dos meios de produção (reclame e cinema), já muito desenvolvidos tecnologicamente, uma mudança no indivíduo²⁸.

O pesquisador Luciano Gatti em seu ensaio “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”, observa atentamente esse processo implícito, só que se referindo à vanguarda, de modo que ela aparece em segundo plano em “GUARDA-LIVROS JURAMENTADO” estando subordinada a um grande movimento da escrita que vai até à escrita verticalizada, a linguagem publicitária:

“Ao examinar a dificuldade em estabelecer o distanciamento crítico, Benjamin não se detém, porém, sobre a crise da literatura e da arte tradicionais desencadeada pelas vanguardas, mas sobre um fenômeno que é subjacente a essa crise: a transformação da escrita pela publicidade. Quando, em “Guarda-livros juramentado”, Benjamin elabora uma história da escrita, que vai da invenção da imprensa aos anúncios publicitários, passando pelo apogeu e pelo declínio da cultura do livro, ele sustenta que os experimentos com a escrita, de Mallarmé aos dadaístas, devem ser entendidos a partir do emprego das “tensões gráficas do reclame na configuração da escrita.” No reclame, a escrita é arrastada para as ruas e “submetida às brutais heteronomias do caos econômico.” A transformação da escrita pelas vanguardas é interpretada antes de tudo como uma reação a esse fenômeno que verticaliza o texto. O reclame é assim um fenômeno a ser compreendido num contexto mais amplo, definido pela destruição da distância necessária ao “livre espaço de jogo da contemplação”. (...) A comparação com o cinema não é, portanto, gratuita: ela indica a substituição do olhar humano

²⁷ No fragmento “GUARDA-LIVROS JURAMENTADO”, por exemplo, vemos que Benjamin nos dá uma noção da vida na metrópole e aceleração da vida moderna a partir do reclame: “Mas justamente através disso é possível reconhecer a atualidade daquilo que, monadicamente, em seu gabinete mais recluso, Mallarmé descobriu, em harmonia preestabelecida com todo o acontecer decisivo desses dias, na economia, na técnica, na vida pública. A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico.” BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 26.

²⁸ No fragmento “PANORAMA IMPERIAL” fica nítido a influência do pensamento materialista de Marx, quando Benjamin passa afirmar que as relações humanas estavam sendo determinadas pelo meio, ou seja, pela dinâmica do dinheiro: “A liberdade da conversa está-se perdendo. Se antes, entre seres humanos em conversa, a consideração pelo parceiro era natural, ela é agora substituída pela pergunta sobre o preço de seus sapatos ou de seu guarda-chuva. Fatalmente impõe-se, em toda discussão em sociedades, o tema das condições de vida, do dinheiro. No caso, trata-se não tanto das preocupações e dos sofrimentos dos indivíduos, nos quais talvez pudessem ajudar um ao outro, quanto da consideração do todo. É como se se estivesse aprisionado em um teatro e se fosse obrigado a seguir a peça que está no palco, queira-se ou não, obrigado a fazer dela sempre de novo, queira-se ou não, objeto do pensamento e da fala.” BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 21-22.

contemplativo, pelo olhar da câmera, o qual pode sempre aproximar-se mais das coisas, diminuindo a distância entre elas e o espectador.”²⁹

Gatti então nos deixa claro que Benjamin não demonstra implicitamente apenas a aceleração e a proximidade das coisas na vida moderna através do reclame e do cinema, mas principalmente, como mudara a percepção do indivíduo moderno pela predominância da técnica. Da mesma forma, portanto, a crítica de arte, feita pelo autor em “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR” à estética tradicional, à ineficiência de tais conceitos, não responsabiliza apenas os reclames, mas um contexto histórico específico, no qual se influenciava por uma corrente artística e se encontrava na turbulenta vida moderna que o fez detectar uma mudança na percepção dos indivíduos. Afinal de contas, apesar de soar reducionista, já que os processos parecem se resumir no fenômeno do reclame, não haveria melhor exemplo que ele para apontar uma mudança de percepção, pois o exemplo age como um responsável por essa mudança e ao mesmo tempo, como uma inspiração para resolver esse problema da recepção³⁰.

Analisando o fragmento “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR” podemos, então, extrair conceitos da estética tradicional como os de “contemplação”, “distanciamento” e principalmente o de “crítica”, conceito diagnosticado negativamente no começo do fragmento³¹. Benjamin parece não falar de uma crítica qualquer, mas do conceito de crítica da estética tradicional, aquela crítica provida do correto e ajustável distanciamento evocado através da contemplação. Procedimento impossível e ultrapassado segundo as circunstâncias colocadas pelo autor no fragmento. Por isso

²⁹ GATTI, “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”, p. 77-78.

³⁰ “Nesse sentido, *Rua de Mão única* é um livro voltado para a produção de uma nova perspectiva da cidade: ele utiliza os anúncios publicitários, mas contra a ordem social que os produz, buscando nessa oposição um novo espaço para o exercício da crítica” GATTI, “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”, p. 80.

³¹ Não são apenas estes os conceitos da estética tradicional, mas também o conceito do “belo”, ou da “bela aparência”, ou a noção kantiana de “experiência estética”. A estética tradicional, da qual se fala aqui, é a disciplina criada por Baumgarten (1714-1762) apoiada na noção do Belo. Kant (1724-1804) foi o responsável por consolidá-la e tirar de vez o seu caráter marginalizado perante a reflexão filosófica predecessora, transformando assim a estética do belo de Baumgarten numa teoria da “experiência estética”. Hegel e os românticos se apoiaram em grande parte nas formulações de Kant, mas se de um lado os românticos como Schiller (1759-1805) se empenharam legitimar cada vez a Arte como fonte de conhecimento, criando inclusive o conceito de “impulso lúdico” e “jogo estético”, unindo Entendimento e Sensibilidade que para Kant se encontravam dissociados e tornando-se uma atividade formadora do indivíduo, Hegel (1770-1831) fizera com que a Estética ou a Filosofia da Arte engendrasses sua teoria do desenvolvimento do espírito, sendo a Arte colocada junto à Religião e à Filosofia, ou seja, possuindo o conteúdo da Verdade total e da Idéia, que é a própria divindade para Hegel.

tentemos compreender o conceito de crítica diagnosticado negativamente por Benjamin em “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR”.

A coerente afirmação de Benjamin de que passamos por um processo de falência da crítica, parte do princípio que o distanciamento não é possível na vida moderna, como já havíamos constatado nos diversos exemplos artísticos e históricos citados anteriormente. Assim, tendo em vista que a mudança de percepção dos indivíduos modernos é causada por esse não distanciamento, como tal crítica poderia ser feita? Benjamin estaria desistindo da crítica e se entregando à superioridade do reclame? Se assim fosse, Benjamin não diria que o “resenhista pago”, ou melhor, que o crítico³² sabe, “se não algo melhor, algo mais importante sobre elas que o apreciador das artes que as vê na vitrine”³³. Apesar de Benjamin ironizar a figura do crítico contemporâneo chamando-o “ingênuo” e de “incompetente”³⁴, Benjamin parece ter ainda alguma esperança no crítico, já que o apreciador comum das artes nem sequer compreende as obras que vê³⁵, muito menos um passante qualquer. Não à toa, o fragmento “PROIBIDO COLAR CARTAZES!” coloca diretrizes para uma nova crítica, para um novo escritor, e para uma nova crítica de arte, o autor une tais ofícios como se fosse um único, algo semelhante à postura adotada pelos literatos românticos do século XVIII. Mas será que Benjamin estaria resgatando o conceito de crítica do Romantismo clássico alemão? Em *Rua de mão única*, Benjamin chega a descrevê-los como sua parentela³⁶,

³² É possível traduzir *Rezensent* tanto por “crítico”, quanto por “resenhista”, mesmo que literalmente se refira a resenhista. O problema é que Benjamin só utiliza essa palavra neste fragmento, ou seja, não podemos traduzi-la por “crítico”, pois no subfragmento “TÉCNICA DO CRÍTICO EM TREZE TESES” Benjamin se utiliza da palavra específica em alemão “*Kritiker*” para se referir ao crítico. Talvez o autor alemão apenas esteja tentando diferenciar o crítico ideal, do crítico remunerado, talvez uma ironia semelhante a chamar um crítico de “vendido”, ou “sem partido”.

³³ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 56.

³⁴ “Benjamin, ao colocar imparcialidade e olhar livre entre aspas, dirige-se àqueles críticos que se esquivam ao enfretamento dessa situação. Ela não censura o distanciamento como elemento da crítica, mas sua deturpação pela crítica contemporânea que, ao traduzi-lo erroneamente por imparcialidade, não reconhece os novos desafios colocados à crítica nem a necessidade de sua transformação.” GATTI, “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”, p. 77.

³⁵ Apesar de posterior, o historiador e crítico contemporâneo da arte Arthur C. Danto em seu livro “A Transfiguração do Lugar-comum” ao tratar do procedimento de transfiguração de objetos cotidianos em obras de Arte (procedimento que teve seu auge na Pop-art, mas que já se encontrava nos dadaístas como Duchamp), observa como o apreciador comum de arte não consegue mais contemplar as obras de hoje: “Hoje em dia, às vezes é necessário fazer um esforço especial para distinguir a arte de sua própria filosofia. É quase como se a totalidade das obras de arte tivesse se condensado naquela parte delas mesmas que sempre foi do interesse dos filósofos, de modo que muito pouco, ou quase nada, restou para o prazer dos amantes da arte.” DANTO, p. 102.

³⁶ No fragmento “Nº 113”, especificamente no subfragmento “SALA DE REFEIÇÕES” Benjamin ao narrar um sonho ao lado de Goethe nos diz expressamente que a mesa estava posta para sua família e a de

mas não seria essa crítica ultrapassada do ponto vista histórico, já que os românticos ainda estavam apoiados numa recepção contemplativa³⁷ e numa certa estética tradicional que não é possível na vida moderna?

O pesquisador Bernardo Barros Coelho de Oliveira em seu ensaio, “A construção do crítico: Benjamin e os românticos” faz uma breve, mas valiosa análise do conceito de crítica a partir da tese de doutorado de Benjamin “O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão” (1917-1919). Semelhante à pesquisa de compreensão do conceito de crítica feita neste trabalho, Oliveira comenta como ainda o conceito se encontra atrelado à noção de juízo, como se existissem dois conceitos de crítica de arte diferentes, um sob o domínio do crítico de arte que julga obras em detrimento de outras e outro atrelado à autonomia da obra de arte, aquele da qual Benjamin é caudatário e defensor: a crítica imanente na própria obra de arte:

“A tese paradoxal que Benjamin vai colher nos românticos é a de que as obras de arte verdadeiras já em si mesmas são críticas e que o crítico digno deste nome desdobra e intensifica o que a ela é inerente, segundo critérios fornecidos pela própria obra.”³⁸

Temos assim, dois conceitos, um conceito de crítica atrelado à noção de juízo que se refere ao resultado da produção do crítico tradicional³⁹ e a crítica que se encontra imanente na obra de arte, uma crítica autônoma que não é produto do crítico e nem julgada por ele, mas que pode ser desdobrada e intensificada por ele do interior da obra de arte como Benjamin nos esclareceu. Ou seja, temos uma crítica tradicional atrelada à avaliação da obra e uma crítica romântica atrelada à autonomia da obra:

Goethe, ou seja, os antepassados literatos, o que nos dá a entender uma postura de continuísta ou de herdeiro da missão crítica deixada pelos românticos: “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.” BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 11.

³⁷ “Para a tese de Benjamin, a teoria romântica procura se destacar da tradição contemplativa com relação à arte e ao belo. Ela não se destaca, porém, aos menos de Kant, no que diz respeito à sua ligação essencial com a noção de forma.” OLIVEIRA, p. 30.

³⁸ OLIVEIRA, p. 26

³⁹ O Dadá reprovava essa crítica do juízo, como vemos na montagem fotográfica do artista Raoul Hausmann chamada “O crítico de arte”. Apesar de seu hermetismo a obra evidentemente ridiculariza o crítico de arte que opera segundo essas noções de juízo: “Entre as imagens visuais mais fortes do movimento dadá berlinense estão os trabalhos de Hausmann, que empregava a colagem para atacar a complacência da mídia noticiosa e crítica, além da sacrossanta integridade do estatuto da arte. Em *O crítico de arte*, por exemplo, a colagem formando a figura de um crítico de arte aparece contra o fundo de um poema-pôster com palavras sem sentido. Montado com fragmentos de seus próprios meios de distinção e disseminação de juízos de “valor” artístico (ele é feito com recortes de jornais e revistas, espetado nas costas por uma nota de dinheiro), o crítico só fala disparates.” (BRADLEY, p. 16.) (Fig. 7)

“A crítica é para os românticos conhecimento. Ela não é, portanto, relação de um leitor avaliativo com um objeto inerte, mas sim um processo de conexão entre reflexões, que no caso, se dá como relação entre discursos.”⁴⁰

Ou seja, não é difícil encontrar semelhanças entre tais afirmações acerca do romantismo alemão, e os fragmentos da obra *Rua de mão única* que passam por uma autorreflexão sobre o ofício de escritor e de crítico, ou o exercício da crítica literária e artística através da própria forma literária ao invés de utilizar-se de meios tradicionais. Como podemos observar no fragmento “PROIBIDO COLOCAR CARTAZES!” com os seguintes subfragmentos: “A TÉCNICA DO ESCRITOR EM TREZE TESES”, “TREZE TESES CONTRA ESNOBES”⁴¹ e “A TÉCNICA DO CRÍTICO EM TREZE TESES”, ou seja, Literatura, Arte e Crítica, num mesmo contexto. Benjamin poderia estar tentando reconstruir a crítica como gênero:

“Após um grande florescimento no primeiro romantismo alemão, em que filosofia, crítica e literatura caminharam juntas, seguiu-se um período de decadência, a ponto de Benjamin apontar a necessidade de reconstruir a crítica como gênero.”⁴²

Mas ainda assim o problema do distanciamento não estaria solucionado, pois mesmo resgatando uma noção de crítica que encontra no objeto artístico sua devida crítica, isso não é possível, visto que o distanciamento não existe, quem dirá reconstruir a crítica como gênero, como ela seria recepcionada contemplativamente? Vemos que apesar da crítica se encontrar em declínio, a responsabilidade se encontra no conceito de distanciamento.

Esse questionamento fica mais claro, com leitura da obra *Fisiognomia da Metrôpole Moderna*, do pesquisador Willi Bolle⁴³, onde o autor aponta para um percurso trilhado por Benjamin para a recriação da crítica como gênero, iniciado na obra *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, passando por *Origem do Drama Barroco Alemão*, *Rua de Mão única* e pelas *Passagens*, alicerçando tal recriação na estética do fragmento. O fato é que apesar de contemporâneas, já que foram publicadas no mesmo ano, *Origem do Drama Barroco Alemão* e *Rua de Mão única* possuem

⁴⁰ OLIVEIRA, p. 28.

⁴¹ Uma possível interpretação é que os esnobes são os críticos de arte que estão muito próximos do crítico que opera pelo juízo, ou seja, julgando obras em detrimento de outras. Na verdade, até hoje ao falarmos de crítica, ou do crítico em geral, nos referimos falamos a certo tipo de ofício que tenta dizer se algo é bom ou ruim, críticas ligadas a um juízo de valor ou gosto.

⁴² GATTI, “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”, p. 78

⁴³ BOLLE, “3.3 - Recriação da crítica como gênero” In: *Fisiognomia da Metrôpole Moderna*, p. 157-162.

formas de escrita muito diferentes apesar do caráter fragmentário ser comum a elas, mas a diferença crucial se encontra justamente no modo de recepção, o conceito de tratado e de apresentação (*Darstellung*) utilizado por Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão* só se articula apoiado no conceito de contemplação que o autor alemão tanto recorre no texto, assim quando não há essa contemplação, como seria reconstruída essa a crítica como gênero? Ou seja, se há uma recriação da crítica como gênero como ela pode funcionar em *Rua de Mão única*?

Relacionando o fragmento “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR” com o ensaio de Walter Benjamin “O Surrealismo. O Último Instantâneo da Inteligência Européia” Gatti realiza, no mesmo ensaio citado anteriormente, uma análise do conceito de crítica no fragmento, no qual Benjamin nos revela uma possibilidade crítica proporcionada por um distanciamento espacial⁴⁴, ou seja, “o ‘declive’ entre Alemanha e França torna-se então condição de crítica”⁴⁵. E assim Luciano Gatti afirma:

“O declínio do distanciamento não parece mais contradizê-lo, uma vez que *Rua de Mão Única* não se limita a diagnosticar o declínio da crítica, mas a reabilita a partir de uma reconstrução do distanciamento. Esse livro funciona para Benjamin como o aprendizado necessário na experiência urbana para a reformulação do conceito de crítica e do papel do intelectual. As questões que Benjamin dirige ao surrealismo são formuladas a partir desse aprendizado. Não é a mera distância espacial entre França e Alemanha que permite a crítica, mas um olhar distanciado sobre seu próprio tempo, formado pela experiência da crise da crítica apresentada em *Rua de Mão Única*.”⁴⁶

Dessa forma, podemos constatar através da análise de Gatti e da leitura dos fragmentos, que Benjamin não se esquivava da proximidade que a vida moderna impõe a ele e a seus contemporâneos. Portanto, o pesquisador apresenta uma possibilidade crítica através do distanciamento espacial, mas também histórico, visto que Benjamin tem consciência do processo histórico vivido por ele (crise da arte e papel do intelectual), como anteriormente afirmávamos da consciência histórica mais aguçada de Benjamin em face aos vanguardistas. Ou seja, a crítica apresentada em “ESTAS

⁴⁴ “Como indicam as metáforas visuais — prospecto, perspectiva, ponto de vista — essa distância diz respeito ao posicionamento do crítico frente ao seu objeto. Tratando-se do julgamento de obras do passado, a distância histórica favorece esse posicionamento na medida em que o próprio processo de transmissão de uma obra ao presente cria, ao longo dos anos, as condições sob as quais ela será apreciada. O crítico, ao tomar como ponto de partida essa tradição constituída em torno do objeto, utiliza a distância histórica a seu favor, criando a partir dela a melhor perspectiva de análise.” GATTI, “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”, p. 77.

⁴⁵ Idem, p. 76

⁴⁶ Idem, p. 80.

“ÁREAS SÃO PARA ALUGAR” atinge dois níveis: um artístico, que se detém na crise da percepção ou da recepção vivida pela arte e pela vanguarda, e outra preocupada com as consequências dessa crise da percepção na e sobre a realidade social ou histórica vivida⁴⁷.

Começa a ficar evidente que a obra *Rua de mão única* oscila em dois polos, sem que eles se neguem necessariamente, um polo artístico e um polo crítico. Ou melhor, duas polaridades, a crítica de arte e a crítica social ou histórica. Tendo isso como ponto de partida percebemos que os conceitos não necessariamente se encontram exclusivos num âmbito ou outro. Vemos através dos autores e passagens citadas da obra *Rua de Mão única* que aqueles conceitos provenientes da estética (contemplação, distanciamento e crítica) podem tanto se adequar à crítica de arte, quanto à crítica em sentido amplo. Gatti, por exemplo, juntamente com sua leitura do ensaio “O surrealismo” lê no fragmento “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR” o papel de um crítico que observa uma realidade social ou um movimento artístico (como a vanguarda europeia da época), ou seja, com distanciamento espacial, mas sem entrar no papel do crítico de arte, mas do crítico em sentido amplo. Talvez suspeitando por uma renovação da crítica como gênero. O problema é que supor que Benjamin esteja tentando refazer a crítica como gênero é tentar engessar os fragmentos que não constroem uma unidade, ou um sentido único, num ponto de fuga que não abarca o potencial das imagens de pensamento. Por um lado o processo de generalização dos movimentos artísticos feito anteriormente, já abafa a especificidade e o potencial crítico ou estético de cada obra, mas a diferença é que a obra de Benjamin não é comparável, ou se é, ela atinge apenas uma fatia das outras obras, como se nela houvesse um aglomerado de influências de seu tempo, mas sem que essas a definam de um lado ou de outro. A crítica como gênero para os românticos estava mais para uma obra literária do que para uma crítica. A obra de Benjamin não está nem para um, nem para outro. Como comparar o fragmento “PANORAMA IMPERIAL”, por exemplo, com os dois fragmentos que o antecedem intitulados “BANDEIRA...” e “...A MEIO PAU”? Não há como sustentar os argumentos de que todos são literários ou de que todos são uma crítica. A obra *Rua de Mão única* não está nem no ponto de intersecção entre a Literatura e a Crítica, mas

⁴⁷ Talvez desdobramentos que apareçam de forma mais madura e de caráter mais de diagnóstico no ensaio “O narrador” com o processo de declínio da experiência, e no processo de declínio da aura apresentado no ensaio “Obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”, que provavelmente se encontram de forma embrionária na obra *Rua de mão única*.

como um pêndulo, gravita entre essas duas frentes: ora mais literária, ora mais crítica e ora no meio-termo, sem sustentar-se num ponto fixo, mas sustentando uma unidade literalmente indescritível.

Evitando o erro de engessar a obra de um lado ou de outro, ou até de mesmo de sustentar que ela é estritamente dividida em duas frentes, cabe agora identificar como os conceitos atuam em cada uma das frentes, pois apesar dessa definição flutuante da obra proposta aqui, o conceito de distanciamento na crítica de arte é diferente na crítica social. Já que é difícil compreendermos de qual conceito de distanciamento Benjamin está falando em seus fragmentos, tentemos, portanto, compreender como eles funcionam fora da obra.

Partindo da análise de Gatti feita anteriormente, vemos que ele se detém numa espécie de distanciamento própria do crítico, no qual este, voluntariamente se submete buscando contemplar um objeto, tanto espacial (lugar), quanto temporal (histórica)⁴⁸. Como um tipo de disposição perceptiva, no qual, aprioristicamente, o crítico se coloca para ver o objeto da maneira mais verdadeira, ou mais próxima de sua essência possível. Mas qual seria o conceito de distanciamento proveniente da estética?

O embrião dessa noção de “distanciamento estético” está em Kant, especificamente na sua obra *Crítica do Juízo*, porém o filósofo alemão não usa este conceito especificamente. No entanto, ao explicar que a ideia de experiência estética, de fruição da obra de arte, só é obtida quando a contemplação da obra de arte se dá de forma desinteressada, podemos inferir uma espécie de distanciamento entre objeto e seu receptor, ou seja, o desinteresse, do qual fala Kant, é uma predisposição para experiência estética da obra artística.

⁴⁸ Uma informação interessante, mas que talvez cause alguma confusão na análise, por isso não será esmiuçada, são os dois termos possíveis para “distância” em alemão. Por exemplo, quando falamos que há um distanciamento de três metros entre os pontos A e B, falamos do termo distância (*Abstand*). Mas quando falamos que há um grande distanciamento entre os pontos A e B, ou melhor, que o ponto A é distante do ponto B, falamos de um distanciamento (*Ferne*). Ou seja, na língua portuguesa usamos a palavra distância tanto para atribuir a noção de medida, quanto noção de lonjura, enquanto o termo “*Abstand*” apenas se refere a uma medida, e não a uma noção qualitativa como “longe” ou “perto”. Assim, o termo distanciamento (*Abstand*) usado por Benjamin em “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR” é uma distância (*Abstand*) que pode ser tanto próxima (*nah*), quanto distante (*fern*). Se separarmos o termo em alemão “*Abstand*” temos ainda uma melhor noção. O termo “*Abstand*” é, portanto, constituído de um prefixo (Ab-) e do radical (-stand), o prefixo (Ab-) significa [(de...) tal lugar], ou [(desde...) tal época], ou seja, essa pequena partícula pode se referir tanto a uma espacialidade (*räumlich*) de origem quanto uma temporalidade (*zeitlich*) de origem. Dessa forma, o sufixo (-stand) significa posição, ou seja, em que lugar (espacialmente ou temporalmente) entre a origem e o fim se encontra algo, ou seja, distância.

A questão é que sendo o desinteresse uma predisposição para experiência estética da obra de arte, percebemos que àquela noção de distância ajustável e condicionada é semelhante a de Kant. Pois também é a priori. Ou seja, falamos de distanciamento que está no sujeito e não no objeto, mais especificamente ainda de um sujeito que pode ser um receptor comum e não crítico.

O filósofo da arte Edward Bullough (1880-1934) prolongou e especificou o conceito de desinteresse de Kant e pode nos ajudar no entendimento do conceito. Apesar de não se referir diretamente ao filósofo alemão, Bullough elabora uma análise minuciosa desta específica noção de distanciamento, destrinchando-a⁴⁹ de outras noções de distanciamento, tais como a histórica e a espacial, criando o conceito de “distanciamento psíquico”. Em seu ensaio, “A ‘distância psíquica’ como um fator na arte e um princípio estético”, Bullough quer provar o que Kant já havia colocado em jogo na sua obra *Crítica do Juízo*, ou seja, que para se chegar a uma experiência estética, não devemos ter uma relação prática, ou de utilidade com o objeto, mas de desinteresse, Bullough, ainda vai além, uma relação impessoal, no qual não há emoções práticas⁵⁰, como o perigo eminente de um nevoeiro (exemplo principal citado no ensaio).

O pesquisador inglês esmiúça seu conceito de distanciamento psíquico e elabora diversas especificidades e subcategorias acerca da noção, a ponto de diferenciar-se de Kant percebendo que não só deve haver uma predisposição do receptor da obra de arte para se chegar numa experiência estética, ou seja, aquele desinteresse, “desligando aquele (objeto, obra) das nossas necessidades e finalidades práticas”⁵¹, mas deve haver também uma predisposição da obra arte para obter essa eficácia que não só depende de seu “apelo à atenção”⁵²:

⁴⁹ BULLOUGH, p. 75.

⁵⁰ O crítico de arte Clement Greenberg é mais específico nos conceitos, ele fala de uma intuição comum que se converte em uma intuição estética: “A passagem da intuição comum para a intuição estética é efetuada por certa alteração mental ou psíquica. Isso requer uma espécie de distanciamento de tudo o que efetivamente se passa, seja em relação a si mesmo ou a uma outra pessoa. Conscientemente ou não, segue-se um modo de pensar por meio do qual a coisa que penetra o campo da atenção é percebida e acolhida por seu próprio valor imediato; jamais pelo que possa ou não vir a significar em função de algo que não seja ela mesma como uma intuição do presente; jamais por suas consequências; jamais pelo que significa para a pessoa e para a sua identidade pessoal ou de qualquer outro; jamais pela posição que ocupa em relação aos seus interesses ou aos interesses de um outro. O indivíduo se distancia, se desliga de suas preocupações e afazeres de um ser particular que lida com sua existência particular.” GREENBERG, p. 39.

⁵¹ BULLOUGH, p. 79.

⁵² Idem.

“Existem, portanto, dois conjuntos distintos de condições que afectam o grau de distância em cada caso: aquelas que são oferecidas pelo objeto e aquelas que são realizadas pelo sujeito. Na sua interacção, elas permitem uma das mais extensas explicações para as variedades de experiência estética, uma vez que a perda da distância, quer seja devida a umas quer às outras, significa a perda de apreciação estética. Em resumo, a Distância pode ser descrita como *variável tanto em função do poder de distanciamento do indivíduo como em função do carácter do objecto.*”⁵³

Através desta passagem de Bullough percebemos que o distanciamento estético não é apenas uma disposição de espírito, um desinteresse, que faz com que receptor consiga alcançar a experiência estética da obra, mas uma troca de fatores, tanto uma disposição do indivíduo quanto uma disposição de elementos na obra, uma espécie de potencial distanciador que se encontra na obra e no indivíduo já distanciado. Processo que talvez fique mais claro nas palavras do crítico de arte Clement Greenberg:

“Embora o distanciamento estético seja a condição primeira da experiência estética, não se trata de uma condição que pode ser identificada antes da própria experiência. Ele só é percebido, só está presente, quando a experiência estética propriamente dita está presente. Uma oportunidade estética deve existir, uma oportunidade que se torna estética por uma via circular, por ter sido vivenciada esteticamente. O distanciamento estético e a experiência estética surgem simultaneamente. (...) Uma pessoa pode decidir, escolher, antes de alcançar um distanciamento estético, colocar-se num estado de espírito apropriado para a experiência. Pode preparar-se para ela antes de entrar em uma sala de concerto, um teatro ou uma galeria de arte, ou aproximar-se da natureza. O artista opta com antecedência pelo distanciamento estético antes de iniciar seu trabalho — ou pelo menos deveria. Mas isso não quer dizer que a pessoa já tenha alcançado o distanciamento estético apenas por conta de sua decisão; ela apenas se preparou para tê-lo.”⁵⁴

Evitando agora maiores digressões, concluimos que o distanciamento a priori não é exclusividade do crítico, mas inclusive do receptor comum da obra de arte. Benjamin apesar de falar de uma dupla crítica, não fala de um duplo distanciamento, pois se refere a apenas uma noção de distanciamento, o estético que poder ser tanto a priori, quanto a posteriori, ou seja, tanto antecipadamente forjado como disposição de espírito do observador, quanto consequência do efeito causado no receptor pela experiência estética da obra. Portanto, vemos que o distanciamento a priori e o distanciamento a posteriori são ambos distanciamento em sentido geral, pois se um se

⁵³ Idem, p. 82.

⁵⁴ GREENBERG, p. 129-130.

refere à distância tomada pelo crítico perante uma obra ou um objeto para conseguir contemplá-lo e conseqüentemente chegar a uma crítica, o segundo refere-se ao efeito distanciador causado pela obra sobre o receptor através da experiência estética que pode manifestar ou não uma crítica.

O problema é que o objeto de contemplação não necessariamente é uma obra de arte, logo o distanciamento proporcionado pelo efeito não existe na crítica social. Como analisar uma sociedade, ou uma situação, onde não há distância entre o fato e aquele que analisa ou critica? Onde ele vivencia o próprio fato e tudo se encontra em constante modificação? Da mesma forma, como supor que o indivíduo moderno contemple uma obra de arte e conseqüentemente chegue a algum distanciamento, sendo que além dela não possuir qualquer “apelo a atenção” – já que não há como competir com aparatos técnicos de sua época – o indivíduo não consegue entrar num estado de espírito contemplativo, visto que a sociedade moderna não permite nem a paciência da contemplação, muito menos a ociosidade, quem dirá o tempo?

É aí que chegamos ao problema proposto por Benjamin em *Rua de Mão única*: um conceito de crítica que agrega tanto uma crise da arte, quanto uma crise da sociedade moderna. O autor alemão aponta justamente para uma crise da percepção muito profunda alojada na falta de distanciamento entre o indivíduo e o mundo, conseqüentemente numa falta de criticidade. Portanto, a polarização de gênero vivida pela obra *Rua de Mão única* é externa a ela, está na sociedade, visto que é sintomático indagar-se se ela é literária ou crítica. O papel do crítico está tão minado quanto o papel do receptor comum, daquele que consome arte, talvez um possível leitor da obra *Rua de Mão única*. Por isso a obra pendula entre essas frentes. Não dá para ser literato sem ser crítico, não dá para ser crítico sem ser literato. Benjamin propõe uma solução para os dois problemas expostos anteriormente num único golpe. Criar uma espécie de escrita que provoque não só um efeito distanciador que não se encontra mais na arte tradicional, mas também dar ao crítico a possibilidade de ver com distanciamento aquilo que se encontra muito próximo.

Reanalizando o fragmento “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR”, somente com as primeiras frases podemos constatar a falência de uma crítica operada apenas através da prerrogativa do distanciamento. A imagem da “crítica” isolada numa casa em oposição aos reclames e ao cinema que se encontram nas ruas, sugere uma polaridade entre algo que se encontra passivo, não participante e distanciado, em face, a algo que se encontra ativo, participante e próxima, mesmo que se difira crucialmente no conteúdo,

já que a crítica possui algum conteúdo que o reclame em última instância não proporciona. Ou seja, uma metáfora que polariza não só o passivo frente ao ativo, mas uma crítica distante que não presencia *in loco* os fatos e outra crítica próxima que se encontra dentro dos acontecimentos, que participa dos fatos, mesmo que não possa ainda ser chamada de crítica. Percebemos que Benjamin aponta o poder de influência do reclame e do cinema, através de sua proximidade abrupta e teimosa, sobretudo “sensacional”, ou seja, seu processo de recepção não é contemplativo, mas de choque. E é essa a principal solução teórica de Benjamin para o fim do distanciamento.

Benjamin não tenta reinstaurar o distanciamento a priori, mas a grande saída proposta em *Rua de Mão única* é tentar refazer o processo de distanciamento a posteriori, com ou sem experiência estética, através do choque, da proximidade, ou seja, suprindo a necessidade, também, desse distanciamento a priori. Não à toa a obra é considerada o marco de uma nova postura engajada do autor, é nela que Benjamin tenta proporcionar o distanciamento através da proximidade. Consciente e determinado em enfrentar a crise da recepção da obra arte em sua época através de uma nova recepção apoiada no choque, o autor alemão se compromete a proporcionar a crítica imanente na forma de suas “imagens de pensamento”, pois “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.”⁵⁵ Ou seja, não é o conteúdo do reclame, “aquilo que diz”, que torna os reclames superiores a crítica, mas a “poça de luz”, ou seja, a forma, que espelha no asfalto. O reflexo da “vermelha escrita cursiva elétrica” se desmancha no asfalto e não vemos mais seu conteúdo, mas apenas sua forma sedutora, difusa e flamejante⁵⁶ (Fig. 8). Benjamin se apropria dessa linguagem de choque e insere um conteúdo que não é, necessariamente, de fácil apreensão, ou seja, deixando de mimetizar a indução proposta pelo reclame, e dando um potencial amplamente crítico-interpretativo para seus fragmentos.

⁵⁵ Walter Benjamin, *Rua de mão única*, p. 56.

⁵⁶ Flamejante porque na realidade a tradução do termo “*Feuerlache*” ao pé da letra seria “poça de fogo” e não “poça de luz”, acredito que Benjamin queria intensificar o caráter sedutor e forte da forma.

ANEXO A.2

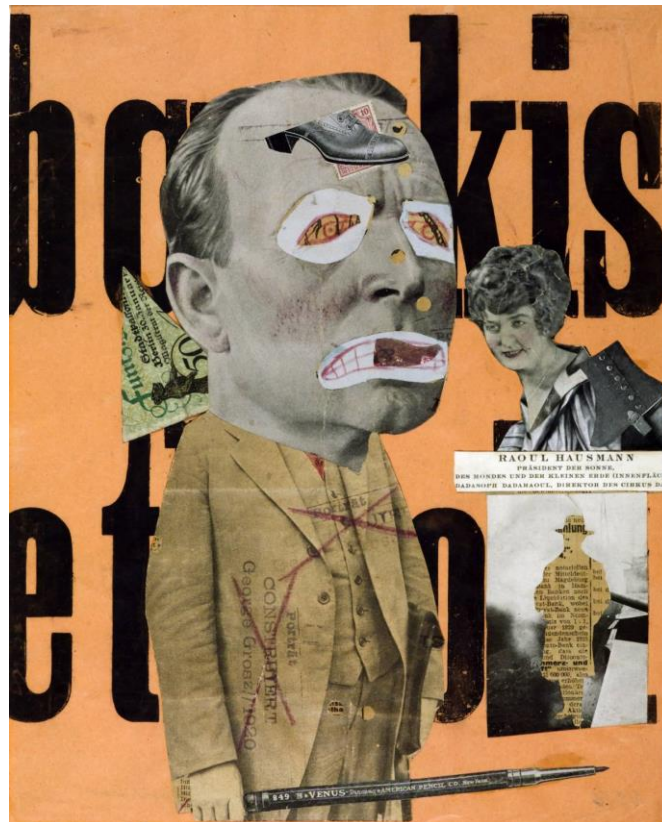


Figura 7 – *O crítico de arte. Der Kunstkritiker*, 1919-1920 de Raoul Hausmann. Litografia e papel impresso sobre papel. 318 x 254 mm. Tate Gallery, London.



Capitol

Figura 8 – *Capitol*, 1928 de Mario v. Bucovich. Impresso na obra *Berlin*. BUCOVICH, Mario v. *Berlin*. Berlin: Albertus Verlag, 1928.

3. O PROCEDIMENTO DO ESTRANHAMENTO

Até aqui descobrimos que a proposta de Walter Benjamin com *Rua de mão única* é audaciosa. A crítica de arte e seus respectivos conceitos, o diálogo com as vanguardas artísticas do século XIX-XX e a consciência de uma mudança de percepção, revelaram que Benjamin parece propor uma saída. Saída esta que busca solucionar o problema da falência da crítica, mas devido a certa dependência do distanciamento, tentemos compreender qual a solução proposta por Benjamin a partir de sua forma de escrita inspirada em um procedimento conhecido como estranhamento, que parece propor uma nova percepção buscando suprir à ausência do distanciamento.

Como já vimos, uma das maiores influências para a obra *Rua de mão única* foram as vanguardas europeias, principalmente o Dadaísmo e o Surrealismo. Se por um lado podemos verificar as mais diversas características destes dois movimentos na obra, como por exemplo, a temática do sonho em alguns fragmentos⁵⁷, uma espécie de *flânerie* surrealista que pode ser verificada com a leitura em série dos títulos dos fragmentos⁵⁸ e a técnica de montagem⁵⁹; não são essas as características comuns que parecem solucionar o problema da recepção, mas o uso de um dispositivo distanciador conhecido por estranhamento. O conceito que será posteriormente o arcabouço teórico do teatro épico brechtiano (e que já era operado no interior das obras vanguardistas) é a solução e o dispositivo utilizado por Benjamin em suas imagens de pensamento.

A descoberta de tal procedimento provavelmente se deve a amizade com dramaturgo alemão, Bertold Brecht, que se tornou amigo de Benjamin pelo intermédio de Asja Lacis, amante do autor que conhecera em Capri e da qual dedicara seu livro *Rua de Mão única*⁶⁰. O percurso do conceito até chegar a Brecht e também a Benjamin não é difícil de ser feito:

“Em 1923, em Berlim, Brecht conhece a diretora teatral soviética Asja Lacis, e é ela que o põe em contato com as teorias e experiências da vanguarda soviética. Por intermédio de Asja Lacis, Brecht conhece a teoria da *ostranenie* elaborada pelos formalistas russos

⁵⁷ Vide fragmentos como “SALA DE DESJEJUM”, “Nº 113”, “EMBAIXADA MEXICANA”, “TRABALHO DE SUBSOLO” (...).

⁵⁸ “POSTO DE GASOLINA”, “SALA DE DESJEJUM”, “Nº 113”, “PARA HOMENS”, “RELÓGIO NORMAL”, “VOLTE PRA CASA! TUDO PERDOADO!”, “CASA MOBILIADA. PRINCIPESCA. DEZ CÔMODOS.” (...).

⁵⁹ Técnica abordada adiante em “4. A estrutura das Imagens de Pensamento”.

⁶⁰ “Esta rua se chama/ Rua Asja Lacis,/ em homenagem àquela que,/ na qualidade de engenheira,/ a rasgou dentro do autor.” Walter Benjamin, *Rua de mão única*, p. 9.

e por ele traduzida como efeito de estranhamento, ou simplesmente efeito v. É notável o deslocamento operado por Brecht para mostrar a origem russa de sua teoria do distanciamento. Afirma que sua descoberta se dá em 1926, graças a Asja Lacis. A atriz, que tem um papel na adaptação feita por Brecht de Eduardo II de Marlowe, pronuncia o alemão com um marcado sotaque russo, e ouvi-la recitar o texto produz um efeito de desnaturalização que contribui para que ela desvende um estilo e uma escrita literária baseados no desnudamento dos procedimentos. Nessa inflexão russa que persiste na língua alemã está, deslocada como num sonho, a história da relação entre a *ostranenie* e o efeito de estranhamento. Algum dia seria preciso escrever um texto sobre Asja Lacis. Colaboradora de Meyerhold e de Eisenstein, próxima do grupo de Maiakóvski, é a amante de Walter Benjamin, e por intermédio dela Brecht e Benjamin se conhecem.”⁶¹

Percebemos tamanha a importância de Asja Lacis para Benjamin e para Brecht, e como sua influência se encontra não apenas no âmbito político na obra *Rua de Mão Única*⁶², mas no arcabouço teórico da forma de escrita “imagem de pensamento”, a solução do problema da recepção a partir do dispositivo distanciador conhecido como *ostranenie*, ou estranhamento (*Verfremdung*⁶³), e também uma relação muitas vezes pouco evidenciada entre Benjamin e as vanguardas russas, principalmente o Construtivismo Russo⁶⁴. Mas sabendo que a *ostranenie* parte de uma teoria dos formalistas literários russos, compreendamos, qual sua diferença com a obra de Benjamin, a partir do ensaio do formalista russo, Viktor Chklovsky, “A arte como procedimento”, que já em seu título evidencia a preocupação com a recepção.

Para Chklovsky o objetivo da arte é liberar indivíduo do automatismo da vida e fazer com que, por exemplo, objetos cotidianos se tornem estéticos, de experiência

⁶¹ PIGLIA, p. 75-76

⁶² Asja Lacis é sempre destacada como uma das responsáveis pela aproximação de Benjamin com o marxismo: “No tempo de redação do *Trauerspielbuch*, Benjamin começa a travar contato com leituras marxistas (como Lukács, *História e Consciência de Classe*, 1923) e pessoas militantes (como Asja Lacis, diretora de teatro na URSS) – prelúdios para uma viagem a Moscou em 1926-1927, a aproximação de Brecht e o interesse pelas atividades da BPRS (Associação dos Escritores Proletários-Revolucionários)”. BOLLE, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 121.

⁶³ O conceito em alemão *Verfremdung* é cunhado por Brecht posteriormente com a publicação de sua obra “Pequeno Organon para o teatro” de 1949. Posterior enquanto conceito, já que através do próprio ensaio de Benjamin chamado “Que é teatro épico” sobre o teatro brechtiano, podemos constatar como o dramaturgo alemão já apresentava tal procedimento sem teorizá-lo. Assim, o que Benjamin chama e valoriza como “gesto” pode estar intrinsicamente atrelado a uma *Verfremdung* ainda em processo de amadurecimento.

⁶⁴ Dessa forma, não parece ser ao acaso que Benjamin chama Asja Lacis na dedicatória de *Rua de mão única* de “engenheira”. Segundo a pesquisa de Detlev Schöttker apresentada na edição comentada da obra *Rua de mão única*, apesar do termo não possuir na dedicatória uma função estética, o termo “engenheiro” é um conceito central para a vanguarda russa. SCHÖTTKER in *Einbahnstrasse*, Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe, p. 351-352.

estética, que sejam apreendidos de outra maneira, não como são, pelo seu uso ou pelo seu ser, mas como são sentidos, ou seja, apreendidos pela percepção.

Assim, o objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, *é o* resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética.⁶⁵

Cabe atentar que esta preocupação com o “procedimento” tem absoluta relação com a questão da recepção que tanto vemos na vanguarda, mas que o formalismo, apesar de parecer a principal influência teórica de grande parte dos movimentos, não possui relação direta com a vanguarda europeia. Fazendo-se notável, ao menos, uma considerável consciência dos formalistas e de Chklovsky do processo de modernização da sociedade, evidenciada através da luta contra automatismo do homem com relação aos objetos da vida moderna⁶⁶. Por isso aparece tanto no texto uma ode à imagem poética, pois é ela que fala algo pra além daquilo que representa, ou seja, é ela que, de certa maneira, distancia.

Novamente o crítico de arte Clement Greenberg numa passagem que merece citação, fala do empreendimento deste processo de estranhamento nas obras de Duchamp, utilizando-se do termo “surpresa” ao invés de “estranhamento”:

“Duchamp decidiu — ao que parecia — que o segredo do sucesso da vanguarda havia sido o fato de que ela era surpreendente e chocante a cada novo gesto. É como se tivesse equiparado originalidade e arte de vanguarda à surpresa, ao desconcertante e, como disse antes, a surpresa simplesmente pela surpresa e, se necessário, sem a arte. (...) Mesmo assim, Duchamp, em sua tentativa de escapar da arte através da arte, inadvertidamente demonstrou algo de que, segundo creio, já se suspeitava há algum tempo: a saber, que toda e qualquer coisa poderia ser experimentada e tratada esteticamente. Pouco importava o que se resolvesse colocar numa galeria de arte, num ateliê ou num museu — fosse uma ervilha, uma perna de elefante, um coador, um aspirador de pó ou um simples tijolo —, qualquer coisa podia ser examinada e

⁶⁵ CHKLOVSKY, p. 41

⁶⁶ “Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático (...) as leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade se explicam pelo processo de automatização. É um processo onde a expressão ideal é a álgebra, ou onde os objetos são substituídos pelos símbolos.” CHKLOVSKY, p. 43-44.

experimentada esteticamente. A única coisa necessária era um ato de distanciamento mental, e esse ato poderia ser executado fora de um contexto artístico, como ocorreu infinitas vezes e, na maioria dos casos, de modo inadvertido, sem que o protagonista da experiência tivesse consciência do que fazia.”⁶⁷

Notamos que o “estranhamento” é uma espécie de “distanciamento”. Inclusive uma espécie de distanciamento manifestado através do choque, a partir do efeito da obra: “sem que o protagonista da experiência tivesse consciência do que fazia”. Ou seja, Greenberg admite que não há necessidade de um distanciamento *a priori*. O “distanciamento mental” é manifestado pelo espaço, o meio no qual se contempla o objeto prosaico, cotidiano e serial. Mas também manifestado pela contradição da própria obra que não é obra, e sim, um simples mictório de cabeça para baixo.

Tal como a definição do conceito de “estranhamento” para os formalistas russos, Duchamp fizera com que um objeto de uso cotidiano pudesse ter uma espécie de contemplação estética, concretizando duas noções distintas de estranhamento: uma que seria o choque, ou a “surpresa” nas palavras de Greenberg, e outro que condiciona o indivíduo a ver o objeto de outra maneira, o que pode tanto oferecer uma nova visão sobre o objeto envolvendo a própria materialidade deste, quanto ver algo pra além dele. É como se, por exemplo, houvessem dois tipos diferentes de receptores em contato com a obra “A fonte”, sendo que ambos sofrem uma espécie de estranhamento ao vê-la: o primeiro se questiona acerca significado da obra, visto que ela aparenta não sê-la, já o segundo, apesar de sofrer do mesmo estranhamento, admite a condição imposta do seu caráter de obra de arte pelo espaço ou pela assinatura do artista e tenta encará-la como uma obra tradicional. Vemos que o primeiro passa a notar que há uma crítica por detrás da obra, uma espécie de ironia, tanto na sua materialidade, visto que é um objeto serial, quanto na sua intenção, e o segundo, começa julgá-la a partir critérios, ou categorias artísticas, não só observando beleza nas formas da porcelana, quanto sugerindo que ali se vê demonstrado, por exemplo, um corpo de uma mulher⁶⁸.

⁶⁷ GREENBERG, p. 129-130.

⁶⁸ É fato que este tipo de interpretação e de análise é duvidosa, visto que justamente tratar aquilo como obra de arte segundo critérios tradicionais é reforçar a crítica proposta pela atitude de Duchamp. Mas o comentário de Greenberg é valioso, pois é como se Duchamp provasse com sua obra que podemos contemplar esteticamente qualquer coisa, mesmo que não tenha necessariamente valores estéticos tradicionais como o de unicidade, por exemplo. Há o caso do filósofo George Dickie que chegou a afirmar que os *readymades* de Duchamp se assemelhavam às obras do artista romeno Brancusi e às obras do artista britânico Henry Moore, mas diferentemente da “Fonte” de Duchamp as obras destes artistas eram únicas e foram confeccionadas pelo artista, não um objeto serial como o mictório; o que para Dickie não faz muita diferença, visto que defende uma teoria que, grosso modo, define como arte tudo aquilo que

Portanto o conceito de estranhamento é mais amplo do que parece, não só porque ele não depende necessariamente do choque, mas porque abarca tanto uma mudança de olhar do indivíduo que observa de outra maneira a materialidade do objeto (segundo receptor), quanto um olhar mais suspeito, distanciado, crítico sobre objeto, vendo algo pra além do objeto, transcendendo-o (primeiro receptor). Ou seja, faz-se necessário afirmar que o estranhamento é de fato uma espécie de distanciamento que pode ser tanto produzido através do choque, quanto através da conjuntura no momento da recepção do indivíduo, podendo estar no indivíduo, no espaço, ou na obra. A questão é que, apesar da interpretação se mostrar por muitas vezes intencionalmente forçosa e questionável, o estranhamento que conseqüentemente sugere que “A fonte” se assemelha a este ou aquele objeto, ou que há uma intencionalidade na escolha daquele específico mictório, porque ele possui, por exemplo, curvas ou características físicas que simbolizavam ou dialogam com algo, não pode ser visto como um estranhamento reprovável, visto que o indivíduo, da mesma forma, constrói uma nova forma de percepção. Afinal, contemplar convencionalmente uma obra que não opera através da contemplação, me parece, da mesma forma, abandonar a primeira impressão de estranhamento, para refazer outro estranhamento distanciador.

Chklovsky cita uma grande passagem de um conto de Tolstói, no qual reproduz os pensamentos de um cavalo perante a atitude dos homens com os quais convive. Neste exemplo, Chklovsky quer provar que o elemento de estranhamento no texto é o cavalo que consegue contemplar de uma maneira privilegiada, ou senão, de outro contexto e valores, as atitudes do homem, talvez mais especificamente a questão da propriedade privada que tanto enfatiza. Fica nítido que o procedimento é distanciador, quem está distanciada é o cavalo, e é ele que faz com que também vejamos as questões que na vida pragmática se mostram irrelevantes de uma maneira preocupante, no caso, as formas de trato com que o dono de um cavalo tem com ele como: “é meu cavalo”, enquanto aqueles que cuidam e zelam do animal, não têm a posse, nem o montam⁶⁹. Vemos então que há uma espécie de estranhamento, na qual não há choque, e sim uma espécie de

é institucionalmente chamado de arte. Apesar de um possível relativismo que a teoria gera, o filósofo levanta um debate interessante acerca da experiência estética e até endossa a análise de Greenberg sobre a contemplação estética de qualquer objeto, oferecendo a possibilidade de institucionalizar algo como artístico mesmo aquilo não possuindo pretensões artísticas.

⁶⁹ "Muitas pessoas das que me chamavam *seu cavalo* nem mesmo me montavam; mas outras o faziam. Não eram elas as que me davam de comer, mas outros estranhos. Também não eram as pessoas que me faziam bem, mas os cocheiros os veterinários e, em geral, pessoas desconhecidas." TOLSTÓI apud CHKLOVSKY, p. 47.

distanciamento-estranhamento, na qual nos colocamos na posição de algo, ou alguém, que é estranho a nós, no caso um cavalo. Ou seja, nos colocamos numa posição estranha que nos permite uma visão diferente da realidade, e isto condicionado através do texto, ou seja, a posteriori, a obra nos gera um estranhamento.

O historiador Carlo Ginzburg em sua obra intitulada *Olhos de Madeira* disserta sobre nove tipos de distância, todas obviamente, reflexões de alcance histórico. O primeiro ensaio dessa obra intitulado “Estranhamento” justamente trata do ensaio e do conceito criado por Viktor Chklovsky: “*ostranenie*”. A análise singular do conceito de “Estranhamento” por Ginzburg tende a criar uma trajetória que começa no século II d.C com Marco Aurélio, passa pelos moralistas franceses, pela criação do conceito pelo formalista russo no século XX e vai até o escritor francês Marcel Proust, sob um pressuposto central de que este “estranhamento” é uma maneira de liberar qualquer objeto ou questionamento de uma apreensão automatizada e irrefletida do homem. Assim, apesar da trajetória do autor ser “razoavelmente tortuosa”, como o próprio afirma, vemos que o conceito criado pelos formalistas sempre existiu, justamente como uma espécie de distanciamento, na qual colocava o receptor da obra em um estado de estranhamento. Como o ensaísta francês Montaigne realiza num de seus principais ensaios intitulado, “Os Canibais”, citado por Ginzburg:

“perceberam que havia entre nós homens cheios até o pescoço de todo tipo de riquezas e que as metades deles estavam mendigando às suas portas, mirradas pela fome e pela pobreza; e achavam estranho que essas metades necessitadas pudessem tolerar tal injustiça e não agarrassem os outros pelo colarinho ou não tocassem fogo na casa deles.”⁷⁰

Ginzburg sugere, através da leitura de Montaigne, que possivelmente Tolstói se inspirara no filósofo francês para escrever seu conto, visto que o elemento distanciador, ou de estranhamento, agora se encontra na figura do índio que consegue ver de uma maneira distanciada os costumes de uma sociedade que não compreende, muito menos participa. Dando uma nova faceta ou retirando uma visão demasiadamente prática e irrefletida da desigualdade entre os homens na sociedade francesa. Ou seja, o índio de Montaigne está para o cavalo de Tolstói, na medida, em que ambos manifestam uma percepção diferente da realidade, produzindo em nós certo estranhamento.

⁷⁰ MONTAIGNE, “Os canibais” apud GINZBURG, p. 29.

Assim, tanto em Tolstói, quanto no ensaio de Montaigne, o leitor, de certa maneira, vivencia a experiência de estar na pele de outro, como se estivesse observando uma situação que lhe é próxima sob a ótica de um estranho. Neste momento, talvez fique mais clara a diferença entre o estranhamento de choque que é fortemente verificado na vanguarda, de um estranhamento tal qual acabamos de exemplificar, onde o receptor é condicionado a um olhar e não colocado em choque. A fonte do choque fica agora notavelmente verificada na estrutura da obra, como nas obras de vanguarda, na sua forma de apresentação, não no seu conteúdo, como vemos Tolstói e em Montaigne. Dessa forma, o choque também não deixa de ser uma vivência, mas uma vivência instantânea, em alguns casos fisicamente vivenciada, manifestada pela forma de apresentação da obra.

Há uma grande diferença entre a vivência do receptor de um quadro surrealista, no qual se vê representado no rosto de uma mulher um corpo⁷¹, ou da vivência de um receptor de uma escultura surrealista, na qual uma xícara é feita da pelagem de um animal⁷²; e o leitor que vivencia a ótica de um cavalo como no conto de Tolstói, ou de um indivíduo que vê as nuvens ou as estrelas formando a figura de um animal⁷³. Neste momento, a citação de Bürger na primeira parte deste trabalho e esta, parecem resumir a questão:

“Assim, quando os formalistas russos consideram o ‘estranhamento’ o procedimento da arte, o reconhecimento da generalidade dessa categoria é possibilitado pelo fato de que, nos movimentos históricos de vanguarda, o choque do receptor se transforma no mais elevado princípio da intenção artística. Tornando-se, de fato, o procedimento artístico dominante, o estranhamento pode ser reconhecido também como categoria geral. Isso não significa de forma alguma que os formalistas russos tenham apontado o estranhamento exclusivamente na arte vanguardista (ao contrário, o *Dom Quixote* e o *Tristram Shandy* são objetos privilegiados de demonstração em Chklóvski). O que se afirma é tão somente uma conexão, efetivamente necessária, entre o princípio do choque na arte vanguardista e a percepção da validade geral da categoria do estranhamento. A conexão pode ser considerada necessária, porque só o total desdobramento da coisa (no

⁷¹ Referência a obra “Estupro” de Magritte que aparece em “4. A estrutura das Imagens de Pensamento”.

⁷² Faz-se referência à obra *Objeto (Café da manhã de pele)* de 1936 de Meret Oppenheim, na qual vemos uma xícara, um pires e uma colher revestidos de alguma pelagem, aparentemente, animal.

⁷³ Faz-se uso deste exemplo, visto que o processo de recepção é também através de uma espécie de estranhamento, um distanciamento não manifestado pelo choque.

caso, a radicalização do estranhamento no choque) torna reconhecível a validade geral da categoria”⁷⁴

Ou seja, o estranhamento não é uma invenção nem dos formalistas, nem da vanguarda, muito menos de Brecht, mas possui nuances, que em última instância, só provam seu pertencimento a um tipo geral de distanciamento, ou manifestado pelo choque, ou induzido ao receptor, fazendo com que se observe algo de uma forma alternativa. Assim não há como engessarmos, nem o conceito de estranhamento, nem o de distanciamento, pois nem Chklovsky assim faz. Portanto, “dar uma sensação da coisa”, reviver o ato de “segurar uma caneta pela primeira vez” pode tanto se desdobrar para um estranhamento, quanto para o choque, ou até mesmo para um distanciamento. A base do procedimento dos formalistas que se encontra na força da imagem poética é o que futuramente os vanguardistas empreenderam para além do âmbito literário. O surrealismo tentou fazer com que o indivíduo se perdesse na dimensão onírica de suas obras e de suas imagens, Aragon no prefácio da obra *Camponês de Paris* faz uma ode ao erro e às sensações perceptivas (referência nítida às *Meditações Metafísicas* de Descartes que condenavam a percepção por induzir ao erro). Os dadaístas perceberam o potencial das brincadeiras infantis e dos procedimentos ao acaso, ou até irracionais como o “saco de palavras” e as colagens, a reboque através de uma experiência estética de choque e de estranhamento, fizeram com que qualquer objeto pudesse ser contemplado esteticamente tal como os construtivistas viram beleza em objetos industriais, máquinas e estruturas metálicas, valorizando a simetria e a geometria do cotidiano, como vemos nas fotografias de Rodchenko, e nos documentários de Vertov, propiciando uma nova experiência estética.

Benjamin se apropria desses elementos e objetos justamente para instaurar e propor um estranhamento, um choque. Como vemos no fragmento POLICLÍNICA:

“O autor coloca o pensamento sobre a mesa de mármore do café. Longa contemplação: pois ele utiliza o tempo em que o copo – a lente sob a qual examina o paciente – ainda não está diante dele. Em seguida desempacota gradualmente seu estojo: caneta-tinteiro, lápis e cachimbo. A multidão dos fregueses, ordenada anfiteatralmente, compõe seu público clínico. Café, precavidamente servido e fruído do mesmo modo, põe o pensamento sob clorofórmio. Aquilo sobre o qual este está cismando não tem a ver com a coisa mesma mais que o sonho do narcotizado com a intervenção cirúrgica. Nos cautelosos lineamentos do manuscrito são feitos cortes, o operante desloca acentos no

⁷⁴ BÜRGER, p. 46-47

interior, queima fora as tumescências das palavras e insere como costela de prata uma palavra estrangeira. Por fim, a pontuação lhe costura com finas picadas o conjunto e ele remunera o garçom, seu assistente, em dinheiro vivo.”⁷⁵

Neste fragmento, vemos como a comparação é uma das estratégias para o efeito de estranhamento, para liberar diversos objetos do automatismo, para que ambos os ofícios sejam vistos de uma forma estranha já que eles parecem não ter semelhança. Mas, além da construção poética da imagem, onde nos adentramos num enredo duplo em que o autor e o cirurgião parecem executar a mesma tarefa, é interessante observar como cada um dos elementos não parecem consonantes e são sempre colocados em paralelo, como se assim fossem, provocando uma espécie de estranhamento e ao mesmo tempo um além do objeto, uma nova visão acerca dele. A lente e o copo são postos como consonantes, tal como o paciente e o pensamento, os fregueses e o público clínico, o clorofórmio e o café, o conteúdo do pensamento e o conteúdo do sonho, palavra estrangeira e costela de prata, picadas e pontuação, garçom e o assistente, polaridades que no fundo são dissonantes e que revelam uma possibilidade interpretativa rica, não só para apreensão completa do fragmento, mas para cada polaridade citada e principalmente por criar uma nova impressão do ofício de escritor e do ofício do cirurgião. Buscar uma harmonia aparentemente inexistente entre o café e o clorofórmio, por exemplo, num contexto específico propicia uma nova experiência ou uma interpretação sobre cada um de seus elementos, mesmo fora deste contexto específico.

É como se o texto estivesse dividido em diversas camadas: a primeira camada do texto tem uma polaridade dissonante e geral entre o trabalho do escritor e do cirurgião, por exemplo, um ofício subjetivo frente a um ofício objetivo, – ou o inverso, cabe a interpretação de quem lê – uma segunda seria que cada elemento respectivo ao ofício é posto em paralelo como se executasse ambas as funções produzindo um efeito que muda a percepção do elemento em questão, por exemplo, porque o clorofórmio (anestésico) é posto em paralelo com o café, será que o café anestesia o pensamento, já que o pensamento é o paciente? O que seria anestésicar o pensamento? Seria imobilizá-lo, deixá-lo quieto, ou colocá-lo no papel? Mas quem bebe o café é o escritor, não o cirurgião, então, será que da mesma forma que paciente é narcotizado com o clorofórmio o escritor também é com o café? Será que o escritor é o operador

⁷⁵ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 55.

(cirurgião) e o operado ao mesmo tempo? Vemos que se manifesta uma relação entre interior e exterior, que oscila entre a objetividade e entre uma subjetividade proporcionando diversas interpretações que tocam noutra camada que ainda não tínhamos percebido. Mas ainda há o elemento comum, o elemento que agrega de fato e que aparece objetivamente dos dois lados do enredo, o dinheiro, o “dinheiro vivo” que é pago ao coadjuvante (o garçom e o assistente, duas formas de trabalho remunerado). Ou seja, há um processo de estranhamento que culmina num distanciamento crítico perante objeto dinheiro que é visto por outro ângulo demonstrando que ironicamente a única partícula comum entre os dois enredos é o dinheiro que está acima de tudo, da obra do escritor ao feito do cirurgião.

Assim, o procedimento adotado por Benjamin agrega tanto o estranhamento proposto pela vanguarda, quanto o estranhamento proposto pelos formalistas, pois tal como vimos, os elementos levantados no fragmento POLICLÍNICA tem sua percepção modificada. Tal como ocorre com os *readymades* de Duchamp, como também o processo de automatização e de relação prática denunciada por Chklovsky em seu ensaio, presente na vida moderna, mas, além disso, produzindo um distanciamento que vai além da materialidade do objeto, propiciando uma reflexão, ou talvez, uma concepção crítica que retira uma possível verdade do objeto que antes não era percebida⁷⁶. O olhar do cavalo de Tolstoi pode nos revelar uma possível verdade acerca das relações do homem com a natureza, seus semelhantes e os objetos que o cercam apenas articulada através de uma mesquinha visão de posse, o olhar do índio de Montaigne pode nos revelar a aceitação da desigualdade social entre os homens, já Benjamin faz operar não apenas o estranhamento no objeto, mas um além do objeto, na triste constatação de que tudo se resume ao dinheiro, objeto que não só parece estar acima da vida e da morte, mas acima de tudo que é obra e vida do homem, reduzindo a realidade em cifras.

⁷⁶ Adorno possui um fragmento muito semelhante a este. De forma mais direta o autor alemão fala como os objetos modernos, de uso cotidiano, apoiados sob a desculpa da praticidade se tornam objetos “violentos”, dando também um novo olhar sob os objetos de uso cotidiano: “A tecnificação torna, entretanto, precisos e rudes os gestos, e com isso os homens. Ela expulsa das maneiras toda hesitação, toda ponderação, toda civilidade, subordinando-as às exigências intransigentes e como que a-históricas das coisas. Desse modo, desaprende-se a fechar uma porta de maneira silenciosa, cuidadosa e, no entanto, firme. As portas dos carros e das geladeiras são para serem batidas, outras têm a tendência a fechar-se por si mesmas, incentivando naqueles que entram o mau costume de não olhar para trás. De ignorar o interior da casa que os acolhe. (...) Nos movimentos que as máquinas exigem daqueles que delas se servem localizam-se já a violência, os espancamentos, a incessante progressão aos solavancos das brutalidades fascistas.” ADORNO, *Minima Moralia*, p. 33.

Brecht, por exemplo, possui uma famosa entrevista, na qual indaga sua entrevistadora a respeito do relógio dela na tentativa de fazê-la sentir na pele o estranhamento, de modo que o relógio não é um mero dispositivo distanciador ou de estranhamento, ele também é o próprio objeto a ser desautomatizado, assim como o dinheiro do fragmento POLICLÍNICA:

“você já observou atentamente seu relógio? A pessoa que me fizer esta pergunta, diz Brecht, sabe que eu olhei freqüentemente para o meu relógio, com sua pergunta, ela faz com que o meu olhar comum, ao qual estou acostumado, deixe de ter significado, eu olhava para o relógio para saber as horas e agora percebo, ao ser interrogado dessa maneira incisiva, que não observei o meu relógio com um olhar surpreendido apesar de ser ele um mecanismo surpreendente”⁷⁷.

A questão é que os fragmentos da obra *Rua de mão única* operam em curto-circuito. Numa dissonância. Em tensão. Ginzburg chega a comentar num de seus exemplos, acerca de uma espécie de “esforço cognitivo” para tentar ler ou interpretar um texto que provoca estranhamento, como se algo faltasse nele, mas quando isso é encontrado, o estranhamento se perde imediatamente. Em Benjamin, porém, esse estranhamento não cessa. O fato é que os fragmentos, as “imagens de pensamento” da obra *Rua de mão única* ao invés de possuírem um elemento distanciador, colocado num ponto fora de contexto para causar estranhamento, como vimos nos autores citados anteriormente, na realidade possui duas polaridades o tempo todo conflitantes no texto que promovem um efeito de dissonância, causador de estranhamento. Vemos que em Benjamin não há, de fato, uma distância, e sim, um excesso de proximidade, uma frequente aproximação de dois polos dissonantes que produzem uma distância que aproxima novamente. Apesar de soar contraditório, vemos que tal contradição faz jus à dissonância dos elementos polarizados que produzem uma espécie de movimento na percepção, ora distanciando, ora aproximando.

Assim, concluímos por enquanto, que o “estranhamento” pode ser uma forma de “distanciamento” que é verificada na obra *Rua de Mão única*, e que tenta “desnaturalizar” os objetos prosaicos, mas de maneira ampliada, pois além de Benjamin realizar uma espécie de desnaturalização, ou melhor, de desautomatização, ele produz um distanciamento crítico, como vimos noutros exemplos como o cavalo de Tolstói e os índios citados por Montaigne. A diferença é que nos exemplos destes autores, o objeto

⁷⁷ RODRIGUES, p. 199.

que distancia não é apreendido de outra maneira, os dispositivos utilizados pelos dois autores citados acima, na realidade, já são anteriormente distanciados, ou seja, só promovem um distanciamento crítico, um estranhamento pra além do objeto que observam. Diferentemente da vanguarda, por exemplo, que possibilita uma nova visão sobre objeto a partir dele mesmo, mas que também expande tal estranhamento para uma crítica além do objeto, ou seja, atingindo uma dimensão crítica para além da arte, só que sem a objetividade dos exemplos anteriores. Portanto, é como se Benjamin elaborasse um procedimento que agrega dois tipos de estranhamento, um que desmonta o objeto para fazê-lo ser apreendido de outra maneira, tal como mictório de Duchamp, e, concomitantemente, outro que desperta um distanciamento crítico para além dele, tal como o olhar do cavalo de Tólstoi, dessa forma, talvez Benjamin esteja mais próximo da *Verfremdung* que futuramente Brecht irá conceituar. Uma espécie de choque que alia ambos os estranhamentos investigados aqui e que parecem estar na teoria de Brecht, tal como vimos no exemplo do relógio, no qual não se mudara apenas a percepção do objeto físico que não era apreendido enquanto engenhoso e surpreendente, mas também a apreensão crítica que nos chama a atenção para o fato de como ele organiza nossa vida, de como tornamo-nos dependentes dele. Mas há ainda um procedimento de choque e de estranhamento constante que se refaz no interior dos fragmentos, uma espécie de aproximação distanciadora que podemos chamar de *polaridades dissonantes* que deve ser investigada, e que não se revela em nenhum destes exemplos externos à obra.

Não parece sem motivo que estes esclarecimentos feitos até aqui produzam uma hipótese de alargamento da afirmação de Benjamin em “POSTO DE GASOLINA”: “A eficácia literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas aparentemente irrelevantes”⁷⁸. Pois, se devemos dar valor as formas “aparentemente irrelevantes” (*unscheinbaren Formen*), expressamente se referindo aos panfletos, podemos aumentar interpretativamente a abrangência da afirmação e nos voltarmos para os pressupostos formalistas, ou seja, retirar a percepção automatizada e demasiadamente prática e inconsciente de certos objetos e atitudes cotidianas, ou talvez, como a vanguarda europeia, causar um desconcerto, um

⁷⁸ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 9. Faz-se uma mudança na expressão utilizada por Benjamin traduzida por “formas modestas” pelo tradutor Rubens Rodrigues Torres Filho, para “formas aparentemente irrelevantes”, uma opção de tradução utilizada por Willi Bolle que nos ajuda compreender melhor o sentido do fragmento. Mas poderíamos traduzir a expressão ao pé-da-letra por “formas pouco aparentes”.

estranhamento em relação a isso, transformando-os em “imagem poética”, por exemplo, tal como para os formalistas. Pois quais são os objetos de abordagem utilizados por Benjamin senão, placas, selos, cômodos de uma casa, “mercadorias da china”, “artigos de papelaria”, expressões cotidianas, memórias pessoais de infância, sonhos, relatos de viagens, formas de trato, ou seja, objetos aparentemente irrelevantes que podem ser interpretados como as “formas aparentemente irrelevantes” citadas por Benjamin, que nos passam despercebidas⁷⁹, mas que aparecem de outra forma na obra.

Portanto, Benjamin se apropria desses elementos justamente para instaurar um paradoxo e propor um estranhamento, um choque. Visto que já se encontra imanente nestes elementos que nos passam despercebidos a relação de proximidade e distância. A vivência passiva do homem moderno frente a elementos que até meio século atrás desconhecia⁸⁰ não lhes dão motivo de estranhamento-distanciamento, por outro lado,

⁷⁹ A conceituação do termo “*unscheinbar*” parece perfeita para definir o método utilizado por Benjamin em *Rua de mão única*. Utilizando-se de objetos imperceptíveis, aparentemente irrelevantes, Benjamin produz uma reflexão para além deles, como se nos alertasse que “nada é o que parece”, ou que a verdade está diante de nossos olhos e não a vemos. A questão é que o conceito pode ser interpretado como um paradoxo, pois as formas imperceptíveis das quais Benjamin fala, são formas que o intelectual fatalmente deixaria passar, que não daria o devido valor, sem perceber seu potencial, não porque estão escondidas ou marginalizadas, mas porque são amplamente divulgadas e pertencem a um grande instrumento de alienação. No caso do fragmento “POSTO DE GASOLINA” a imprensa e a publicidade em geral. Mas o paradoxo vai além, pois o fato desta dissertação não se deter muito neste assunto, ou na formulação deste conceito, passa pela pluralidade de possibilidades na terminologia de “*unscheinbar*” que tornaria o trabalho muito específico. O grande problema é que a partícula central da palavra é “*Schein*”, um dos principais conceitos da estética de Kant à Hegel, da qual podemos chamar de “Aparência”, “Brilho” ou “Ilusão”; dessa forma, para cada autor o termo é utilizado de uma forma, se para Kant “*Schein*” é uma ilusão utilizada pela obra para causar o efeito de tridimensionalidade, para Hegel ela é a aparência da essência, logo, a possibilidade de traduções e interpretações do termo se tornam abrangentes, dando inclusive margem para traduções distintas como: “formas não aparentes”, “formas sem brilho”, “formas de desilusão”, ou “formas sem ilusão”: “Na filosofia do século XVIII, *Schein* tende a ser equiparado com *Täuschung* (“engano, ilusão”) (...) *Schein* também tem uso em estética. Herder, em *Plastik*, e Kant, em *CJ*, distinguem a pintura como arte do *Schein* sensorial da escultura e arquitetura como as artes de verdade sensorial, uma vez que a pintura nos dá somente a ilusão de tridimensionalidade. Mas Schiller considerou *Schein* (no sentido de “semelhança” estética, não de “engano”) como uma característica de toda a arte (em contraste com a realidade) e também de qualquer objeto, desde que seja visto esteticamente. (...) Mas os termos são distintos para Hegel. *Schein* é correlativo a *Wesen* (“essência”): a ESSÊNCIA mostra-se ou aparece (*scheint*) mas ela própria permanece escondida atrás de um véu de *Schein*. Nesse caso, *Sein* (“ser”, ou seja, aquilo com que estamos imediatamente relacionados) é *Schein*, tanto no sentido de que é dependente de alguma outra coisa, uma essência, como no sentido de que não manifesta plenamente essa essência.” INWOOD, M. *Dicionário de Hegel*, p. 48-49. Curiosamente a palavra “*Schein*” também é usada para se referir a nota (dinheiro), o que chamamos especificamente no português por cédula, o dinheiro impresso na forma de papel.

⁸⁰ O uso de uma imagem da cidade, tal como “POSTO GASOLINA”, é exemplar para descrever esse processo, visto que, segundo a pesquisa de Schöttker presente na edição crítica da obra *Rua de mão única* publicada na Alemanha, os postos de gasolina haviam acabado de surgir em 1927, um ano antes da

instaura uma proximidade que também não deve ser entendida como vivência ou experiência ativa, mas uma relação de distância passiva, irrefletida, demasiadamente prática e automatizada. Vê-se que o paradoxo está instaurado numa instável polarização entre distância e proximidade, tornando evidente que Benjamin não está articulando dentro de sua forma de escrita um simples procedimento apoiado no estranhamento e no choque para causar um distanciamento que conseqüentemente salve a crítica de um declínio há muito tempo ocorrido, mas apoiado naquilo que ele apontara como causa do problema, a proximidade frente ao distanciamento.

Talvez a análise do fragmento “GUICHÊ DE ACHADOS E PERDIDOS” elucidie melhor tal problemática:

OBJETOS 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.

OBJETOS ENCONTRADOS

A distância azul, que não cede lugar a nenhuma proximidade e, inversamente, não se desfaz com a aproximação, que não está ali espalhafatosa e prolixa quando se chega perto, mas apenas se erige mais fechada e mais ameaçadora à nossa frente, é a distância pintada do pano de fundo do palco. Isso dá aos cenários teatrais seu caráter incomparável.⁸¹

Vemos claramente em ambas as partes do fragmento que o conceito ou a noção de “hábito” é o que se encontra entre os dois tipos de percepção: a distanciada e a próxima. Voltando-nos novamente para um dos efeitos causados pelo estranhamento nos lembramos do efeito de “desnaturalização”, ou seja, aquele processo no qual o objeto se torna estranho, ou melhor, aquele processo que permite um novo tipo de percepção singular que ainda não havia sido vivenciado por aquele que sofre tal efeito. A questão é que o objeto naturalizado, na verdade, é o objeto que se encontra impregnado de hábito, ou seja, aquele com qual se têm uma relação irrefletida e

publicação da obra, devido ao aumento dos carros. SCHÖTTKER in BENJAMIN, *Einbahnstrasse*, Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe, p. 352

⁸¹ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 44.

automatizada, não exatamente natural, mas num sentido genérico, como se ela fosse “natural”. Há essa ressalva, visto que hoje, por exemplo, tomamos como “natural” o anúncio publicitário ou a propaganda, enquanto, cerca de um século atrás ela era apreendida com certo estranhamento pelo seu receptor. Ou seja, vemos que se opera um paradoxo, uma polaridade dissonante, para ser mais preciso, que oscila entre uma relação próxima e prática que ao mesmo tempo se dá de uma maneira distanciada, a relação que temos com certos espaços e objetos cotidianos se dá de uma forma objetivamente muito próxima, mas ao mesmo tempo distante, visto que, não refletimos sobre eles, tanto sobre sua natureza física e objetiva quem dirá sobre uma noção crítica que podemos extrair dele, como ocorre, por exemplo, com relógio de Brecht já explicado.

Assim também, os objetos ainda não impregnados de hábito realizam uma polaridade dissonante entre distanciamento e proximidade visto que, eles, justamente pelo sua proximidade abrupta, manifestam um distanciamento, ou um modo totalmente único de percepção que muitas vezes se dá de uma forma multifacetada, ou seja, permitindo vários ângulos de observações, tal como vemos na primeira parte do fragmento, mas principalmente porque tal percepção é totalmente consciente.

A diferença entre uma recepção habitual e a primeira recepção de algo, é que a tensão entre distanciamento e proximidade é muito mais forte e consciente para o segundo caso, é uma oscilação entre proximidade e distância que fica notável para o receptor, pois aquele que já se habitou ele não percebe a proximidade muito menos a distância, ou seja, não há a consciência da vivência do choque, por mais que essa tensão exista. Nota-se que não há só uma automatização através do hábito que não permite uma espécie de consciência do objeto, mas principalmente uma “naturalização” do choque proporcionada pela técnica, por exemplo.

Assim também, quando falamos que a proposta dos formalistas era refazer a primeira impressão das coisas, vemos que é uma tarefa impossível, visto que, supor uma desnaturalização é propor um “repercepção” da realidade, do objeto em questão, não uma vivência primeira, ela já desaparecera. Por isso talvez, essa nova percepção, o choque proporcionado pela arte, seja mais crítico e de outra natureza do que aquele proporcionado pela vivência primeira⁸². Não á toa Benjamin chama tal vivência de

⁸² É bastante pertinente citar uma passagem do ensaio de Benjamin “Autor como produtor” de 1934, que apesar de se encontrar comentando outra problemática, explica a importância do dadaísmo, enfatizando justamente sua concepção crítica e deixando implícito como a vanguarda, através da sua crítica à arte,

“incomparável” e “irrecuperável”, ele não quer refazer a primeira impressão, mas sim, mostrar como há uma tensão entre a proximidade e a distância que não é vivenciada. Os fragmentos de Benjamin não produzem exatamente uma “desnaturalização” e sim, demonstram como essa “naturalidade” que temos em relação aos objetos deve ser questionada.

Dessa forma, é como se a divisão do fragmento “GUICHÊ DE ACHADOS E PERDIDOS”, do contrário do que poderíamos pensar num primeiro momento, não trata em “OBJETOS ENCONTRADOS” do distanciamento proporcionado pelos objetos impregnados pelo hábito, mas dos objetos que já tiveram seu hábito desconstruído, reabilitando um distanciamento não percebido. É por isso que Benjamin diz que essa “distância azul”, “não cede lugar a nenhuma proximidade”, pois quando se percebe que o objeto não é só o que parece ser, ele dificilmente voltará a ser “naturalizado”. Por isso que há uma diferença crucial entre a “primeira impressão” relatada em “OBJETOS PERDIDOS” e a “desautomatização” em “OBJETOS ENCONTRADOS”, pois este causa um choque, uma distância que “se erige mais fechada e mais ameaçadora à nossa frente”. Dessa forma não é à toa que Benjamin utiliza-se do exemplo do Teatro, pois é a arte que é responsável por realizar essa “desautomatização”, essa desconstrução do hábito, causando assim um distanciamento muito mais duradouro⁸³, o distanciamento crítico.

Uma possível interpretação para a parte “OBJETOS ENCONTRADOS” do fragmento é que este “pano de fundo” seja azul, como a distância relatada anteriormente. Mas o que podemos supor interpretativamente é que a cor azul pode estar se remetendo ao céu, pois muitas vezes ao contemplarmos o céu azul, perdermos a noção de distância, e por mais que nos aproximemos dele, ele não nos permite qualquer sensação de profundidade, mais uma espécie de reafirmação da distância. Relação plausível, visto que no fragmento “LEMBRANÇAS DE VIAGEM” Benjamin faz

apresentara simultaneamente o potencial daquilo que se encontra automatizado na nossa realidade. De como certos objetos cotidianos e impregnados de hábitos passam não só a ter outra recepção e percepção quando são emoldurados, mas outra recepção crítica: “Pense-se no dadaísmo. A força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura.” BENJAMIN, “Autor como produtor”, *Obras Escolhidas I*, p. 138.

⁸³ Talvez esta afirmação possa ser melhor compreendida na análise dos fragmentos: “PRODUTOS DA CHINA”, “SALA DE DESJEJUM”, “BANDEIRA...” e “...A MEIO PAU”, no capítulo “A-5. O POTENCIAL CRÍTICO DAS IMAGENS DISSONANTES”.

referência novamente a uma espécie de distância azul, traduzida por Rubens Rodrigues Torres Filho por “perspectiva ao infinito” (“Fernblick ins Blau”), ao pé da letra, “olhar distante para o azul”, fazendo referência à vista do famoso e imenso jardim do Palácio de Versalhes que desaparece no céu como a distância azul do “pano de fundo” do teatro. Mas o ensaio “Onirokitsch” ou “Kitsch do Sonho” (“Traümkitsch”) de Benjamin publicado em 1925, passando também pela questão do “hábito”, parece esclarecer a expressão “distância azul”, tendo ela relação com a “flor azul” de Novalis, símbolo também do romantismo alemão⁸⁴: “Já não se sonha com a flor azul. Quem hoje desperte como Enrique de Ofterdingen deve ter ficado dormindo. (...) O sonho já não abre uma distância azul. Tornou-se cinza.”⁸⁵

De acordo com ensaio, Benjamin parece afirmar que o sonho é responsável por justamente se apropriar daquilo que mais ignoramos, o hábito, a “capa de pó” que paira sobre os objetos cotidianos. Assim, da mesma forma que a comparação de Benjamin com o teatro⁸⁶ em “GUICHE DE ACHADOS E PERDIDOS” me parece uma forma de demonstrar como a arte desautomatiza nossas relações com os objetos cotidianos, o sonho também é responsável por manifestar aquilo que se encontra por detrás do hábito. Algo que parece inclusive se esclarecer na seguinte passagem:

“O sonho já não abre uma distância azul. Tornou-se cinza. A cinza capa de pó sobre as coisas é o seu melhor componente. Os sonhos são agora um caminho direto à banalidade. De uma vez para sempre, a técnica revoga a imagem externa das coisas, como notas de banco que perderam validade. Agora a mão se agarra a esta imagem uma vez mais no sonho e tateia seus contornos familiares para despedir-se. Ela toma os objetos pelo lugar mais comum. Que não é sempre o mais adequado: as crianças não

⁸⁴ A imagem da flor azul (*Blaue Blume*) surgiu pela primeira vez na obra *Henrich von Ofterdingen* de Novalis inspirada nos quadros de um amigo do autor chamado Friedrich Schwedenstein. Incompleta e um dos dois únicos romances de Novalis, a obra conta história do Henrich, poeta que em busca do sentido vida, sonha certa noite com uma bela “flor azul” da qual ele não consegue parar de contemplar. Posteriormente a flor não só passou a ser atribuída como um símbolo para o Romantismo, como também, passou a simbolizar a saudade e a unidade entre o homem e a natureza.

⁸⁵ BENJAMIN, “Onirokitsch”, p. 187.

⁸⁶ Outra possível interpretação, justamente pela afinidade contemporânea de Benjamin à publicação da obra *Rua de Mão Única* com Asja Lacis e o teatro de Brecht é que o “pano de fundo” comentado por Benjamin pode ser justamente o elemento distanciador que faz com que estejamos sempre conscientes de que o teatro não é a vida, mas sim representação da vida. Por isso o Teatro épico de Brecht é tão contrário ao efeito catártico da tragédia teorizada por Aristóteles na “Poética”. Para o dramaturgo alemão o envolvimento do espectador, essencial para obtenção do efeito catártico, no Teatro épico deve ser sempre quebrado, causando o estranhamento, buscando fazer com que o espectador se recorde constantemente que aquilo é a representação da realidade e não a própria realidade, um efeito inclusive, que paradoxalmente incita comparação entre a vida real e a representação, mas que não produz compadecimento, mas um distanciamento crítico frente à realidade.

seguram um copo, metem a mão dentro. E que lado a coisa oferece ao sonho? Qual é o lugar mais comum? É o lado desbotado pelo hábito e adornado baratamente com frases feitas. O lado que a coisa oferece ao sonho é o *kitsch*.⁸⁷

Ou seja, diferentemente da percepção da criança, o sonho também está contaminado pela camada de poeira do hábito e não consegue ver algo para além dessa percepção normatizada e imposta pela cotidianidade moderna que faz com que seguramos um copo ao invés de enfiarmos a mão dentro dele. Há a necessidade de também vermos o sonho de outra forma⁸⁸.

Fez-se necessário tais apontamentos visto que eles põem a luz sobre uma divisão mais refinada dos supostos leitores da obra de Benjamin. Pois, apesar de supormos que os leitores da obra de Benjamin oscilam entre o intelectual e o leitor comum, há também uma diferença entre dois tipos de leitores que podem ser divididos segundo a forma como recebem a obra. No qual o primeiro estranha o uso de certas imagens como, por exemplo, a de um posto de gasolina, já que está habituado com outro tipo de imagem literária, e um segundo leitor que estranha a mesma imagem na obra, pois está habituado com os choques provocados pela modernidade. Ou seja, vemos uma divisão entre o distanciamento que propõe uma reflexão crítica sobre a imagem do posto de gasolina que a priori não parece estar à altura de uma reflexão literário-crítica, ou seja, por ser “aparentemente irrelevante” e outro tipo de distanciamento que produz um estranhamento vivenciado pelo leitor que nunca havia refletido sobre a imagem do posto de gasolina, justamente pelo hábito. Distanciamentos que podem ocorrer num mesmo leitor, da mesma forma que operam numa única obra. Por isso Benjamin agrega tanto as características vanguardistas quanto as formalistas, ou seja, permite a crítica e uma nova forma de percepção, pois propõe criar uma tensão entre proximidade e distanciamento produzindo tanto um distanciamento para aquele que já se habitou com a proximidade dos objetos cotidianos, quanto um distanciamento para aqueles que estão habituados com outro tipo de imagens literárias, imagens que se encontram distantes da realidade objetiva.

⁸⁷ BENJAMIN, “Onirokitsch”, p. 188.

⁸⁸ Como ocorre na análise do fragmento “SALA DE DESJEJUM” no capítulo “A-5. O POTENCIAL CRÍTICO DAS IMAGENS DISSONANTES”.

4. A ESTRUTURA DAS IMAGENS DE PENSAMENTO

Partindo do suposto anteriormente, de que Benjamin quer propor um distanciamento através da proximidade, proporcionada por uma estética do choque, ou melhor, por um procedimento semelhante ao estranhamento, mas que se diferencia por uma característica que conceituamos brevemente por *polaridades dissonantes*, como ela se articula? Sabemos de antemão que os fragmentos de Benjamin são chamados de “imagem de pensamento”, mas como eles se estruturam?

Poucos autores se detiveram neste aspecto da escrita benjaminiana, ou melhor, nesta característica das imagens de pensamento (*Denkbilder*). Willi Bolle chega a comentar vagamente algo semelhante: “O texto (POSTO DE GASOLINA) é constituído por uma série de antíteses. Desde simples justaposições – por exemplo, “o livro” *versus* “panfletos, brochuras, artigos, cartazes” – até distinções cujo significado exato não fica claro à primeira vista.”⁸⁹ Apesar de breve é talvez um dos poucos comentários que se aproximam do procedimento das polaridades dissonantes que serão o objeto de análise, mesmo que Bolle esteja se referindo apenas ao fragmento “POSTO DE GASOLINA”.

Apesar da escassez de comentários acerca de tais polaridades, outros comentadores esbarram no que está sendo proposto neste trabalho ao comentar a obra e sua imagem de pensamento, portanto, esclareçamos primeiro o que são as imagens de pensamento e a pequena bibliografia que disserta sobre a obra *Rua de mão única*.

Um dos principais pesquisadores em questão, Josef Fürnkäs, nos traz uma análise importante ao comparar as imagens de pensamento da obra *Rua de Mão única* com os emblemas barrocos, tal comparação manifesta um aspecto da forma de escrita singular utilizada por Benjamin em sua obra: o procedimento de polarização. Ou seja, Benjamin adota intencionalmente um procedimento de dissonância e de tensão entre título e texto.

“En dépit de la parenté morphologique de l’emblème et de l’image de pensée, il faut insister sur leur différence ; on peut certes reconnaître inscriptio emblématique dans les titres des images de pensée qui sont fournis par des étiquettes, des enseignes, des annonces tirées de la vie courante ; de même la dualité entre idée et vision imagée trouve dans les images de pensée une expression comprimée et dense. Mais, entre la

⁸⁹ BOLLE, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 293. (Parênteses meu)

pictura et la scriptura, la forme du XXe siècle ne crée ni cette analogie, ni cette harmonie auxquelles tendait le procédé emblématique.”⁹⁰

Podemos extrair, portanto, duas afirmações deste trecho: 1) Título e Texto não produzem unidade ou harmonia como a alegoria, ao invés, dissonância e 2) as partes da alegoria, *pictura* e *scriptura*, estariam para o texto e o título dos fragmentos respectivamente. Ou seja, especificamente para Fűrnkäs a *pictura* dos emblemas estaria para o texto da imagem de pensamento como a *inscriptio* estaria para o título, pois além da evidente semelhança funcional, ou seja, a *inscriptio* nomeia a *pictura* como o título nomeia o texto, assim também podemos argumentar a semelhança das partes segundo sua apresentação, ou seja, da mesma forma que a *pictura* não se revela harmônica por si só, assim também, o texto das imagens de pensamento, parece em muitos casos um emaranhado de imagens e idéias que pouco se harmonizam em seu interior.

Quando observamos, por exemplo, a alegoria (Fig. 9) ou o emblema da justiça, *a priori* não saberíamos que a imagem (*pictura*) de uma mulher de olhos vendados, com uma balança na mão e noutra uma espada, representaria a justiça (*scriptura*). Muito menos o que cada uma das suas partes representa. Ou seja, a *pictura* não daria conta de nos dizer seu significado por si só, porque possui diversos fragmentos: imagens aglutinadas que não nos dão uma noção de totalidade. Por isso, a *scriptura* é constituída eventualmente de duas partes, a *inscriptio* (idéia) e a *subscriptio*⁹¹ (descrição das partes), a *inscriptio* não dando conta de fazer-se harmônica o suficiente naquele contexto, tem a ainda a *subscriptio* como eventual ajuda.

Assim, partindo da análise de Fűrnkäs detida na estrutura da alegoria em relação às imagens de pensamento, tentemos criar uma esquematização para analisar as imagens de pensamento da obra *Rua de mão única* supondo três tipos centrais de fragmentos segundo sua estrutura gráfica, buscando compreender melhor as afirmações de Fűrnkäs e verificando as possibilidades de se relacionar alegoria e imagem de pensamento:

Os 60 fragmentos da obra *Rua de mão única* podem ser divididos em três grupos centrais, os fragmentos “Título + Texto” (Fig. 10), os “Título + Catálogo” (Fig. 11) e

⁹⁰ Tradução livre: “Apesar da relação morfológica do emblema e da imagem do pensamento, devemos insistir na sua diferença; podemos certamente reconhecer a *inscriptio* emblemática nos títulos das imagens de pensamento que são fornecidos por rótulos, cartazes, anúncios tirados da vida diária; a mesma dualidade entre a ideia e a visão imaginada é trabalhada nas imagens de pensamento numa expressão comprimida, densa. Mas entre a *pictura* e a *scriptura*, a forma do século XX não cria analogia nem a harmonia que tendia o processo emblemático.” (FÜRNKÄS, *Le tournant esthétique*, p. 289).

⁹¹ A *subscriptio* é eventual, pois em muitos casos ela não aparece. Inclusive a *inscriptio* é chamada em alguns casos diretamente de *scriptura*.

por fim, “Título + Parágrafo” (Fig. 12). Os critérios se apoiaram na diagramação usada por Benjamin na publicação de 1928, atentando para espaçamentos entre as linhas, numerações, epígrafes, subtítulos e subfragmentos, ou seja, critérios gráfico-estruturais. Não houve maiores divisões, pois seriam criadas subcategorias que iriam atrapalhar a análise, como é o caso, por exemplo, dos fragmentos que possuem epígrafe, mas que transitam nos diferentes grupos de fragmentos pressupostos, e também o caso, por exemplo, do fragmento “Nº 113”, onde não há mais nenhuma recorrência daquele tipo de fragmento até o final da obra, e seus subtítulos são colocados de forma diferente aos que são colocados nos (Título + Parágrafo), ou seja, não anteriormente ao texto, mas em cima do texto, como se fosse um fragmento dentro de outro:

- I) Os *fragmentos-texto* (TÍTULO + TEXTO) são os que mais aparecem na obra. São exatamente 46 fragmentos sob esta estrutura gráfica, talvez a mais próxima das alegorias. Temos geralmente uma gama de ideias no seu interior onde em sua grande maioria não parecem se confluírem, mas apesar disso são os que mais forçam uma unidade estrutural entre título e texto, mesmo que ela não exista. Em “POSTO DE GASOLINA” (TANKSTELLE), por exemplo, as ideias se misturam e parecem não ter unidade mesmo que a estrutura não interruptiva nos force a harmonia. Também verificamos que título e texto aparentemente não realizam uma unidade. Em alguns outros casos, diferentemente de “POSTO DE GASOLINA”, há divisões mais nítidas entre ideias, separadas por parágrafos ou até por espaços entre as linhas, apesar disso elas continuam presentes dentro dessa categoria por não apresentarem novos títulos.
- II) Os *fragmentos-parágrafo* (TÍTULO + PARÁGRAFO) aparecem 10 vezes na obra, neles é mais fácil compreender a miscelânea de ideias no interior do texto das imagens de pensamento, pois detectamos a saída de uma ideia para outra através de uma retitulação, sem contar as citações breves que nos dão a sensação de uma ideia encerrada, aforismática. Fragmentos-parágrafo são apenas aqueles que possuem subtítulos. Mas são os que, apesar disso, parecem não possuir uma unidade, como se fossem alegorias dentro de alegorias. Como o fragmento “ARTIGOS DE PAPELARIA” (PAPIER UND SCHREIBWAREN) no qual, temos objetos cotidianos de uma papelaria reintitulando cada parágrafo, onde cada um apresenta uma ideia diferente da outra. Senão verificávamos uma unidade como Fürnkäs falava já nos fragmentos-texto, quem dirá nos

fragmentos-parágrafo. A semelhança entre *pictura* e texto, parece bastante possível neste caso, podemos inclusive supor que como a *pictura* apresenta objetos aparentemente desconexos numa estrutura unificadora, ou seja, uma imagem que aglutina uma grande quantidade de objetos: é como se a *pictura* fosse o texto dos fragmentos-parágrafo; o título, a *scriptura*; e os subtítulos os objetos que vemos, ou seja, a espada, a balança, como no caso da alegoria da justiça, e o “peso de papéis”, ou o “calendário de bolso”, no caso do fragmento-parágrafo “ARTIGOS DE PAPELARIA”.

III) Os *fragmentos-catálogo* (TÍTULO + CATÁLOGO) são os que menos aparecem na obra, são apenas quatro fragmentos. Estes são muito semelhantes aos fragmentos-parágrafos, pois também criam diversas ideias fragmentadas no interior do fragmento que aparentemente não parecem se harmonizar com o título e nem entre si. Em “PANORAMA IMPERIAL” (KAISERPANORAMA), por exemplo, Benjamin passa a relatar diversas situações cotidianas e aparentemente irrelevantes⁹² na época da crise inflacionária alemã que parecem não ter relação umas com outras, muito menos entre título e texto, apesar disso podemos supor que o catálogo que vem logo abaixo ao título se assemelha ao que já supomos com os fragmentos-parágrafos.

Mas mesmo com estas características de diagramação e de montagem do texto (intitulação, espaçamento e enumeração) destrinchadas, ou seja, fazendo com que percebamos a cisão de uma ideia e outra no interior dos fragmentos, pondo em questão o potencial de choque e estranhamento do texto, percebemos que eles ocorrem mesmo assim, visto que, o título se mantém como nomeador, ou melhor, sob a função de dizer que todas aquelas partes pertencem a um conjunto, portanto, que formam uma unidade. Justamente nesta insistência unificadora é que se reforça o estranhamento entre título e texto. Num primeiro momento Fürnkäs é coerente.

⁹² “PANORAMA IMPERIAL” é um dos fragmentos mais importantes da obra por ser um dos poucos a fazer uma crítica social mais objetiva aos momentos de crise vividos pela Alemanha do pós-primeira guerra. Dessa forma, fala-se aqui de situações aparentemente irrelevantes porque grande parte de suas profundas reflexões partem de situações cotidianas, aparentemente fúteis, corriqueiras, como é caso do item V, onde Benjamin aponta o lado obscuro de frases feitas ou ditados populares como “Pobreza não é desonra” ou como no item VII, onde o autor afirma que a liberdade da conversa está se perdendo, vítima de assuntos ligados ao preço dos sapatos por exemplo.

Mas o próprio autor nos deixa uma pista de outra possível interpretação. Ao nos explicar que a *pictura* é uma “representação em imagem do mundo concreto”⁹³ e os títulos das imagens de pensamento “etiquetas, cartazes e anúncios tirados da vida cotidiana”⁹⁴, ou seja, “imagens fragmentadas da realidade”⁹⁵, mas “como uma segunda natureza reificada”⁹⁶, o autor nos permite refazer o paralelo entre as partes da estrutura dos emblemas e das imagens de pensamento, e constatar que a *pictura* poderia não estar mais para o texto, mas para o título, já que ambas trazem uma representação figurativa do concreto, o que não ocorre no texto⁹⁷ e muito menos na *scriptura*.

Os títulos dos fragmentos seriam como fotografias da cidade, não se comparam a certas imagens colocadas no texto que muitas vezes passam por reflexões, lembranças e idéias. É como se o título fosse de caráter objetivo e o texto subjetivo. Como nos emblemas: a *pictura* é objetiva e a *scriptura* subjetiva. Se havíamos suposto que nos fragmentos-parágrafo, os subtítulos poderiam ser os objetos que vemos na *pictura*, por que não poderíamos chamá-los de *subscriptio*, onde lá vemos a explicação de cada uma das partes da imagem? Parece ainda mais plausível. Assim, apesar de acharmos que Benjamin apenas mudara o sentido da alegoria, fazendo com que a *scriptura*-título se tornasse dispositivo desarmonizador, na realidade, ela era a própria *pictura*, *pictura*-título, mas fechada em si, não fragmentada.

É como se Benjamin invertesse, ou virasse de ponta-cabeça a estrutura funcional do emblema barroco a ponto da *pictura* se tornar una e plenamente reconhecível por si só, e a *scriptura* perder sua antiga função harmonizadora, tornando-se um dispositivo desarmonizador. Pode-se supor então que as imagens de pensamento de Benjamin mimetizam às avessas a estrutura do emblema barroco desconciliando o que é plenamente uno e reconhecível por si só. Ou seja, se a *scriptura* do emblema barroco justamente tentava dar sentido àquela natureza plural e fragmentada da *pictura* (representação da primeira natureza⁹⁸), na imagem de pensamento o título já é uno por

⁹³ FÜRNKÄS, *Le tournant esthétique*, p. 289

⁹⁴ *Idem*

⁹⁵ *Idem*

⁹⁶ *Idem*

⁹⁷ Há até uma recorrência de imagens no interior dos fragmentos, mas não há como compará-las com os títulos. A imagem que aparece muitas vezes no texto não é estática, não vemos uma descrição de uma cena imóvel rica em detalhes, mas muitas vezes metáforas, aproximações.

⁹⁸ “(...) na alegoria e no emblema o concreto ou a imagem sensível deste aparece como natureza (por exemplo, uma árvore com frutos, para representar uma ação moral boa) na imagem de pensamento o que se manifesta é a sociedade, como segunda natureza reificada”. (MACHADO, Francisco, p. 4)

si só (representação da segunda natureza⁹⁹) não necessita nem de uma *inscriptio*, muito menos de uma *subscriptio*, mas Benjamin coloca uma *scriptura* mesmo assim. Por quê?

A resposta se encontra no problema da recepção tão enfatizado anteriormente. O que dizer de tais imagens irrelevantes, fúteis e cotidianas, por que Benjamin as colocaria em evidência, encabeçando fragmentos com ideias profundas de crítica literária, artística e social? Ele não estaria falando justamente daquele estranhamento aos moldes do que vimos com os dadaístas e os formalistas? Sim, Benjamin justamente resignifica e amplia a percepção de um objeto fútil para fazer com que ele se torne fonte de algum tipo conhecimento ou reflexão. De forma perceptiva, através de uma disfunção, de um descompasso entre texto e título que reforça a atenção. Assim, encontramos o dispositivo distanciador, a imagem-título que aciona ampliação da percepção e da reflexão sobre ela e sobre qualquer outra questão. Fazendo com que o próximo seja visto como distante.

Um eventual leitor que pode se debruçar sobre, por exemplo, o fragmento chamado “RELÓGIO NORMAL” (NORMALUHR) certamente ficará perplexo ao ver que o texto a que o título se dirige parece não ter relação com ele. Talvez o título em português nem mesmo provoque o devido efeito. Mas um leitor alemão, especificamente de 1928 (na época de publicação da obra *Rua de mão única*) saberia de antemão que autor está se tratando de um relógio público semelhante aos que vemos no Brasil:

“Para os grandes, as obras acabadas têm peso mais leve que aqueles fragmentos nos quais o trabalho se estira através de sua vida. Pois somente o mais fraco, o mais disperso encontra sua incomparável alegria no concluir e se sente com isso devolvido à sua vida. Para o gênio, toda e qualquer cesura, os pesados golpes do destino caem como o suave sono, no trabalho árduo de sua própria oficina. E o círculo de sortilégio dela, ele o traça no fragmento. ‘Gênio é trabalho duro.’”¹⁰⁰

Traduzido ao pé-da-letra por “RELÓGIO NORMAL”, o título tenta fazer referência a esta imagem da cidade recorrente, mas ao mesmo tempo tão automatizada na vida de um alemão da década de vinte que precisava estar atento para não perder o

⁹⁹ “Les formes du XXe siècle, image de pensée et miniature, introduisent à l’opposé des formes barroques, des dissonances e des oppositions marquées entre la pensée et le fragment imagé de la réalité – qui, en outre, ne leur apparaît pas comme nature, mais comme société, come seconde nature réifiée” (FÜRNKÄS, *Le tournant esthétique*, p. 289.). As questões acerca da primeira e da segunda natureza aparecerão no terceiro capítulo deste trabalho.

¹⁰⁰ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 12.

trem ou chegar atrasado ao trabalho. Benjamin quer mostrar justamente isso, um objeto tão naturalizado na vida cotidiana, mas que justamente normatiza a vida do homem, ou seja, o relógio não é um simples relógio, como o de Brecht também não é, ou seja, ele não está lá só para avisar as horas, ele é um dispositivo engenhoso que faz jus ao seu engenho, engendrando a vida do homem. O procedimento de estranhamento vai ainda mais longe, visto que o relógio está atrelado ao ofício do literato, deixando com que diversas interpretações possam ser feitas, como a necessidade de renovação constante de seu ofício e a crítica a uma postura retrógrada de um trabalho confortável e recompensador em oposição à incessante vida moderna.

Há ainda outra dissonância entre título e texto que amplifica as possibilidades interpretativas e o potencial crítico da relação. Na edição crítica da obra *Rua de mão única*, os pesquisadores explicam que estes relógios públicos eram financiados pela publicidade que era exposta num espaço anexado ao relógio, ou seja, há na própria imagem do relógio cotidiano um cartaz publicitário de época, que num primeiro momento soa irrelevante frente à relação utilitária, ou seja, de mínima importância entre o passante e o relógio, no caso olha-se o objeto apenas para ver as horas, de certa forma nadificando o objeto, mas que pode ter sua atenção requisitada por um cartaz sedutor¹⁰¹.

É como se Benjamin desautorizasse o relógio, valorizando a despreocupação com o tempo. A realização com uma obra, quantitativamente grande, que foi finalizada, é muito menor frente à confecção infundável de um fragmento que é fruto de um trabalho muito mais árduo e que paradoxalmente não produz um produto quantitativamente grandioso. São diversas polaridades que operam no interior do fragmento que oscilam entre a falta de objetividade daquele que produz algo quantitativamente objetivo, mas possivelmente prolixo e desprovido do verdadeiro esforço, o intelectual, tendo assim peso mais leve para o gênio (e para os grandes) frente a aquilo que é inteiramente oposto à objetividade, pois se perde muito tempo num fragmento quantitativamente mínimo ou praticamente infundável.

O indivíduo que se vê recompensado com o término de uma grande obra, não percebe que se encontra noutro momento, numa outra época, noutra temporalidade, aquela do relógio “normal” que agora é financiado pela publicidade, pois, apesar do uso corrente da palavra “normal”, ela se refere a palavra “norma” como no alemão, ou seja, de um relógio normatizado. O sentido de “Normaluhr” se refere a um relógio modelo e

¹⁰¹ SCHÖTTKER apud BENJAMIN, *Einbahnstrasse*, Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe, p. 353

não de um simples relógio público. “Normaluhr” é aquele relógio, no qual todos devem ajustar seus relógios de pulso e seu dia-a-dia. Ou seja, o escritor tradicional não vê que agora “pretensioso gesto universal do livro” não tem poder nenhum de influência, só o gênio que perde seu tempo com o fragmento consegue sentir que “os pesados golpes do destino caem como o suave sono, no trabalho árduo de sua própria oficina”, aliás, é quando Benjamin encerra o fragmento afirmando: “Gênio é trabalho duro” é que compreendemos a dimensão da reflexão proposta por ele.

O conceito de “gênio”, apesar de ter aparecido na História da Filosofia em diferentes circunstâncias, na abordagem feita por Benjamin provavelmente se refere a um contexto literário, especificamente referindo-se a um debate estético vivido por Kant, Hegel e o Romantismo Alemão. O conceito de “gênio” para Kant está totalmente atrelado ao ofício do artista, não exatamente referente a uma habilidade, mas um “dom natural” que permite o artista criar algo original e único. É como se o gênio para Kant, fosse um instrumento da natureza, conseqüentemente, tendo pouca autonomia sobre seu trabalho, estando não só alienado de sua intencionalidade, mas preso apenas a uma espécie de instinto. Crítica feita pelos românticos e que pode ser resumida na crítica Schlegel, pois, na verdade, Kant não tira a autonomia do gênio, mas aloja sua liberdade no “gosto”, sendo que para os românticos, o gosto não é uma reflexão, muito menos crítica¹⁰²: “Metaforicamente, é como se Kant ‘primeiro arrancasse o olho do gênio e depois, para consertar o problema, providenciasse para ele os óculos do gosto’”¹⁰³

A relevância do debate para a compreensão do fragmento se refere justamente a questão da normatização, visto que o gênio artístico é um indivíduo autônomo que foge aos padrões literários clássicos e produz uma obra singular e original. Ou seja, a noção

¹⁰² Para esclarecer melhor esta afirmação, cabe nos lembrarmos da parte “A.2” deste trabalho, onde comentávamos acerca da noção de crítica para os românticos, nota-se que para Kant a crítica não se encontrava na obra, mas fora dela, logo embasada na noção de gosto e depositando o ofício do crítico como julgamento da obra. Numa nota do tradutor da obra “O conceito de Crítica de arte no romantismo Alemão” de Walter Benjamin, Márcio Seligmann-Silva nos aponta como a “estética de gênio” foi fundamental para essa mudança afirmada na obra por Benjamin da expressão “juiz da arte” para “crítico de arte”: “*Kunstrichter* (juiz da arte), termo estabelecido apenas no século XVIII como tradução do termo latino de uso corrente no século XVII “*Criticus*”, que indicava aquele que julgava as obras de arte (particularmente de literatura) com base em leis fundamentais, normas: “O *Kunstrichter*”, afirma Lessing, “não sente simplesmente que algo não o agrada, ele logo acrescenta seu *pois*” (*Gesammelte Werke*, org. Rilla, vol. 3, p. 158). Com a “estética do gênio” do final do século XVIII, não havia mais espaço para esta noção de crítica, pois cada obra é vista agora como um produto do gênio como original. Como afirmou Herder — um dos pais desta nova concepção—, cada obra deveria ser julgada agora a partir de seu próprio fim.” SELIGMANN-SILVA in BENJAMIN, “O conceito de crítica no Romantismo Alemão”, p. 134. Parênteses meus.

¹⁰³ SCHLEGEL apud ANDRADE, *Estio do tempo*, p. 132.

de gênio está em consonância com grande parte dos procedimentos propostos por Benjamin em *Rua de mão única*, não apenas no fato de que Benjamin está preocupado com fragmentos ao invés da produção de grandes obras, mas porque sua obra singular está fora dos padrões convencionais e principalmente, não se entrega a um irracionalismo ou a um subjetivismo que foge de seu domínio. Assim, é notável como Benjamin está alinhado, em grande parte, com a noção de gênio dos românticos, “os grandes”, como lemos no fragmento. Visto que ele não abandona a dimensão reflexiva do artista e não é caudatário as noções de gosto (que Kant afirmava serem necessárias ao artista), e sim de uma tensão entre sua liberdade e sua reflexão na obra, uma espécie de mediação interna do artista que permite com que ele seja insubordinado não apenas às regras e normas clássicas, mas à própria natureza, mesmo que depois sua obra transcenda sua intencionalidade, justamente porque ela é também, autônoma:

Em suma, o conceito de gênio, para os primeiros românticos, busca substituir a subordinação da criação às regras pelo exercício da liberdade. Esta liberdade, porém, não se encontra no simples instinto do artista, onde ele pode trocar seu senhor, que deixa de ser a prescrição da cultura, apenas para permanecer escravo, agora das inclinações naturais. Esta liberdade só ocorre quando o pensamento entra em jogo. Por isso, a própria criação de arte aproxima-se da reflexão filosófica.¹⁰⁴

A partir destas considerações é que podemos interpretar que a afirmação de Benjamin de que “Gênio é trabalho duro” significa uma reafirmação do processo reflexivo do artista que não só se dá numa espécie de reflexão de sua liberdade, mas num processo análogo ao afirmado por Novalis sendo “gênio do gênio”:

Quando falamos do mundo exterior, quando descrevemos objetos efetivos, então procedemos como o gênio. Assim é, portanto, o gênio, a faculdade de tratar de objetos imaginados como se se tratasse de objetos efetivos, e também de tratá-los como a estes. O talento para expor, observar com precisão — descrever finalisticamente a observação — e portanto diferente do gênio. Sem esse talento vê-se somente pela metade — e se e somente um meio gênio — pode-se ter uma disposição genial, que na falta daquele talento nunca chega ao desenvolvimento. Sem genialidade todos nós simplesmente não existiríamos. Gênio é necessário para tudo. Aquilo, porém, que de costume se denomina gênio — é gênio do gênio.¹⁰⁵

¹⁰⁴ ANDRADE, *Estio do tempo*, p. 134.

¹⁰⁵ NOVALIS, *Pólen*, p. 49.

Ou seja, vemos que Benjamin está em consonância com a noção de gênio de Novalis e ao mesmo tempo propõe um alargamento da noção, visto que ele não só subverteu normas tradicionais estéticas com *Rua de Mão única* (a começar pelas imagens pouco tradicionais na estética clássica como o “relógio normal”), mas levou a cabo o processo apontado por Novalis de “tratar objetos imaginados como se se tratasse de objetivos efetivos” e vice-versa. Afinal, o que são as imagens que intitulam os fragmentos e os textos que aparecem logo abaixo, senão uma tentativa de propor uma reflexão do imaginado no objeto efetivo, mais ainda, uma reflexão da reflexão?¹⁰⁶ Isso se evidencia no próprio processo de análise do fragmento “RELÓGIO NORMAL”, ou seja, camadas de reflexão que transcendem a simples objetividade da imagem do relógio público que, como já vimos anteriormente, surge para desconstruir a percepção habitual desses “objetos efetivos”, pois, qual diferença entre o papel do gênio e o de Benjamin senão o de aproximar o que se encontra distante e distanciar o que se encontra próximo?

Gênio não é trabalho duro porque a sociedade moderna exige mais do artista, mas porque a autonomia da arte se encontra cada vez mais minada, principalmente na tentativa de manifestar uma crítica e de manifestar uma reflexão no seu receptor. Pois, como seria possível aproximar os objetos imaginados como se fossem objetos efetivos, sendo que apesar destes últimos se encontrarem próximos apenas se apresentam como se estivessem distantes, ou seja, tendo sua proximidade naturalizada a ponto de não serem percebidos como efetivos?

Nota-se que todas essas problemáticas emanadas do fragmento “RELÓGIO NORMAL” passam por diferentes questões, mas tocam naquilo já havíamos pontuado algumas páginas atrás, ou seja, de que a obra possui dois tipos de leitores que respectivamente possuem dois tipos de percepções diferentes, mas que passam pela problemática do hábito. Vemos que, na verdade, o relógio normal, não só se refere a normatização, ou seja, naturalização habitual com que o passante olha para o relógio e

¹⁰⁶ A problemática do “gênio do gênio” proposta por Novalis é mais complexa que isto. Aqui só nos detemos a “reflexão originária” que é só uma parte do “gênio”, dessa forma segue uma passagem da obra “O gênio romântico” de Márcio Suzuki que explica de forma mais esmiuçada o trecho Novalis citado: “A exposição da filosofia depende, assim, de dois talentos que diferem entre si, mas que são complementos de um todo. Um deles é a habilidade natural de ‘falar do mundo exterior’, de ‘tratar de objetos imaginados como se se tratasse de objetos efetivos, e também de tratá-los como a estes’ (reflexão originária); o outro (reflexão artificial) é a capacidade de ‘expor, observar com precisão – descrever finalisticamente a observação’. Os dois talentos devem ser combinados: sem a genialidade natural, ‘todos nós simplesmente não existiríamos’; sem o segundo talento, o espírito só se vê ‘pela metade — e se é somente meio gênio’. O gênio filosófico tem de ser *ao mesmo tempo* dois em um, gênio e gênio do gênio.” SUZUKI, p. 97.

os objetos de uso cotidiano, mas também, a normatização de certa literatura clássica que impõe o uso de certas imagens literárias tradicionais com quais o leitor se habitua, duas formas de percepção que Benjamin parece buscar desconstruir com essas dissonâncias entre título e texto e no interior dos fragmentos.

Com este exemplo, fica mais claro o uso da imagem no título dos fragmentos e sua dissonância com o texto que parece não se corresponder a ela, senão de uma forma estranha. E se já era notável que a leitura dos fragmentos em sequência nos dava a impressão de um caminhar, de uma *flanêrie*, como a do surrealista Louis Aragon em sua obra “O Camponês de Paris”, suponhamos um possível leitor alemão da década de 20, que conhecia e estava ciente como Benjamin que “NORMALUHR” é um relógio público em Berlim (Fig. 13), que “KEHRE ZURÜCK! ALLES VERGEBEN!”¹⁰⁷ é o nome de um filme que se encontrava em cartaz na época (Fig. 14), que “KAISERPANORAMA”¹⁰⁸ é o nome de um aparelho de entretenimento da época (Fig. 15), que “SALA DE DESJEJUM” como foi traduzido para o português da palavra alemã “FRÜHSTÜCKSTUBE”¹⁰⁹ é um restaurante que serve “café da manhã” e que “DEUTSCHE TRINKT DEUTSCHES BIER!”¹¹⁰ se tratava de uma publicidade da época (Fig. 16).

¹⁰⁷ Através de pesquisas na internet, apesar da quantidade limitada de informações, foram encontrados dois filmes com o mesmo nome, um de 1915 e outro de 1929, provavelmente Benjamin deve estar falando do de 1915, visto que obra *Rua de Mão única* foi publicada antes de 1929. Coincidentemente há uma imagem na internet de um pôster, aparentemente de cinema, pintado à mão, no qual lemos o nome do filme e alguns personagens, ao que parecem circenses ou de algum espetáculo, mas não há como verificar. Talvez a fonte mais confiável entre as pesquisadas foi a da Fundação Murnau (Murnau-Stiftung) que preserva antigos filmes que vão 1895 à 1960. Em seu banco de dados o filme se chama: “HANNI, KEHRE ZURÜCK! ALLES VERGEBEN!” consta como um curta-metragem produzido a partir de 1914 e teve sua estréia no dia 1º de Fevereiro de 1915. A breve ficha técnica se encontra no endereço: <http://www.fwm-stiftung.de/movie/7661>, e que se vê confirmada na edição crítica alemã da obra *Rua de Mão única*: “Titel eines deutschen Stummfilms aus dem Jahr 1915 (Regie: Max Mack). Es ist unklar, ob Benjamin den Film gesehen hat”. (SCHÖTTKER in BENJAMIN, *Einbahnstrasse*, Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe, p. 354)

¹⁰⁸ Como já se encontra explicado numa nota de rodapé da edição brasileira, só que no fragmento “Kaiserpanorama” da obra de Benjamin “Infância em Berlim”, tratava-se de um aparelho “na qual as pessoas podiam olhar paisagens a partir de estereoscópios individuais, colocados lado a lado formando um círculo.” (N.d.R.) Walter Benjamin, *Rua de mão única*, p. 75.

¹⁰⁹ Diferentemente do que a tradução ao pé-da-letra em português sugere, não se trata de uma “Sala de desjejum”, mas de um estabelecimento na Alemanha, como uma espécie de restaurante de categoria “Frühstücksstube”, um restaurante que serve café-da-manhã. Tais restaurantes se assemelham aos do tipo “Cafê Colonial” encontrados no sul do Brasil, visto que, o café-da-manhã alemão é a principal influência destes restaurantes sulistas.

¹¹⁰ No livro “Das Volkshaus Riesa und sein Architekt” editado por Pedro Waloscheck, há um anexo das propagandas e anúncios alemães, no qual vemos o anúncio: “DEUTSCHE, TRINKT DEUTSCHES

O procedimento utilizado por Benjamin em seus títulos é, portanto, fotográfico, de instantâneos, como se o autor estivesse fotografando a cidade, esta é mais uma demonstração de que Benjamin estava consciente do desenvolvimento da técnica e da mudança de percepção dos indivíduos como vimos anteriormente. O autor alemão estava tentando equiparar sua escrita a um dispositivo técnico: a máquina fotográfica¹¹¹.

Neste sentido, talvez nenhum outro artista esteja mais próximo de Benjamin do que o pintor surrealista René Magritte. Dono de um traço bastante realista, algo peculiar entre surrealistas, vide os trabalhos de Salvador Dalí e de Giorgio de Chirico¹¹², Magritte propunha quase sempre uma dimensão ilusória em seus trabalhos, muitas vezes recheados de contradições lógicas, como é caso do seu famoso quadro “A traição das imagens” (1928-1929) (talvez mais conhecido por sua inscrição “Ceci n’est pas une pipe.”, “Isto não é um cachimbo.”) (Fig. 17). A obra pode ser nitidamente comparada à preocupação de Benjamin em fotografar, ou melhor, de colocar a devida legenda em certas imagens, talvez o mesmo procedimento adotado em *Rua de Mão única*, uma dissonância entre título (imagem) e texto (legenda). Fiona Bradley em seu livro, “Surrealismo”, justamente comenta o que tanto evidenciamos anteriormente, aquela preocupação formalista em mudar a percepção sobre o objeto através do choque, de um desconcerto, de um estranhamento:

“A pintura surrealista tende a fixar-se nos objetos. A fim de desacreditar e desestabilizar a normalidade da percepção, os artistas surrealistas manipulavam os objetos reconhecíveis, confundindo a fronteira entre o real e o imaginário. Assim, no quadro *A traição das imagens*, de Magritte, o espectador se confronta com um cachimbo ilusionisticamente pintado. Ao mesmo tempo, uma legenda nega tratar-se de um cachimbo. Segue-se um breve momento de desconcerto, até que a contradição se resolve

BIER!” acompanhada do seguinte texto abaixo: “Associação de Cervejarias de Dresden e arredores de V. R. (Riesa Volkshaus)” Tradução e livre e parênteses meus.

¹¹¹ “trata-se da barreira entre a escrita e a imagem. Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar” BENJAMIN, *Autor como produtor*, p. 129.

¹¹² Apesar de suas obras não possuírem tanta semelhança, Chirico foi uma das maiores influências para o pintor belga e para Dalí, que também compartilhou com Magritte a temática e do sonho e certa concepção ilusória em suas obras, mesmo que fossem apresentadas de modos diferentes. “Na pintura automática, supunha-se que as justaposições inesperadas da imagem surrealista se fixassem na tela de maneira natural e espontânea. Na pintura de sonhos, a imagem era conscientemente escolhida e pintada com realismo. A fim de “fotografar” imagens da “irracionalidade concreta”, sugestivas de um estado onírico, os pintores mais próximos dessa fase do surrealismo – Dalí, e Magritte, Tanguy e Ernst – recorreram a uma técnica bastante minuciosa. A pintura dos sonhos deve muito à colagem e à pintura de colagens.” (BRADLEY, p. 33).

— não é um cachimbo, e sim a representação pictórica de um cachimbo. Nem a imagem nem a legenda estão mentindo para o espectador. A pintura, no entanto, chama a atenção para a advertência levantada pelo título: a imagem é tão ilusionística que chega a ser traiçoeira, levando-nos a “ver” algo (um cachimbo real) que na verdade não está ali. Talvez mesmo os cachimbos reais sejam traiçoeiros. A pintura nos leva a duvidar de nossa própria percepção das coisas.”¹¹³

No fragmento “ARTIGOS DE PAPELARIA”, especificamente no último parágrafo, “PESO DE PAPÉIS”, o autor nos revela de forma clara seu procedimento e consequentemente reforça nossa suposta relação com as obras de Magritte¹¹⁴, evidenciando o esvaziamento da imagem do mundo concreto que não é nada além de uma imagem una e encerrada em si para um passante desavisado, em oposição a uma infinidade de digressões que fazem um possível leitor ter outra dimensão do objeto:

“PESO DE PAPÉIS. Place de la Concorde: Obelisco. 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 detêm pode ler a inscrição. Assim toda 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.”¹¹⁵

Benjamin com este pequeno subtexto do fragmento, cria outra dimensão acerca do objeto não percebida cotidianamente. Se em “RELÓGIO NORMAL” o autor se detém num viés funcional do objeto cotidiano que passa despercebido aos trabalhadores atrasados e aos escritores a moda antiga, em “PESO DE PAPÉIS”, Benjamin parte do viés histórico de um objeto arquetônico.

O Obelisco de Luxor (Fig. 18) que se encontra afixado na Praça da Concórdia na França possui quase 4 mil anos, como diz o autor, foi um presente do vice-rei egípcio

¹¹³ BRADLEY, p. 41.

¹¹⁴ Não se sabe se Benjamin teve algum contato com as obras de Magritte antes da publicação da obra *Rua de Mão Única*. Apesar de Magritte ter pintado sua primeira obra surrealista “O jockey perdido” em 1926, Magritte talvez só tenha chamado atenção no ano seguinte, com sua primeira exposição e quando passou a se relacionar com os integrantes do movimento surrealista em Paris. Nesta época, Benjamin já estava nas vésperas da publicação de *Rua de mão única* publicada em Janeiro de 1928 tornando, senão o contato improvável, irrelevante para alguma mudança significativa na obra. No entanto, a comparação faz-se pertinente, visto que suas semelhanças parecem elucidar pontos que talvez não sejam facilmente percebidos tanto nas obras de Magritte, quanto nas imagens de pensamento de Benjamin.

¹¹⁵ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 36.

Mehmet Ali em 1829 ao Rei Luís Felipe da França e foi estrategicamente colocado sobre a guilhotina da Revolução Francesa, uma obra que pertenceu ao Faraó Ramsés II, o reinado egípcio mais próspero, Benjamin só nos falta questionar: “quem imaginaria?”. Mas o que interessa do procedimento de Benjamin é o título, “PESO DE PAPÉIS”, um dos maiores monumentos da história cultural ocidental, que “ordena o trânsito espiritual que lhe ruge ao redor” como diz Benjamin, é um rele peso de papéis. Benjamin faz um caminho duplo, ao mesmo tempo que reforça percepção de um objeto de recepção coletiva, o obelisco, como ocorreu com o relógio normal, reforça também a atenção para um objeto trivial, cotidiano, mínimo, e aparentemente irrelevante: um “PESO DE PAPÉIS”¹¹⁶. Um peso de papéis que tem a função de não deixar que as folhas voem ou se percam, se converte em obelisco e sufoca uma “história”, não permite que ela apareça, ou melhor, sufoca-a com outra “história”: que não pode ser lida¹¹⁷. Um objeto cotidiano e ínfimo se torna dispositivo estranhamento para uma grande reflexão, o objeto se torna mais importante do que se imaginava, aliás, será mesmo irrelevante essa função que não permite que os papéis se percam? Pois, o que de fato é mais importante: o que o peso de papéis tanto zela para que não se extravie, ou ele?

Cria-se também todo um debate acerca da ideia de monumento. O monumento geralmente tende a propagar uma história que muitas vezes é contada do ponto de vista dos vencedores, como um peso que enterra ou sufoca aqueles que foram vencidos. E também, geralmente, sua forma de apresentação não corresponde à descrição da história, mas como imagem daquilo que passou, ou daquilo que deve ser construído como verdade histórica. Talvez por isso, Benjamin tenha usado a imagem do peso de papéis visto que o objeto geralmente não é somente um peso, mas um objeto decorativo que chama muita atenção, que paradoxalmente ofusca por muitas vezes a importância dos papéis que zela, inclusive sua real utilidade. Afinal, pouco importa se é uma pedra

¹¹⁶ Há aqui uma dualidade bem interessante. Se de um lado o Relógio Normal é um objeto de recepção coletiva como o Obelisco, por outro o primeiro tem uma recepção constante, mas desatenta, enquanto o segundo tem uma completa recepção distraída. No fundo, sabemos que ambas as recepções são distraídas, visto que apesar de olhado constantemente o Relógio Normal não tem sua outra faceta identificada, pois há uma distração no hábito. Assim o Peso de Papéis está de acordo com o Relógio Normal segundo sua recepção, ou melhor, seu uso constante, mas desatento, tendo apenas como diferença o fato de que o primeiro possui uma recepção individual e o segundo, coletiva.

¹¹⁷ É possível fazer uma digressão com o último ensaio de Benjamin, “Teses sobre o conceito de História”, já que o Obelisco de Luxor poderia ser um grande exemplo de um monumento que tenta apagar outra história. É como se o “anjo da história” de Paul Klee, e de Benjamin estivesse vendo todas aquelas ruínas e seu anseio de “deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”, enquanto o Obelisco é mais um do “amontoado de ruínas (que) cresce até o céu” em favor da tempestade do progresso.

pesada, ou um pesado pedaço de metal esculpido, sua utilidade se mantém. Assim, ao sermos induzidos a justapor os objetos, obelisco e peso de papéis, identificando pouco a pouco as características paralelas entre eles, notamos com surpresa que o aspecto decorativo do peso, meramente fútil e secundário, é justamente a História que se encontra gravada no obelisco. Constatamos que o monumento que representa um dos maiores reinados egípcios é intencionalmente um adereço, escondendo não só sua função e a história de outrem, mas sua própria história, que para o passante cotidiano é apenas um enfeite, um objeto decorativo irrelevante.

Essa é a grande proposta da imagem de pensamento de Benjamin, não apenas uma mimese às avessas da estrutura alegórica, mas um procedimento literário revolucionário que parece apoiado no estranhamento vanguardista e formalista adotando uma dissonância entre título e texto. E mais ainda, Benjamin transpõe o procedimento polarizado e dissonante para o interior do texto.

Parece óbvio como foi caso dos fragmentos-parágrafo, e principalmente do fragmento “ARTIGOS DE PAPELARIA”, no qual analisamos a última parte do fragmento intitulado “PESO DE PAPÉIS”, percebendo que dentro do fragmento há diversas outras partes que parecem não ter relação nenhuma entre elas, muito menos com “PESO DE PAPÉIS”. Assim o método dissonante que já havia sido percebido entre título e texto se repete, já que os parágrafos são intitulados. Como se tivéssemos uma imagem dentro de outra imagem, ou seja, como Magritte em “A traição das imagens”.

Magritte insiste num procedimento dialético e paradoxal, no qual desenha uma imagem e logo em seguida uma afirmação acerca daquela imagem. O curto-circuito é tanto que o observador passa a se indagar sobre as diversas possibilidades daquilo não ser um cachimbo. A questão é que no procedimento de Magritte como no de Benjamin, imagem e título ocupam o mesmo espaço, o de imagem, ou seja, entre as molduras do quadro, logo é difícil desenquadrar o que se encontra unido pela estrutura:

“Na verdade, em sua obra (Magritte), desenvolve a presença de um conceito a decifrar, onde o título não explica a pintura, nem a pintura é mera ilustração do título. O artista joga com a sedução na liberdade das associações construídas quando brinca com o sentido das coisas. Palavra e imagem não agem separadamente. Na obra de Magritte, o pensamento de Mallarmé de que a ilustração e o texto não repetem a mesma informação, mas geram uma dialética, se confirma: na obra do artista, texto e imagem se contradizem; ele joga com o paradoxo. Isto ocorre também porque, para ambos, a

palavra exerce papel de imagem, ela não é mera legenda. O título é parte integrante das pinturas de Magritte, mesmo que não esteja nelas inserido. (...) Numa obra ele pinta um cachimbo e ao mesmo tempo afirma que "não é um cachimbo"; noutra ele pinta uma vela e escreve, embaixo, a palavra "teto"; noutra ele pinta um objeto e coloca o nome que lhe corresponde, ou pinta uma forma abstrata qualquer e lhe dá um nome de objeto reconhecível. O que acontece nas pinturas de Magritte se passa apenas ali, naquele espaço determinado do quadro, pois são armadilhas construídas por ele para capturar a palavra, a imagem e, com certeza, o observador."¹¹⁸

Mas não é este o procedimento adotado pelos reclames que Benjamin tanto chama atenção em sua obra, ou seja, de uma imagem comentada¹¹⁹? O pesquisador Abraham Moles em sua obra "Cartaz" de 1969 faz uma análise pertinente acerca da publicidade e especialmente do cartaz que revela uma estrutura não muito distante do emblema barroco analisado aqui. Por isso, tentemos perceber em que medida esta semelhança aparece na obra¹²⁰.

Primeiramente, o reclame também é constituído de duas polaridades, ou de um binômio como Moles explica: "A quase totalidade de imagens de cartaz no meio urbano pertence à categoria das imagens comentadas, isto é, aquelas cujo sentido se constrói tão-somente por intermédio de uma palavra ou de um texto escrito, muitas vezes sumário, mas onde o binômio imagem + seu comentário é indissociável."¹²¹ Ou seja, a semelhança com as imagens de pensamento e seu também binômio, título e texto, não é

¹¹⁸ PANEK, p. 103.

¹¹⁹ O conceito de comentário utilizado aqui não se refere ao utilizado por Benjamin, em seu ensaio "As Afinidades Eletivas de Goethe", onde o autor alemão diferencia a noção de comentário frente a de crítica, mas apenas a simples referência utilizada por Moles atribuída aos cartazes publicitários. A ideia de "imagem comentada" se resume simplesmente à imagem acompanhada de alguma frase ou texto que busca explicá-la. Algo que poderíamos, inclusive, chamar de "imagem explicada", e que talvez se torne mais clara no decorrer do texto.

¹²⁰ É necessário esclarecer que há uma diferença de método entre Moles e grande parte dos autores citados neste trabalho, principalmente de Benjamin. Moles apesar de afirmar que sua obra é interdisciplinar, (além de sua formação), ele se detém por muitas vezes numa análise que se restringe à Teoria da Comunicação, ou até em alguns momentos, à Semiótica, confrontando-se, em muitos casos, com concepções dos autores citados aqui. Mas é pertinente citá-lo porque além de analisar cartazes da época da República de Weimar, período no qual *Rua de Mão única* foi publicada, o autor francês nos dá o outro lado da situação, não apenas o relato ou a análise de um crítico que observa um cartaz publicitário, mas de um publicitário que produz o cartaz, explicando as motivações e concepções na produção daquele cartaz, o que é válido para verificarmos a consciência de Benjamin perante este objeto que lhe serve de ferramenta e, ao mesmo tempo, que é um inimigo a ser combatido. Dessa forma, grande parte dos conceitos utilizados por Moles não são referentes a conceitos estéticos, muito menos filosóficos, mas de uma teoria linguística da comunicação.

¹²¹ MOLES, p. 19-20.

coincidência, mais ainda, quando autor chama imagem de parte estética e o comentário de parte semântica.

Mas as semelhanças ficam apenas por aí, já que a relação entre imagem e comentário do cartaz é complementar como na alegoria e não dissonante como na imagem de pensamento. Por isso, inclusive, Moles chama a imagem do cartaz de conotativa e o comentário de denotativo, ou seja, é como se imagem fosse ambígua¹²² por essência, e o comentário conciliador, o dispositivo identificador da imagem, suprimindo a ambiguidade, basicamente o que a *scriptura* fazia com a *pictura* no emblema barroco. Exceto pelo fato de que a *pictura* é mais codificada e fragmentada que a imagem do cartaz.

No fundo, a diferença de todas estas estruturas se encontra na intencionalidade, pois o cartaz está mais próximo do “símbolo”¹²³ do que o emblema barroco e bem longe da imagem de pensamento. Para Moles a intenção do símbolo é do reconhecimento rápido, de que a mensagem ou informação que ali está tentando ser transmitida tem que demorar o menos possível – no caso do símbolo – o imediato¹²⁴. Ou seja, como a imagem pura (sem comentário) pode gerar alguma ambiguidade, mesmo almejando um caráter simbólico, ou seja de sinal, ainda assim o comentário é necessário na tentativa de transmitir a informação a qualquer custo. Esta necessidade tem embasamento, pois o caráter sedutor da imagem publicitária, em certa medida, pode gerar uma falta de clareza. Como nos explica Moles: “Isso leva necessariamente a um empobrecimento do conteúdo, mas, em compensação, pode oferecer uma nova dimensão ao cartaz, a dimensão estética”¹²⁵.

¹²² “Há uma progressiva passagem do denotativo para o conotativo, do painel simples que é apenas um texto escrito em letras graúdas, para a imagem pura que representa um ideal pouco realizável, em razão da sua própria ambiguidade”. (MOLES, p. 24).

¹²³ Há de se fazer uma explicação importante acerca do conceito de símbolo, visto que Moles faz um uso diferente de Benjamin, quando não, explora somente a esfera mais superficial do conceito. Para Moles quando a imagem atinge certo caráter simbólico é porque a mensagem ou a ideia que se encontra ali contida é transmitida sem ambiguidade ou duplo sentido, tal como um sinal, ou seja, uma placa de trânsito. “Daí o crescente papel representado pela imagem, mais percuciente e mais assimilável que o texto, e cujo exemplo perfeito nos é dado pela sinalização nas estradas que reduz a imagem ao estado de símbolo e torna, assim, imediatamente assimilável o que ela exprime.” (MOLES, p. 21) O que deve ser lembrado, porém, é que além dessa tarefa ser quase impossível dentro da imagem publicitária, o âmbito de suas afirmações se encontram apoiadas numa Teoria da Comunicação bastante distinta das análises de Benjamin em sua obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, especialmente quando o autor compara o símbolo clássico, com a noção de símbolo romântico e a alegoria. Pontos que não se encaixam com a proposta analítica feita neste momento no texto.

¹²⁴ Isso para Moles. Vide a nota de rodapé anterior.

¹²⁵ MOLES, p. 25.

Analisemos dois cartazes populares na época:

No primeiro cartaz (Fig. 19) temos um exemplo claro de um cartaz que atinge o caráter simbólico com primor. A imagem mesmo sem a legenda ou comentário transmite sua mensagem efetivamente, já que se encontram retratadas mulheres deslumbradas com o produto que aparenta a perfeição. E o comentário em alemão que diz: “Como uma dona de casa prudente, ela escolheu Voss-Germania-Gasherd”, somente torna ainda mais clara a mensagem transmitida: a qualidade do fogão, e a incitação ao desejo de compra.

Já no segundo cartaz (Fig. 20), temos o inverso. Nela observamos com detalhe quão chamativa e provocativa é a imagem, sendo que o conteúdo, a mensagem a ser passada é a mercadoria ínfima no meio do cartaz que praticamente é ofuscada pela mulher retratada. Este cartaz é um exemplo claro de uma preocupação com a recepção em detrimento da mensagem a ser transmitida. Porém há também aqui uma preocupação com recepção, na medida em que a mercadoria pequena obriga que o observador tente olhá-la de perto, fazendo com que ele se detenha mais tempo sobre marca, mesmo que a marca se mantenha em letras garrafais, logo acima da imagem.

Porém, apesar de Moles falar de um caráter simbólico do cartaz, tal anseio é praticamente inalcançável. Hoje, podemos suspeitar de um fenômeno análogo à recepção simbólica com marcas de grande divulgação, onde o produto e, em certa medida, sua utilidade, se converteram em marca através do hábito e da preponderância da publicidade. No Brasil, o produto “palha de aço”, por exemplo, é sinônimo da marca “Bombril”, mesmo havendo diversas marcas de palha de aço no mercado, talvez mais grave ainda, do ponto de vista do hábito, o que chamamos por “xerox” é, na verdade, uma marca de fotocopadora, e não sinônima de fotocópia. Mas mesmo assim, essas marcas não atingem uma dimensão simbólica, ou seja, de sinal, tal como Moles explica. Marcas como a do refrigerante “Coca-Cola”, até nos remetem ao seu uso, ao sentimento da sede por exemplo. Mas isto não é uma mensagem. No fundo, não há mensagem tal como uma placa de trânsito simboliza e informa: “Proibido Estacionar”, há uma indução. O reclame ou o cartaz publicitário não operam na consciência. Pois apesar da mensagem da placa de trânsito, por exemplo, ser apreendida quase imediatamente, e de certa forma ser apreendida por um mínimo de consciência (intensificado pela relação habitual do seu observador com ela), ela não influencia, transmite apenas uma mensagem. Já o reclame não passa uma mensagem objetiva, mas subjetiva, opera numa camada inconsciente, pela distração, induz muitas vezes o observador aos sentimentos

mais superficiais de desejo, entendidos por ele como necessidade. Sendo que, esta falta de objetividade não pode ser confundida com uma indução subjetiva aleatória, pelo contrário, é muito calculada e principalmente intencional¹²⁶.

Dessa forma, assim como não é coincidência que as imagens de pensamento operam na polaridade estrutural entre imagem e texto como a publicidade, as obras de Magritte não à toa operam na mesma estrutura, mas sem a indução subjetiva do reclame, e sem uma mensagem objetiva do símbolo de Moles.

A pesquisadora portuguesa Idalina Conde ao comentar a obra do francês Georges Roque chamada “*Ceci n'est pas un Magritte: essai sur Magritte et la publicité*” nos revela o infortúnio, para o autor, que o legado de suas obras deixaram para publicidade e um passado que o envergonhava:

“Aliás, e como bem refere Georges Roque, Magritte é um dos raros pintores de audiência internacional cuja posteridade se encontra mais no cenário quotidiano dos anúncios que nos invadem as ruas e os *media* do que no espaço reservado dos museus. Desejá-lo-ia o pintor, um pintor que em alguns períodos da sua vida trabalhou como publicitário? Não parece. Chamava a estes trabalhos «trabalhos alimentares», «trabalhos imbecis», necessários somente por mera sobrevivência material e, quando, em 1946, lhe perguntaram o que mais detestava, prontamente respondeu: «Detesto o meu passado e o dos outros. Detesto também as artes decorativas e a publicidade» (p. 151).”¹²⁷

Como Benjamin, Magritte também percebera o potencial da publicidade e de suas sedutoras e influentes imagens. Mas também ambos compartilhavam a ideia de que “Convencer é infrutífero”¹²⁸, ou seja, de que persuadir, de transmitir apenas uma única

¹²⁶ Faz-se necessária esta afirmação, visto que a publicidade em geral, principalmente nos dias de hoje, não elabora um cartaz ou uma propaganda sem pensar em cada um dos elementos que irão elencar a imagem publicitária. Muitas vezes a análise de uma imagem, principalmente a publicitária, para senso comum pode soar até especulativa demais, visto que o hábito acostumara o indivíduo com este tipo de imagem, evitando de se confrontar com ela. Diversas propagandas contemporâneas operam com um tipo de linguagem e contexto ambíguo para que não só induza o indivíduo a consumir este ou aquele produto, mas que ele o consuma motivado por algo que inclusive passa muito longe de sua utilidade. É o caso de imagens publicitárias que num primeiro momento parecem uma simples referência ao produto, mas que, no seu conjunto ou em algum fragmento da imagem, percebe-se outra, em muitos casos, de conteúdo sexual; inibindo também aquele que percebe, de achar que houve uma intencionalidade, inclusive achando-se culpado de ver o que não parece ser. Assim, a subjetividade que opera na propaganda é mais calculada do que parece, logo não podemos excluir sua intencionalidade totalmente objetiva e fundada.

¹²⁷ CONDE, p.253

¹²⁸ Faço referência ao texto que acompanha o fragmento “PARA HOMENS” na obra *Rua de mão única*, no qual, inclusive, Willi Bolle se utiliza para afirmar que Benjamin não está elogiando o reclame, mas a sua forma de escrita, seu potencial de influência: “De qualquer modo, ele se distancia de dois tipos de escrever que considera ‘inférteis’: 1. escritos ‘panfletários’, marcados por uma retórica persuasiva,

mensagem, ou ideia, de fazer com que este ou aquele compre um produto, não era o que deveria ser o verdadeiro papel da imagem:

“O que Magritte recusa à publicidade é a sua inteligibilidade fundada no pacto imagem-mensagem. Toda a pintura de Magritte deve ser encarada como um repositório de operações plásticas tendo em vista a preservação da autonomia da imagem, a recusa da sua subordinação ao texto (daí os famosos títulos que parodiam e tornam insólita a representação dos objectos no quadro), em síntese, a exclusão de qualquer ordem de causalidade que torne possível o sentido e, conseqüentemente, a interpretação. Pela estratégia sistemática da *desunião* entre *suporte* e *conteúdo*, as telas de Magritte são, assim, lugares de onde foi evacuada a significação.”¹²⁹

Vemos que, como Benjamin, o procedimento que Magritte utiliza em suas obras é uma dissonância entre imagem e texto, ou seja, o estranhamento que libera o objeto de sua percepção habitual e corriqueira; o que, em última instância, pode produzir uma criticidade. Isso fica claro nas famosas obras do autor, em que indivíduos são retratados de forma realista com um objeto tapando sua face, fazendo-nos supor uma crítica por detrás da obra que afirma que as pessoas têm sua identidade definida pela mercadoria que consomem. Como nas duas obras homônimas “A Grande Guerra”, ambas de 1964, onde numa se vê retratado um homem com uma maçã verde cobrindo totalmente sua face (Fig. 21) e noutra uma mulher com um buquê de flores também cobrindo todo seu rosto (Fig. 22). Interpretação que parece se confirmar noutras obras, como na obra “Estupro” de 1934 (Fig. 23) onde vemos representado, aparentemente, um rosto feminino, onde os seios representam os olhos, o umbigo o nariz, e a vagina a boca, uma crítica mais explícita, talvez ao machismo, a um conceito de beleza e certa faceta da mercantilização da imagem do corpo feminino; o que também aparece em outras obras, mas com outras abordagens, como nas duas obras ambas de 1935: “O modelo vermelho” (Fig. 24) e “Homenagem a Mack Sennett”¹³⁰ (Fig. 25). Na primeira vemos

apelativa; 2. uma literatura produzida ‘dentro dos moldes habituais’, ou seja, a beletrística.”. (BOLLE, p. 293).

¹²⁹ CONDE, p. 253-254.

¹³⁰ Mack Sennett (1880-1960) é um ator canadense de cinema mudo, conhecido por ter inovado a comédia pastelão para o cinema. A possível relação feita por Magritte ao homenageá-lo no título da obra, é que o ator ficou muito famoso por produzir uma série de curtas-metragens (1915) de comédia com meninas vestidas em trajes de banho conhecida por “Sennett Bathing Beauties”. Semelhante ao que hoje conhecemos por Pin-ups. O que reforça a crítica proposta no trabalho e talvez acrescente mais outra, visto que o corpo da mulher nestes curtas era fatalmente o foco, e não os “trajes de banho” ou a comédia em si, ou seja, não se vê a roupa, mas algo pra além dela, tal como cotidianamente nos referimos para esta ou aquela peça de roupa e dizemos que ela valoriza alguma parte do corpo ou intencionalmente esconde e

retratada um par de botas com dedos reais de um homem, e na outra aparentemente uma camisola com seios, como se a própria mercadoria possuísse os elementos de um corpo perfeito, ou de um padrão de beleza, ou que façam remeter a algum tipo de desejo.

É pertinente reforçar o realismo das obras de Magritte que o destoa dos outros artistas surrealistas e que o faz se aproximar ainda mais de Benjamin. Magritte não cria imagens surreais que beiram o fantasioso ou o sonho, mas cria imagens que beiram flertam com a realidade, no entanto, em contextos absurdos ou pouco prováveis. Quem observa as obras de Dalí ou Chirico, por exemplo, demora a entender quais são os elementos que estão desenhados, ou o que o pintor estava tentando representar. As obras de Magritte não, elas são reais, identificáveis, exceto algo que parece fora do lugar, contraditório, como por exemplo, um ovo dentro de uma gaiola, como na obra “Afinidades Eletivas” de 1933 (Fig. 26). Ou seja, suas obras são acessíveis e simpáticas, não só porque causam alguma curiosidade no observador, mas porque o aproxima pelo realismo e pela sua simplicidade¹³¹. A obra de Benjamin também, os títulos dos fragmentos num primeiro momento remetem a uma realidade concreta e familiar, mas sua realidade é posta em dúvida logo em seguida, quando seu respectivo texto parece não falar sobre ela em sentido objetivo, mas em alguns casos, metaforicamente, ou criticamente, da mesma forma como ocorre nas obras de Magritte.

O crítico de arte britânico David Sylvester, por exemplo, comenta como as obras de Magritte devem ser contempladas, em sentido de vivência, mais do que decifradas como se tivessem um caráter simbólico. Mesmo sendo pouco rigoroso com os termos¹³², é interessante como o crítico revela essa dimensão da vivência proporcionada

desvaloriza outra. Talvez esse efeito fique mais claro num trecho do curta-metragem surrealista “Cão Andaluz” de 1928 produzido em parceria por Salvador Dalí e o cineasta Luis Buñuel. Na cena um homem acaricia os seios de uma mulher vestida, mas o filme sobrepõe duas imagens diferentes como se ele acariciasse ao mesmo tempo um seio desnudo e logo em seguida, glúteos, dando a sensação de imaginação. Apesar da abordagem do filme ser diferente, por exemplo, pelo fato da cena ser tátil e não visual, o processo não parece ser diferente do que Magritte tenta criticar, ou seja, de que se vê sempre algo pra além da mercadoria, no caso ele retrata na sua obra “Homenagem a Mack Sennett” uma parte realista e concreta, os seios, mas poderia ser algo subjetivo (pressuposto que geralmente a publicidade trabalha), como o desejo sexual.

¹³¹ “As aberrações que Magritte introduz no comportamento das coisas parecem ao mesmo tempo triviais e impactantes. Ao argumentar em uma palestra que o procedimento de pôr objetos fora do lugar só pode alcançar seu efeito máximo quando esses objetos são bastante familiares, ilustrou o ponto dizendo que “uma criança em chamas com certeza irá nos mobilizar mais do que um planeta distante em combustão”. É claro. Mas Magritte jamais pintou uma criança em chamas: pintou, digamos, tubas em chamas. Ele podia fazer de uma tuba pegando fogo algo suficientemente perturbador.” SYLVESTER, p. 237.

¹³² Há certa imprecisão terminológica que pode causar uma confusão na interpretação de Sylvester, visto que, o crítico se utiliza do termo “símbolo” para falar de uma imagem que possui caráter de sinal, como

pelo efeito da obra de Magritte, visto que, ela não é algo que nos é estranho, mas familiar, próximo: “não se pode falar do mistério; é preciso ser arrebatado por ele.”¹³³ Ou seja, não que as imagens de Magritte não sejam enigmáticas, mas esse “mistério” que a envolve deve ser vivenciado para depois tentar ser compreendido. Tal como o cachimbo que num primeiro momento produz um estranhamento e depois tentamos desvendar o que aquele objeto é afinal, como se ele não fosse uma representação de um cachimbo. Assim, as obras de Magritte se assemelham aos fragmentos de *Rua de Mão única*, pois operam nessa simplicidade familiar, numa incongruência lógica realista; a polaridade entre título/texto, fragmento/obra, e fragmento/fragmento é dissonante, mas percebe-se que no fundo há um significado, não é algo aleatório que só está ali para provocar um curto-circuito, mas para suscitar uma crítica, uma reflexão, algo se esclarece numa palestra dada em Londres, em fevereiro 1937, pelo próprio Magritte:

“Há uma afinidade secreta entre certas imagens, e ela é igualmente válida para os objetos que essas imagens representam [...]. Estamos habituados a pássaros em gaiolas; o interesse é mais facilmente despertado se o pássaro for substituído por um peixe ou um sapato. Mas por mais estranhas que sejam essas imagens, são desafortunadamente acidentais, arbitrárias. É possível obter uma imagem inusitada que irá mostrar sua validade por haver algo de concludente e correto a seu respeito: a imagem que mostra um ovo na gaiola.”¹³⁴

Assim, no momento percebemos que há diversas semelhanças que podem ser supostas e que o método utilizado por Benjamin é bastante nuançado sem que cheguemos numa constante, numa tendência que se repita em todos os fragmentos. As polaridades dissonantes que, por exemplo, aparecem na obra, não se dão apenas na estrutura fechada do fragmento, ou seja, entre título e texto, mas na relação de um fragmento com outro, quase sempre uma tensão entre fragmentos vizinhos. Ou seja, apesar de haver uma unidade, ou uma espécie fio que liga os fragmentos quando pensamos na *flânerie* imaginária e paradoxalmente concreta gerada pela leitura dos títulos dos fragmentos em sequência, por outro lado a técnica da montagem utilizada por Benjamin perceptivelmente semelhante as colagens dadaístas e surrealistas, produz uma dissonância entre as imagens que aparecem nos textos dos fragmentos, quando não,

se ela tivesse uma significação estrita, comparando, por exemplo, com o sonho do Faraó presente na Bíblia, em que sete vacas magras devoram sete vacas gordas, ou seja, que cada elemento do sonho simboliza outra coisa. Certo conceito de símbolo diferente do que vimos com Moles.

¹³³ MAGRITTE apud SYLVESTER, p. 236.

¹³⁴ Idem, p. 239.

são dissonantes por apresentarem conteúdos heterogêneos, oscilando, por exemplo, entre um discurso literário num fragmento e o objetivamente crítico em outro. Talvez, as semelhanças com uma colagem dadaísta sejam bastante convincentes.

As colagens da artista dadaísta Hannah Höch, – que, aliás, em termos de conteúdo possuem em alguma medida relação com a obra de Benjamin – possuem uma estrutura muito parecida com a *Rua de mão única*. Na sua obra intitulada “*Corte com a faca de cozinha através da última época weimariana da cultura da barriga de cerveja da Alemanha*” de 1919 (Fig. 27), Höch retrata de forma bastante radical a cultura e a realidade sufocante da República de Weimar com recortes de jornal aparentemente colados de forma aleatória (tal como a primeira impressão que temos da disposição dos fragmentos em *Rua de Mão única*), com fotos de mulheres, trecho de frases, a palavra “Dada”, roldanas e engrenagens formando outras imagens. Mas por que semelhante à estrutura da obra *Rua de Mão única* de Benjamin? Primeiro, porque a obra trabalha com dois discursos diferentes, apesar de muitos afirmarem que se trata de uma fotomontagem, há elementos que não são imagens, mas fragmentos, trechos de jornal e palavras, ou seja, há dois discursos: imagem e o texto, da mesma forma como em *Rua de Mão única*. Sem contar certa dissonância entre um discurso mais subjetivo-literário que aparece no texto de alguns fragmentos frente a outros objetivo-críticos como já explicado. Outro ponto é que muitas imagens são dissonantes tal como em *Rua de Mão única*, mas há também imagens semelhantes, ou de mesmo contexto, podemos criar um conjunto de imagens com a obra de Hannah Höch, como: imagens da cidade de um lado, aparatos técnicos e mecânicos de outro, a figura do homem, a figura da mulher; da mesma forma que em *Rua de Mão única*, em alguns casos, é observado um diálogo entre um fragmento e outro que se encontram espacialmente distantes na obra. Dificilmente um fragmento vizinho parece continuar o anterior, o mesmo acontece na obra de Höch, ou seja, imagens semelhantes se encontram afastadas espacialmente na colagem, quando não, desmembradas, recortadas, não só retiradas de seu contexto, mas inseridas em outro, produzindo também pequenas críticas e dissonâncias, muito parecido com o que ocorre em *Rua de mão única*, onde teríamos uma espécie de macrocosmo que seria a disposição dos fragmentos e sua dissonância, e um micro que se dá no interior do fragmento, não só entre título e texto, mas dentro do próprio texto. Por isso a semelhança com a obra de Hannah Höch é verossímil, podemos tanto relacionar dissonância proveniente da disposição dos fragmentos, quanto da dissonância interna aos fragmentos.

Dessa forma parece pertinente nos debruçarmos numa característica mínima nos fragmentos apoiada neste conceito de polaridades dissonantes, mas que se dá no interior dos fragmentos. Justamente, porque não é uma simples dissonância polarizada que produz um efeito de estranhamento e conseqüentemente uma espécie de distanciamento crítico, mas porque o potencial dessas dissonâncias se encontra apoiado numa autorreflexão do próprio método.



Figura 9 – Justiça, 1511 de Rafael Sanzio. Afresco. Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vaticano.

herrschte im Zimmer. Goethe erhob sich und trat mit mir in den Nebenraum, wo eine lange Tafel für meine Verwandtschaft gedeckt war. Sie schien aber für weit mehr Personen berechnet, als diese zählte. Es war wohl für die Ahnen mitgedeckt. Am rechten Ende nahm ich neben Goethe Platz. Als das Mahl vorüber war, erhob er sich mühsam und mit einer Geberde erbat ich Verlaub, ihn zu stützen. Als ich seinen Ellenbogen berührte, begann ich vor Ergriffenheit zu weinen.

FÜR MÄNNER

Überzeugen ist unfruchtbar.

NORMALUHR

Den Großen wiegen die vollendeten Werke leichter als jene Fragmente, an denen die Arbeit sich durch ihr Leben zieht. Denn nur der Schwächere, der Zerstreute hat seine unvergleichliche Freude am Abschließen und fühlt damit seinem Leben sich wieder geschenkt. Dem Genius fällt jedwede Zäsur, fallen die schweren Schicksalsschläge wie der sanfte Schlaf in den Fleiß seiner Werkstatt selber. Und deren Bannkreis zieht er im Fragment. „Genie ist Fleiß.“

KEHRE ZURÜCK! ALLES VERGEBEN!

Wie einer, der am Reck die Riesenwelle schlägt, so schlägt man selber als Junge das Glücksrad, aus dem dann früher oder später das große Los fällt. Denn einzig, was wir schon

10 11

mit fünfzehn wußten oder übten, macht eines Tages unsere Attrativa aus. Und darum läßt sich eines nie wieder gut machen: versäumt zu haben, seinen Eltern fortzulaufen. Aus achtundvierzig Stunden Preisgegebenheit in diesen Jahren schießt wie in einer Lauge der Kristall des Lebensglücks zusammen.

HOCHHERRSCHAFTLICH MÖBLIERTE ZEHNZIMMERWOHNUNG

Vom Möbelstil der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gibt die einzig zulängliche Darstellung und Analysis zugleich eine gewisse Art von Kriminalromanen, in deren dynamischem Zentrum der Schrecken der Wohnung steht. Die Anordnung der Möbel ist zugleich der Lageplan der tödlichen Fallen und die Zimmerflucht schreibt dem Opfer die Fluchtbahn vor. Daß gerade diese Art des Kriminalromans mit Poe beginnt – zu einer Zeit also, als solche Behausungen noch kaum existierten –, besagt nichts dagegen. Denn ohne Ausnahme kombinieren die großen Dichter in einer Welt, die nach ihnen kommt, wie die Pariser Straßen von Baudelaires Gedichten erst nach neunzehnhundert und auch die Menschen Dostojewskis nicht früher da waren. Das bürgerliche Interieur der sechziger bis neunziger Jahre mit seinen riesigen, von Schnitzereien überquollenen Büfets, den sonnenlosen Ecken, wo die Palme steht, dem Erker, den die Balustrade verschänzt und den langen Korridoren mit der singenden Gasflamme wird adäquat allein der Leiche zur Behausung. „Auf diesem Sofa kann die Tante nur ermordet werden.“ Die seelenlose Üppigkeit des Mobiliars wird wahrhafter Komfort erst vor dem Leichnam. Viel interessanter als der

Figura 10 – Exemplo: Título-Texto

VERSTECKTES KIND. Es kennt in der Wohnung schon alle Verstecke und kehrt darin wie in ein Haus zurück, wo man sicher ist, alles beim alten zu finden. Ihm klopft das Herz, es hält seinen Atem an. Hier ist es in die Stoffwelt eingeschlossen. Sie wird ihm ungeheuer deutlich, kommt ihm sprachlos nah. So wird erst einer, den man aufhängt, inne, was Strick und Holz sind. Das Kind, das hinter der Portiere steht, wird selbst zu etwas Wehendem und Weißem, zum Gespenst. Der Eßtisch, unter den es sich gekauert hat, läßt es zum hölzernen Idol des Tempels werden, wo die geschnitzten Beine die vier Säulen sind. Und hinter einer Türe ist es selber Tür, ist mit ihr angetan als schwerer Maske und wird als Zauberpriester alle behexen, die ahnungslos eintreten. Um keinen Preis darf es gefunden werden. Wenn es Gesichter schneidet, sagt man ihm, braucht nur die Uhr zu schlagen und es muß so bleiben. Was Wahres daran ist, das weiß es im Versteck. Wer es entdeckt, kann es als Götzen unterm Tisch erstarren machen, für immer als Gespenst in die Gardine es verweben, auf Lebenszeit es in die schwere Tür bannen. Es läßt darum mit einem lauten Schrei den Dämon, der es so verwandelt, damit man es nicht findet, ausfahren, wenn es der Suchende faßt – ja, wartet diesen Augenblick nicht ab, greift ihm mit einem Schrei der Selbstbefreiung vor. Darum wird es den Kampf mit dem Dämon nicht müde. Die Wohnung ist dabei das Arsenal der Masken. Doch einmal jährlich liegen an geheimnisvollen Stellen, in ihren leeren Augenhöhlen, ihrem starren Mund, Geschenke. Die magische Erfahrung wird Wissenschaft. Das Kind entzaubert als ihr Ingenieur die düstere Elternwohnung und sucht Ostereier.

44

45

ANTIQUITÄTEN

MEDAILLON. An allem, was mit Grund schön genannt wird, wirkt paradox, daß es erscheint.

GEBETMÜHLE. Lebendig nährt den Willen nur das vorgestellte Bild. Am bloßen Wort dagegen kann er sich zu höchst entzünden, um dann brandig fortzuschwelen. Kein heiler Wille ohne die genaue bildliche Vorstellung. Keine Vorstellung ohne Innervation. Nun ist der Atem deren allerfeinste Regulierung. Der Laut der Formeln ist ein Kanon dieser Atmung. Daher die Praxis der über den heiligen Silben atmend meditierenden Yoga. Daher ihre Allmacht.

ANTIKER LÖFFEL. Eins ist den größten Epikern vorbehalten: ihre Helden füttern zu können.

ALTE LANDKARTE. In einer Liebe suchen die meisten ewige Heimat. Andere, sehr wenige aber das ewige Reisen. Diese letzten sind Melancholiker, die da Berührung mit der Muttererde zu scheuen haben. Wer die Schwermut der Heimat von ihnen fern hielte, den suchen sie. Dem halten sie Treue. Die mittelalterlichen Komplexionbücher wissen um die Sehnsucht dieses Menschenschlages nach weiten Reisen.

FÄCHER. Man wird folgende Erfahrung gemacht haben: liebt man jemanden, ist man sogar nur intensiv mit ihm beschäftigt, so findet man heinah in jedem Buche sein Porträt. Ja er erscheint als Spieler und als Gegenspieler. In den Erzählungen, Romanen und Novellen begegnet er in immer neuen Verwandlungen. Und hieraus folgt: das

Figura 11 – Exemplo: Título-Parágrafo

ANKLEBEN VERBOTEN!

DIE TECHNIK DES SCHRIFTSTELLERS
IN DREIZEHN THESEN

I. Wer an die Niederschrift eines größeren Werks zu gehen beabsichtigt, lasse sich's wohl sein und gewähre sich nach erledigtem Pensum alles, was die Fortführung nicht beeinträchtigt.

II. Sprich vom Geleisteten, wenn du willst, jedoch lies während des Verlaufes der Arbeit nicht daraus vor. Jede Genugtuung, die du dir hierdurch verschaffst, hemmt dein Tempo. Bei der Befolgung dieses Regimes wird der zunehmende Wunsch nach Mitteilung zuletzt ein Motor der Vollendung.

III. In den Arbeitsumständen suche dem Mittelmaß des Alltags zu entgehen. Halbe Ruhe, von schalen Geräuschen begleitet, entwürdigt. Dagegen vermag die Begleitung einer Etude oder von Stimmengewirr der Arbeit ebenso bedeutsam zu werden, wie die vernehmliche Stille der Nacht. Schärft diese das innere Ohr, so wird jene zum Prüfstein einer Diktion, deren Fülle selbst die exzentrischen Geräusche in sich begräbt.

IV. Meide beliebiges Handwerkszeug. Pedantisches Beharren bei gewissen Papieren, Federn, Tinten ist von Nutzen. Nicht Luxus, aber Fülle dieser Utensilien ist unerlässlich.

V. Laß dir keinen Gedanken inkognito passieren und führe dein Notizheft so streng wie die Behörde das Fremdenregister.

VI. Mache deine Feder spröde gegen die Eingebung, und sie wird mit der Kraft des Magneten sie an sich ziehen. Je besonnener du mit der Niederschrift eines Einfalls ver-

3233

ziehst, desto reifer entfaltet wird er sich dir ausliefern. Die Rede erobert den Gedanken, aber die Schrift beherrscht ihn.

VII. Höre niemals mit Schreiben auf, weil dir nichts mehr einfällt. Es ist ein Gebot der literarischen Ehre, nur dann abzubrechen, wenn ein Termin (eine Mahlzeit, eine Verabredung) einzuhalten oder das Werk beendet ist.

VIII. Das Aussetzen der Eingebung fülle aus mit der sauberen Abschrift des Geleisteten. Die Intuition wird darüber erwachen.

IX. Nulla dies sine linea – wohl aber Wochen.

X. Betrachte niemals ein Werk als vollkommen, über dem du nicht einmal vom Abend bis zum hellen Tage gesessen hast.

XI. Den Abschluß des Werkes schreibe nicht im gewohnten Arbeitsraume nieder. Du würdest den Mut dazu in ihm nicht finden.

XII. Stufen der Abfassung: Gedanke – Stil – Schrift. Es ist der Sinn der Reinschrift, daß in ihrer Fixierung die Aufmerksamkeit nur mehr der Kalligraphie gilt. Der Gedanke tötet die Eingebung, der Stil fesselt den Gedanken, die Schrift entlohnt den Stil.

XIII. Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption.

DREIZEHN THESEN WIDER SNOBISTEN

(Snob im Privatkontor der Kunstkritik. Links eine Kinderzeichnung, rechts ein Fetisch. Snob: „Da kann der ganze Picasso einpacken.“)

I. Der Künstler macht ein Werk. Der Primitive äußert sich in Dokumenten.

II. Das Kunstwerk ist nur nebenbei ein Dokument. Kein Dokument ist als ein solches Kunstwerk.

Figura 12 – Exemplo: Título-Catálogo



Figura 13 – Normanluhr



Figura 14 – Provável cartaz do filme “Kehre zurück! alles vergeben!”

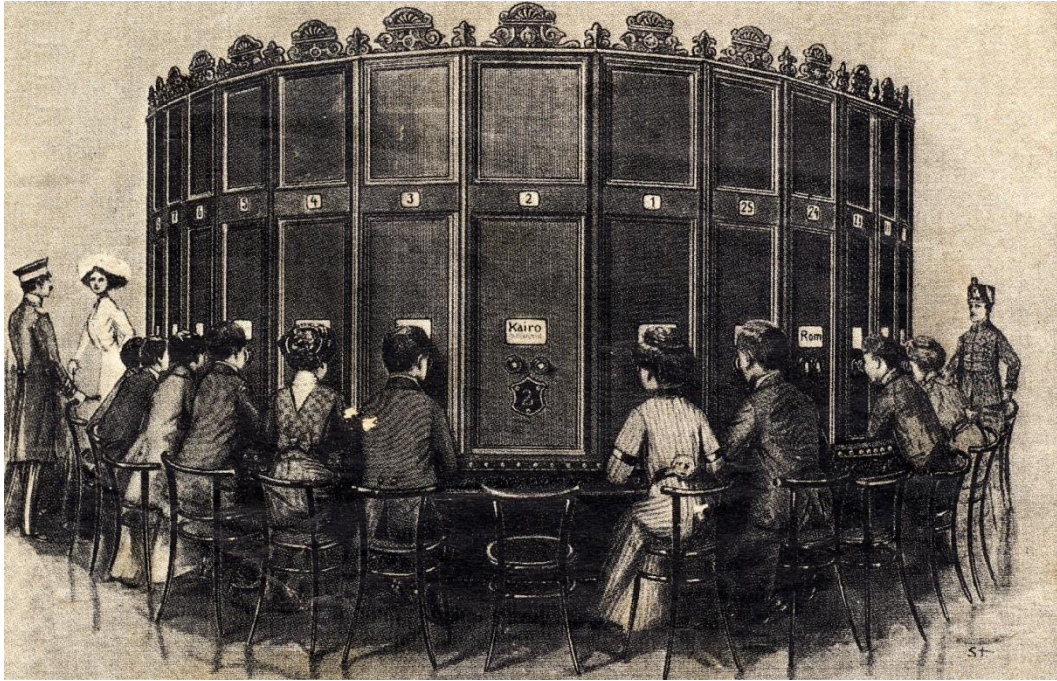


Figura 15 – Panorama Imperial. Kaiserpanorama.

Schuhwaren
*aller Art
 gut und preiswert*
Karl Wiederhold, Riesa
Das Schuhwarenhaus für Alle

**Deutsche,
 trinkt
 deutsches
 Bier!**

**Verband der Brauereien
 von Dresden und Umgegend R. V.**

Bitte
kommen Sie zu **ERNST MITTAG**

*wenn Sie Bedarf in: (AM CAPITOL)
 Teppichen, Brücken, Tortagen, Läuferstoffen, Tisch-, Stepp-,
 Dircen-, Auto- und Schlafdecken, Koffern, Offenbacher Leder-
 waren, Linoleum, Flachstuchen, Tapeten und dergl. haben*

Figura 16 - Anúncio "Deutsche trinkt deutsches Bier!"



Figura 17 – A traição das imagens. *La trahison des images*, 1929 de René Magritte. Oléo sobre tela. 60.33 x 81.12 x 2.54 cm. LACMA – Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



Figura 18 - Obelisco de Luxor



Figura 19 - *Voss-Germania-Gasherd*, 1929 de Jupp Wiertz. Tinta e papel. Cartaz. 59,2 x 41,4cm. Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.



Figura 20 – *Kaloderma*, 1925 de Jupp Wiertz. Tinta e papel. Cartaz. 83,5 x 59,5cm. Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.



Figura 21 - *A Grande Guerra. La Grande Guerre*, 1964 de René Magritte. Oléo sobre tela.



Figura 22 - *A Grande Guerra. La Grande Guerre*, 1964 de René Magritte. Oléo sobre tela.



Figura 23 – O estupro. *The Rape*, 1934 de René Magritte. Oléo sobre tela.



Figura 24 - O modelo vermelho. *L' modèle rouge*, 1935 de René Magritte. Oléo sobre tela montada sobre cartão. 56 x 46 cm. Centre Pompidou, Paris.



Figura 25 - Homenagem a Mack Sennett. In Memoriam of Mack Sennett, 1936 de René Magritte. Oléo sobre tela.

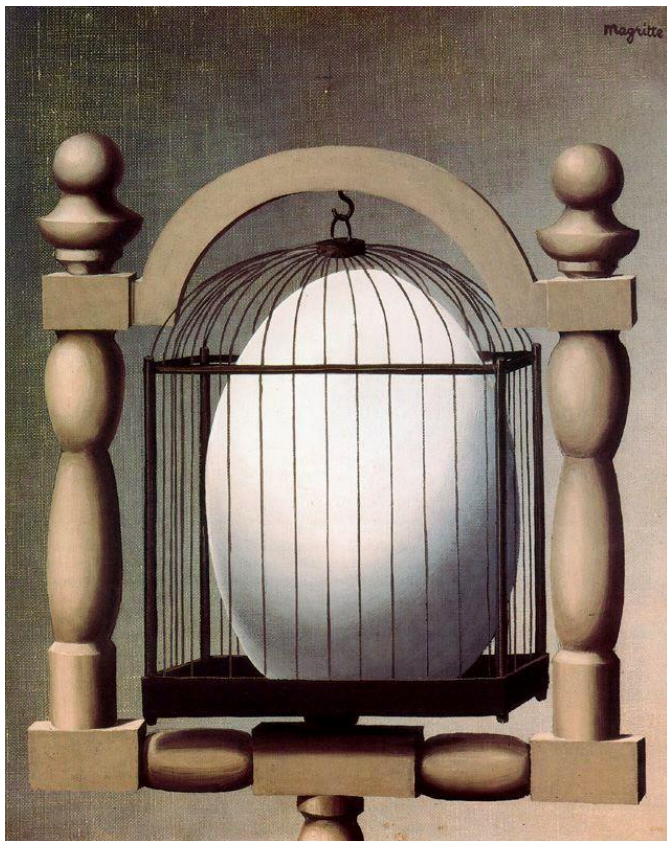


Figura 26 - Afinidades Eletivas. Elective Affinities, 1933 de René Magritte. Oléo sobre tela.



Figura 27 - Corte com a faca de cozinha através da última época weimariana da cultura da barriga de cerveja da Alemanha. Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, 1919-1920 de Hannah Höch. Fotomontagem e colagem com aquarela. 114 x 90 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

5. O POTENCIAL CRÍTICO DAS POLARIDADES DISSONANTES

Este é finalmente o procedimento que diferencia Benjamin das obras da vanguarda e dos formalistas e que é o objeto principal deste capítulo. O procedimento das polaridades dissonantes no conteúdo dos fragmentos é uma espécie de estranhamento que propõe um esforço ainda maior do que aquele provocado pela dissonância entre título e texto. Ele surge na incompatibilidade de certas ideias justapostas numa oração, imagem, ou digressão de Benjamin, para se chegar a certa resolução de uma terceira ideia. Em “POSTO DE GASOLINA”, por exemplo, já podemos extrair diversas polaridades:

“A construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de convicções. E aliás, de fatos tais, como quase nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamento de convicções. Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias - isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A eficácia 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 em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em panfletos, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se efetiva à altura do momento. As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer.”¹³⁵

Se dividirmos o texto do fragmento em três partes, temos as seguintes polaridades: No trecho 1) acerca da “construção da vida” vemos “fatos” e “convicções” se confrontarem, no trecho 2) acerca da “atuação literária” vemos “o livro” contraposto aos “panfletos, reclames e folhas volantes”, e no trecho 3) acerca do “aparelho gigante da vida social” temos as “turbinas” se confrontando com as “juntas e rebites”. Assim, é como se as “convicções”, “o livro” e a “turbina”, estivessem num grupo A em confronto ou dissonância com os “fatos”, “panfletos, reclames e folhas volantes” e as “juntas e rebites” de um grupo B. Todos em dissonância pela “construção da vida”, a “eficácia literária” e “aparelho gigante da vida social”, respectivamente. Ou seja, é como se Benjamin introduzisse uma temática em cada trecho do fragmento: 1) Vida, 2) Literatura e 3) Sociedade. Mas também podemos fazer outra leitura generalizada, ou

¹³⁵ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 9.

seja, onde o grupo A se refere a um conjunto de ideias de natureza pequena e grupo B de uma natureza grande.

Há também a possibilidade de evitar generalizações e perceber que para cada polaridade expressa literalmente, há uma ideia por trás, como se, na verdade, no Trecho 1) a dissonância entre “fatos” e “convicções” fosse uma dissonância entre algo “efêmero” e outro “duradouro”, no Trecho 2) o “livro” e os “panfletos”, fosse um confronto entre o “grande e uno” e o “pequeno e quantitativamente plural”, e no Trecho 3) “turbinas” e “juntas e rebites” o embate entre o “perceptível” e o “imperceptível”.

Ou seja, essa análise sistemática tenta elucidar como o procedimento de Benjamin tenta criar uma infinidade de possibilidades no interior do próprio texto, onde as polaridades passam a se relacionar de diferentes maneiras, como por exemplo, porque Vida, Literatura e Sociedade seriam colocadas num mesmo texto, que relação elas tem entre si? O que “construção da vida” tem a ver com “atuação literária” e o “aparelho gigante da vida social”? Como relacionar “convicções”, com o “livro” e com uma “turbina”, objetos de natureza totalmente distinta? Benjamin tenta aproximar objetos e ideias diferentes para produzir um distanciamento¹³⁶.

Em “POLICLÍNICA”, como vimos anteriormente, constatamos a mesma polarização, a mesma aproximação de dois ofícios de naturezas totalmente diferentes para produzir o estranhamento. Se fôssemos extrair objeto por objeto, imagem por imagem, que Benjamin aproxima entre o procedimento cirúrgico de um médico e a elaboração de uma obra literária por um artista, teríamos uma gama de possibilidades reflexivas que não são possíveis num texto unilateral, de apenas um sentido, como o reclame, ou um livro aos moldes tradicionais. Este trabalho, por exemplo, não esgota nenhum dos fragmentos de Benjamin, não consegue elencar todas as possíveis interpretações ou intenções do autor, o texto movimenta-se sem sair do lugar.

É aí que percebemos que Benjamin estava fazendo uma crítica profunda. Apesar do autor já nos dizer expressamente em diversos fragmentos a necessidade de uma renovação literária, de elogiar a eficácia da linguagem publicitária, não há como negar que a crítica profunda se encontra no “fazer” de sua obra, ou seja, nas entrelinhas de seus fragmentos, na imanência de sua forma, aliás, “a construção da vida está mais no

¹³⁶ A resposta para tais questionamentos se encontra de forma mais clara na Parte “B” deste trabalho, visto que elas envolvem a crítica central feita por Benjamin na obra.

poder dos fatos”¹³⁷, é uma “alternância de agir e escrever”¹³⁸, pois escrever livros grossos e “convencer é infrutífero”¹³⁹. “Na improvisação está a força”¹⁴⁰.

Mesmo que a obra *Rua de mão única* esteja recheada de fragmentos que comentem a questão literária, o livro, a linguagem e o escrever em si – quase metade da obra¹⁴¹ – nas entrelinhas e na imanência de sua forma polarizada podemos verificar uma crítica muito mais profunda que alcança uma dimensão autorreflexiva, autocrítica.

Em “PRODUTOS DA CHINA”¹⁴² (CHINAWAREN), o procedimento polarizado e dissonante no interior do fragmento, em seu conteúdo, se repete, e nele percebemos de maneira exemplar o quanto as polaridades de Benjamin na obra – que vão desde a relação entre título e texto, a até as ideias polarizadas no conteúdo do fragmento – não são um rele procedimento de estranhamento ou de choque, mas um procedimento altamente crítico, onde forma e conteúdo se fundem e se autocriticam simultaneamente. Vejamos o último parágrafo do fragmento:

“A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve. Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu poder e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de um front. Assim unicamente o texto transcrito comanda a alma daquele que está ocupado com ele, enquanto o mero leitor nunca fica conhecendo as novas perspectivas de seu interior, tais como as abre o texto, essa estrada através da floresta virgem interior que sempre volta a adensar-se: porque o leitor obedece ao movimento de seu eu no livre reino aéreo do devaneio, enquanto o que transcreve o faz ser comandado. A arte chinesa de copiar livros foi, portanto, a

¹³⁷ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 9.

¹³⁸ Idem

¹³⁹ Idem, p. 12.

¹⁴⁰ Idem, p. 14.

¹⁴¹ Foi realizado um levantamento neste trabalho acerca dos fragmentos que tratam da escrita, ou da literatura de forma geral, mas é difícil estabelecer critérios para uma definição exata. Sempre há uma relação com outro assunto que não se refere a literatura. E se no menor resquício categorizássemos o fragmento, mais da metade dos fragmentos seriam tratados como tal. Dessa forma, uma análise sensata chegou em torno de 25 fragmentos, mas é muito difícil definir com precisão.

¹⁴² Na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho utilizada aqui, o título é traduzido por “PORCELANAS DA CHINA”.

incomparável garantia de cultura literária, e a transcrição, uma chave para os enigmas da China.¹⁴³

Este pequeno trecho do fragmento “PRODUTOS DA CHINA” é bastante semelhante – no que se refere à quantidade de polaridades no interior de seu conteúdo – a “POSTO DE GASOLINA” e “POLICLÍNICA”. Nele podemos compreender claramente a idéia a ser transmitida, ou seja, para efeito de estranhamento, metaforicamente Benjamin aproxima duas situações completamente distintas: o caminhar dentro de uma floresta *versus* sobrevoos de aeroplano e a transcrição de um texto *versus* sua leitura. Por fim, a conclusão de Benjamin é que aquele que transcreve, paradoxalmente, exerce um domínio maior sobre o texto, pois se deixa voluntariamente ser dominado pelo texto, enquanto aquele que lê achando-se dominador do texto passa a ser dominado por si mesmo, pelo seu devaneio que o leva para longe do texto. Ou seja, o paradoxo é que o leitor sai de si mesmo ao se entregar ao seu próprio devaneio, enquanto aquele que transcreve apesar de ter sua alma conduzida pelo texto, adentra-se.

Aparentemente este trecho não apresenta nada de diferente. Vemos uma bela e bem construída imagem que coloca o ato de copiar como uma tarefa produtiva e útil, que muitas vezes é vista de forma pejorativa, mas que, segundo o trecho, tem maior importância até que a leitura, pois impede que o leitor saia da obra, fazendo que ele se detenha nela com maior afinco. Mas será apenas isso?

E se substituíssemos as polaridades expressas literalmente por outras, se, por exemplo, o ato de “andar” e “sobrevoar” não fossem apenas metáforas de “transcrever” e “ler” e na verdade, ambas as polaridades fossem imagens/metáforas de outra? A questão é que uma polaridade de idéias se encontra nas entrelinhas do texto: a polaridade entre proximidade e distanciamento.

É como se Benjamin deixasse de forma subliminar o método de seu trabalho no interior da metáfora, um método que privilegia a proximidade ao distanciamento. Mas ele não fala isso expressamente e sim falando de outro assunto, colocando a situação do copista ou do andarilho numa floresta. Já vimos diversas vezes como a obra do autor opera nesta proximidade, ou seja, o que seria o choque e o estranhamento, senão uma aproximação que se converte em distanciamento? No fundo o procedimento de

¹⁴³ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 14. Há um pequeno erro de tradução, e no trecho: “Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu poder e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair (...)”. Assim “ela” está substituindo o pronome “ele” que aparece na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, porque Benjamin não está se referindo à quem está andando na estrada, mas à estrada.

Benjamin é uma tensão entre proximidade e distanciamento. Enquanto o leitor se perde em seus textos, ou se sente atraído por alguns de seus títulos como ocorria com a imagem dos reclames¹⁴⁴, ou a ilusão das obras de Magritte, ele se encontra no âmbito da proximidade, quando ele percebe que parece estar sendo traído, e que aquilo que ele imagina ser, não era o que parecia, há um distanciamento forçado. Aí está “força do texto”. Mas aonde se encontra esse distanciamento sendo que a proximidade relatada por Benjamin no fragmento só gera uma maior proximidade, ou seja, um “adentrar-se”?

A grande problemática do fragmento de Benjamin é a possibilidade de dois tipos de distanciamento. Benjamin em seu texto refaz a irrefletida opinião comum que aponta a primazia da leitura sobre a transcrição, como a primazia da distância sobre a proximidade. Pois, aquele que caminha não ordena ao seu comando “distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de um front”, mas sim, é comandado, se deixa levar pelo caminho e se deixa envolver pelas formas da floresta, sem um ar distanciado, mas de uma constante proximidade, de uma vivência de choque, ou seja, de uma proximidade distanciadora que produz outro tipo de percepção. Da mesma forma esse processo se dá no texto. As interrupções causadas, por exemplo, pelos sinais gráficos e pela proximidade constante que não permite “devaneio” distanciadador, produz outro tipo de distanciamento, um distanciamento de si ao adentrar-se, ao conhecer as novas perspectivas da sua alma.

Nota-se que há um paradoxo, porque justamente há dois tipos de distanciamento um externalizador e um internalizante, justamente porque se percebe que há também uma polaridade entre interior e exterior, ou talvez, entre dentro e fora. Ou seja, é como se o processo de distanciamento causado pela leitura ou pelo sobrevoo só acarretassem um distanciamento distanciadador, que externaliza o leitor para fora de si e do texto. Já no processo do copista, diferentemente, há uma espécie de movimento no qual se envolve o copista, uma espécie de troca constante entre uma proximidade distanciadora e um distanciamento aproximador, visto que, a proximidade do texto produz uma espécie de constante estranhamento que distancia o copista para dentro de si ao invés de devaneá-lo, ou seja, ele é obrigado manter-se constantemente próximo e ao mesmo tempo distante, pois adentrar-se dentro si é distanciar-se de si aproximando-se, porque conhecer as novas perspectivas do seu interior proporcionadas pela proximidade causam

¹⁴⁴ Os reclames não produzem distanciamento, mas sua imagem, como as de Benjamin e de Magritte, por exemplo, operam como um chamariz, que prende o receptor. No caso dos autores citados para produzir um distanciamento.

um distanciamento, visto que ela são estranhas ao próprio leitor que acaba conhecendo “belvederes, clareiras, perspectivas” interiores, mas paradoxalmente distantes pra ele, desconhecidas de si próprio.

Uma suposição pertinente é que se trocássemos a vivência próxima, mas distanciadora do caminho da floresta, pela vivência cotidiana das ruas de uma cidade, percebemos que apesar de próxima, ela não produz distância, porque ela está cercada de hábito. O mesmo hábito que privilegia a leitura ao invés da transcrição, o distanciamento ao invés da proximidade, é aquele que extingue a proximidade com os objetos cotidianos que nos cercam para um distanciamento irrefletido, não propõe um alargamento da percepção, mas uma manutenção da percepção habitual. Ou seja, um avesso do método utilizado por Benjamin na obra.

Assim, a crítica que pode ser observada implicitamente no fragmento de Benjamin é audaciosa. Questiona a eficácia através de imagens, de certo tipo de análise crítica dominante que privilegia o distanciamento em detrimento da proximidade, que aponta para uma distância que não é mais possível. Crítica que se nota de forma mais objetiva e clara em “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR”, mas sem argumentação de “PRODUTOS DA CHINA”, justamente porque não há só crítica, mas uma ação. Benjamin não só põe em xeque a crítica tradicional como, concomitantemente, apresenta a nova crítica, pois os objetos que ele utiliza são justamente os renegados pela crítica, objetos que se encontram muito próximos e aparentemente irrelevantes, ou seja, ele executa apresentando seu método crítico.

É como se a crítica de Benjamin se direcionasse para dois tipos de hábito, um hábito que se encontra impregnado nos objetos que nos cercam e que impede uma proximidade estranha, ou melhor, distanciadora, mas sim uma distância constante e irrefletida, distante de uma reflexão interna; frente a uma crítica ao hábito crítico-analítico tradicional que valoriza o distanciamento em detrimento da proximidade, que no caso, não só se vê inviável na sociedade moderna, mas também inviabiliza outros “belvederes, clareiras, perspectivas” e alguma outra percepção. Como já foi tratado noutras partes deste trabalho, hábitos que podem se encontrar agregados num único indivíduo, naquele que paradoxalmente tem consciência do choque proporcionado pela metrópole moderna e os objetos cotidianos que nos cercam, mas que não sofre qualquer distanciamento, justamente porque ele está apegado à análise crítica a priori distanciada, não a conseqüentemente distanciadora. No fundo, recaindo no mesmo hábito do indivíduo comum.

Em “SALA DE DESJEJUM” (FRÜHSTÜCKSTUBE), talvez um dos fragmentos mais enigmáticos da obra *Rua de mão única*, vemos novamente uma polaridade implícita no texto:

“Uma tradição popular adverte contra contar sonhos, pela manhã, em jejum. Aquele que despertou, nesse estado, permanece ainda, de fato, na esfera e ação do sonho. Ou seja: a ablução chama para dentro da luz apenas a superfície do corpo e suas funções motoras visíveis, enquanto, nas camadas mais profundas, mesmo durante a lavagem matinal, a cinzenta penumbra onírica persiste e até se firma, na solidão da primeira hora desperta. Quem receia o contato com o dia, seja por medo às pessoas, seja por amor ao recolhimento interior, não quer comer e desdenha o desjejum. Desse modo, evita a quebra entre mundo noturno e diurno. Uma precaução que só se legitima pela queima do sonho em concentrado trabalho matinal, quando não na prece, mas de outro modo conduz a uma mistura de ritmos vitais. Nessa disposição, o relato sobre sonhos é fatal, porque a pessoa, ainda conjurada pela metade ao mundo onírico, o trai em suas palavras e tem de contar com sua vingança. Dito modernamente: trai a si mesma. Está emancipada da proteção da ingenuidade sonhadora e, ao tocar suas visões oníricas sem sobrançeria se entrega. Pois somente da outra margem, do dia claro, pode o sonho ser interpelado por recordação sobranceira. Esse além do sonho só é alcançável numa lavagem que é análoga à ablução, contudo inteiramente diferente dela. Passa pelo estômago. Quem está em jejum fala do sonho como se falasse de dentro do sono.”¹⁴⁵

Notavelmente, quando nos deparamos com “SALA DE DESJEJUM”, certamente não entendemos muito bem os apontamentos do fragmento, não tanto pelo seu conteúdo que a priori não é complexo, mas pela quantidade de paradoxos que aparentemente tornam difícil a compreensão das afirmações feitas. Em resumo, Benjamin parece explicar que aquele que preserva o recolhimento e relata os sonhos ainda em jejum, “trai em suas palavras” o sonho, ou dito modernamente, como Benjamin coloca, “trai a si mesmo”, pois aquele que conta, se emancipa “da ingenuidade sonhadora e, ao tocar suas visões oníricas sem sobrançeria se entrega”, de forma que a única maneira de tocar as “visões oníricas” é “da outra margem, do dia claro”, interpelando o sonho por uma “recordação sobranceira”. Mas por que aquele que se encontra justamente mais próximo do sonho, que ainda não quebrou a divisa entre o mundo noturno e diurno, trai a si mesmo contando o sonho?

¹⁴⁵ Walter Benjamin, *Rua de mão única*, p. 9-10. Na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, a palavra “entregam” foi substituída por “entrega”, visto que se refere apenas à “pessoa”.

Notamos que este fragmento tal como “PRODUTOS DA CHINA” propõe novamente as mesmas polaridades: proximidade e distanciamento, interior e exterior, flertando também com paradoxos semelhantes aos apresentados anteriormente, pois justamente aquele que preserva o recolhimento e sua interioridade, não quer sair dessa esfera do sonho e se distanciar dele, mas quer se manter próximo. Assim evitando o desjejum, os trabalhos matinais e a prece, a pessoa fica perigosamente entre sono e vigília, e ao contar, trai a si mesma, porque suas palavras tentam se distanciar do sonho, mas não conseguem.

A questão é que as palavras traem porque são uma espécie de falsa objetificação e de falso distanciamento do sonho, afinal “quem está em jejum fala do sonho como se falasse de dentro do sono”, ou seja, o indivíduo ainda não entrou contato com o externo, com o alimento, com o dia, está próximo demais do sonho, por isso há a necessidade da recordação superior. Percebe-se que Benjamin não diz que quem está em jejum fala do sonho como se falasse de dentro do sonho, mas do sono, pois de certa forma ele está emancipado da ingenuidade sonhadora ao tentar contar, mas não está totalmente acordado. É como se, da mesma forma que o desjejum é justamente quando a pessoa entra em contato com o alimento, ou seja, com algo externo no seu interior, com seu estômago, a recordação é o processo onde algo interior é recuperado quando já não se vive mais aquele momento, ou seja, estando do lado exterior. Por isso que quem conta em jejum trai a si mesmo, pois ele cria uma distância irrefletida, distância que não se distanciou o suficiente. Há um nuance no pensamento de Benjamin, não há só distância ou só proximidade, e sim uma tensão, tal como, por exemplo, o desjejum e a recordação. Ambos caracterizam o ponto máximo desse embate, dessa tensão entre interior e exterior, assim, o indivíduo que quer se manter próximo do sonho, também se distancia demais do mundo externo, ou seja, a questão não é o distanciamento, mas esse nuance entre interior e exterior, entre proximidade e distanciamento.

E é aí que se encontra a chave do fragmento de Benjamin. Da mesma forma que em “PRODUTOS DA CHINA”, o sobrevoos estava para leitura, como o caminhar pela floresta estava para transcrição de um livro, em “SALA DE DESJEJUM” o sonho está para o alimento. Pois de que adianta se resguardar interiormente e se manter próximo ao sonho, sendo que é ele o alimento do mundo. É como se o sonho perdesse seu sentido, de acordo com esta interpretação que fazemos do fragmento de Benjamin. De que adianta falar do sonho se está ainda dormindo, ou seja, recluso, não atuante. Pois se desdobramos um pouco as imagens de Benjamin, podemos supor que a recordação

sobranceira não é uma recordação qualquer, pois não à toa o autor usa o verbo “interpelar” (*angesprochen*). Não é o indivíduo que interpela, mas uma recordação, ou seja, uma imagem do sonho que pode possivelmente ter se manifestado na concretude do externo, do mundo.

A recordação sobranceira é importante, pois ela é elemento superior que produz o estranhamento necessário, pois se ainda não estamos da outra margem do dia claro, não nos encontramos de fato distantes do sonho, mas próximos demais. Quando esquecemo-nos dele, é que damos abertura para seu arrebatamento com a recordação sobranceira. Como quando um objeto, ou gesto, ou alguém, como num disparo, nos recorda do sonho que tivemos antes de acordar naquele dia, ou há muito tempo atrás, como se houvesse uma conexão entre sono e vigília, entre sonho e realidade.

Não parece mais do que sintomático a importância que Benjamin dá ao sonho. Inclusive o fato lembrado pelo pesquisador Sérgio Paulo Rouanet, no qual o autor alemão enviara uma carta para Gretel Adorno relatando um sonho, em meados 1939, aprisionado na França, logo no início da guerra¹⁴⁶. O comentário e a análise de Rouanet acerca dos fragmentos da obra *Rua de mão única* que se enveredam para questão do sonho são preciosos, quase sempre embasado na teoria freudiana¹⁴⁷ especificamente numa de suas principais obras, a *Interpretação dos Sonhos*, Rouanet aponta como Benjamin apresenta de maneira singular o sonho, mesmo expondo elementos semelhantes às narrações de sonho de Freud, mas devido uma apresentação muito descritiva e que não privilegia o contexto do sonho, Rouanet vê dificuldade em, por exemplo, encontrar o desejo nos fragmentos:

¹⁴⁶ “Essa importância pode ser avaliada pelo fato de que dedicou uma carta inteira a Gretel Adorno para narrar um dos seus sonhos, e isto numa época e num lugar em que presumivelmente devia estar preocupado com realidades mais tangíveis: a carta foi escrita em fins de 1939, depois de declarada a guerra, no campo de internamente em que foi aprisionado pelo governo francês”. ROUANET, *Édipo e o Anjo*, p. 85.

¹⁴⁷ É pertinente pontuar que o conhecimento de Benjamin e a semelhança de seu conceito de sonho com as teorias de Freud é bastante questionado entre os pesquisadores da área. A pesquisadora Alexia Bretas descreve numa detalhada nota (N.R. 15; p. 28) em seu livro *Constelação do Sonho*, autores que defendem a semelhança como Rouanet e outros que negam o conhecimento de Benjamin acerca do assunto como a pesquisadora Susan Buck-Morss. Mas como este trabalho se refere diretamente a *Rua de mão única*, parece mais apropriado e pertinente o comentário de Adorno: “Mas este método tem apenas uma ligeira semelhança com a interpretação freudiana dos sonhos, ao que Benjamin faz alusão às vezes. Os sonhos não surgem como símbolos do inconsciente psíquico, mas literalmente e objetivamente. Dito freudianamente, o que está neles é o conteúdo manifesto dos sonhos, e não o pensamento latente em sonhos.” (ADORNO, “Dirección única, de Benjamin”, p. 662.) Semelhante à análise de Rouanet.

“Em vão procuramos o desejo nos sonhos de Benjamin, e essa lacuna pode resultar menos do laconismo da descrição que da própria concepção benjaminiana do sonho. Tudo se passa como se para ele não houvesse nenhum desejo atrás das coisas, fora das coisas. É como se o próprio real fosse o sujeito do sonho, e não o indivíduo. Não é o aparelho psíquico que parasita os restos diurnos para que o inconsciente possa se manifestar, são estes — os fragmentos do mundo fenomênico e do mundo histórico — que parasitam o inconsciente, para que através do sonho as coisas possam encontrar uma voz. Num certo sentido, o homem é sonhado pelo mundo.”¹⁴⁸

Ou seja, Rouanet nos levanta novamente o debate sobre o que de fato se encontra por detrás dos objetos aparentemente irrelevantes que nos cercam e que se encontram impregnados de hábito, nos fazendo supor, inclusive, qual seria a proposta de Benjamin com o sonho. Pois parece que Benjamin não coloca o sonho sem o desejo à toa, até porque, anteriormente, comentamos sobre ensaio de Benjamin “Onirokitsch” que justamente afirmava que o lado que as coisas dão ao sonho “é o lado desbotado pelo hábito e adornado baratamente com frases feitas. (...) o *kitsch*”. Ou seja, uma possível interpretação é que talvez a recordação sobranceira da qual Benjamin dá tanta ênfase em “SALA DE DESJEJUM” seja o ponto vista crítico que evita com que nos envolvamos com a superficialidade do sonho nos adentrando através da recordação sem tirarmos o pé da outra margem, compreendendo não só o que nos cerca, mas nós mesmos – como o copista de “PRODUTOS DA CHINA” que não se perde dentro de si, mas é guiado pelas linhas do texto. Ouvindo nós mesmos através do mundo, dos objetos que nos cercam. De modo que a proposta de Benjamin não é somente uma imersão, mas uma concepção crítica do sonho observada distanciadamente.

Assim também, com o apontamento de Rouanet e a retomada do ensaio “Onirokitsch” fica muito mais clara a preocupação de Benjamin com aquele que conta o sonho ainda em jejum, pois é como se a pessoa expusesse seus desejos que não só tomam uma importância maior, mas que não são refletidos, como se não os conhecesse. Talvez por isso Benjamin recorra a certos elementos no texto que se remetem a um ritual, como por exemplo, o termo “ablução” (*Waschung*), que na verdade significa uma espécie de limpeza análoga ao banho, mas precisamente à limpeza do espírito. Pois o banho está em paralelo com o desjejum, a ingestão de algo externo que limpa o interno,

¹⁴⁸ ROUANET, *Édipo e o Anjo*, p. 87.

evitando com que essa espécie de sujeira, de poeira do sonho¹⁴⁹ que está impregnada de *kitsch*, não só se introjete, mas que se apresente como uma espécie de “clarividência”, possivelmente compreendendo o desejo como necessidade. Afinal, o indivíduo que conta o sonho ainda em jejum, pensa também estar interpretando a imagem do sonho, mas não tomou a distância suficiente, é como se interpretasse ainda dentro do sortilégio do sonho. Enganando-se.

Infelizmente, Rouanet não aborda, talvez por não se tratar de uma narração onírica, justamente dos fragmentos “FARDOS: EXPEDIÇÃO E EMPACOTAMENTO” e “SOUTERRAIN”¹⁵⁰ que trata do processo de “aterramento” de certas imagens concretas, como de uma cidade, ou das memórias de nossa infância. E que se manifestam quando menos se espera, ou em momentos críticos:

“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.”¹⁵¹

“Esquecemos há muito tempo o ritual sob o qual foi edificada a casa de nossa vida. Quando, porém, ela está para ser assaltada e as bombas inimigas já a atingem, que extenuadas, extravagantes antiguidades elas não põem a nu ali nos fundamentos! Quanta coisa não foi enterrada e sacrificada sob fórmulas mágicas, que apavorante gabinete de raridades lá embaixo, onde, para o mais cotidiano, estão reservadas as valas mais profundas. Em uma noite de desespero eu me vi em sonho renovar tempestuosamente amizade e fraternidade com o primeiro companheiro de meu tempo de escola, que já há decênios não conheço mais e de quem mesmo nesse instante mal me lembrava. Ao despertar, porém, ficou claro para mim: o que o desespero, como uma explosão, tinha posto à luz do dia, era o cadáver desse homem, que estava emparedado lá, parecendo dizer: quem mora aqui agora não deve assemelhar-se a ele em nada.”¹⁵²

Nestas imagens se vê a notável valorização que Benjamin não só dá ao sonho, mas àquilo que é manifestado através dele, ou seja, aquelas imagens que soam “aparentemente irrelevantes” (*unscheinbar*), mas que possuem uma verdade através da

¹⁴⁹ “O sonho já não abre uma distância azul. Tornou-se cinza. A cinza capa de pó sobre as coisas é o seu melhor componente. Os sonhos são agora um caminho direto à banalidade.” BENJAMIN, “Onirokitsch”, p. 188.

¹⁵⁰ Subfragmento ou fragmento-parágrafo do fragmento “Nº113”.

¹⁵¹ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 10.

¹⁵² *Idem*, p. 57.

concretude manifestada, como se o “homem fosse sonhado pelo mundo”. Não à toa Benjamin questiona o olhar distanciado para o passado, os problemas se encontram neste olhar muito mais enredados, há sim a necessidade de olhar com distanciamento para um passado, mas para um passado que se manifesta no presente através do choque. Como a memória de um colega de infância que produz um choque no momento do despertar. Por isso, a análise do fragmento “SALA DE DESJEJUM” se deteve tanto nas polaridades distanciamento e proximidade, interior e exterior, pois só quando o sonho penetra na vida objetiva, que ele passa pelo estômago, ou seja, quando o corpo estabelece uma relação íntima com algo que é externo, é que esse “além do sonho” é alcançado.

O ponto crucial dessa grande digressão é que o sonho é um dos responsáveis por manifestar a crítica. A obra *Rua de Mão única* elenca uma gama de objetos e dispositivos aparentemente irrelevantes, que se tornam fonte de algum tipo conhecimento, sendo que um deles é o próprio sonho, “o sonho se converte em um médium de experiência sem regulações, sendo fonte de conhecimento frente à superfície incrustada do pensamento”¹⁵³. O sonho que manifesta uma reminiscência da vida, de uma história apresentada sob outra percepção, mas que deve também observada com um olhar crítico, exteriormente, “da outra margem”.

Assim, a imagem: “da outra margem, do dia claro” é um signo da relação interior e exterior, de retirar aquilo do âmbito íntimo, para o coletivo, com um caráter de mudança e atuação na realidade, da mesma forma, não à toa, justamente o sonho é que é diluído em concentrado trabalho matinal, numa prece, mas principalmente através do alimento. É neste momento que nos deparamos com a intersecção entre o íntimo, subjetivo e individual confrontado com a exterioridade, objetiva e coletiva que permite a criticidade:

“Mas o sonho não permite recuperar somente as coisas; ele permite também recuperar a história. Por ele, o indivíduo se comunica com seu próprio passado, que se cruza em mais de um ponto com a tradição coletiva, conseguindo salvar, do fundo dos tempos, momentos arcaicos significativos, saturados de *agoras*, e portanto totalmente relevantes para o presente.”¹⁵⁴

¹⁵³ ADORNO, “*Dirección única*, de Benjamin”, p. 661.

¹⁵⁴ ROUANET, *Édipo e o Anjo*, p. 89.

Portanto Benjamin está defendendo de maneira convincente como a tensão entre distanciamento e proximidade é poderosa criticamente, como vemos também nos fragmentos “BANDEIRA...” (FLAGGE--) e “...A MEIO PAU” (--AUF HALBMAST):

BANDEIRA...

“Como aquele que se despede é mais facilmente amado! Porque a chama por aquele que se distancia queima mais pura, alimentada pela fugitiva tira de pano que acena do navio ou da janela do trem. O distanciamento penetra como matéria corante naquele que desaparece e o embebe de suave ardor.”¹⁵⁵

...A MEIO PAU

“Se morre um ser humano muito próximo de nós, há nos desenvolvimentos dos meses seguintes algo do qual acreditamos notar que - por mais que gostássemos de tê-lo partilhado com ele - só podia desdobrar-se pelo seu estar longe. Acabamos por saudá-lo em uma língua que ele não entende mais.”¹⁵⁶

Apesar da dificuldade de dissociarmos esses dois fragmentos, tanto por sua titulação quanto pela sua temática, há algo não muito perceptível que altera completamente a superficialidade de seu conteúdo. O primeiro faz uma reflexão sobre como alguém que se distancia é mais facilmente amado, é visto com afeto, enquanto o segundo, fala de uma situação de tristeza, em certa medida, friamente, de como aquele que compartilhara uma proximidade com alguém depois do falecimento, não consegue ter outra relação com falecido – mesmo que ele estivesse ainda próximo – senão distanciadamente.

Vemos dois textos que retratam distanciamentos prosaicos, mesmo que com imagens marcantes, mas a questão é que novamente há uma polaridade entre distanciamento e proximidade, e diferentemente do que já foi analisado em “PRODUTOS DA CHINA” e “SALA DE DESJEJUM”, o principal ponto do fragmento é a distinção de dois tipos de distanciamento, o espacial e o temporal.

No primeiro fragmento há uma relação idealizada baseada no distanciamento espacial, há um envolvimento sedutor, de contemplação daquela cena cinematográfica onde um lenço surge da janela em forma de despedida. O segundo fala de uma atitude de distanciamento temporal, quando alguém próximo morre e no passar do tempo nota-se que apesar do afeto, ele não seria visto de outra forma, senão distanciadamente.

¹⁵⁵ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 18.

¹⁵⁶ Idem.

No fundo uma possível interpretação é que estes dois fragmentos são uma crítica profunda a análise crítica tradicional que privilegia o distanciamento ao invés proximidade e que permeia quase toda obra *Rua de Mão única* e principalmente este trabalho. Pois no primeiro fragmento, Benjamin parece ironizar o distanciamento espacial justamente porque esse afeto, este amor ao que se distancia, beira a irreflexão, é como se a distância espacial apontada por Benjamin tivesse uma dimensão ilusória, fizesse com que amássemos o objeto em questão só pela sua distância, só porque estamos alienados de sua proximidade.

Da mesma forma o segundo fragmento, a diferença é que o distanciamento histórico aparece como uma proximidade que se perdeu, uma proximidade não restituível, por isso ela é duradoura. No fundo, é como se Benjamin demonstrasse como ambos os distanciamentos dignos da crítica tradicional nos distanciam da natureza do objeto, não nos dão outra visão, e sim congelam a imagem do objeto naquele instante em que a distância é notada. Por isso, o “distanciamento penetra como matéria corante naquele que desaparece e o embebe de suave ardor” é como se aquela imagem do objeto durasse, permanecesse, não há outro ponto de vista e de abordagem, da mesma forma com a morte, ou seja, só consegue “desdobrar-se pelo seu estar longe”.

Mas ainda há outra interpretação, que não necessariamente exclui a análise feita aqui destes dois fragmentos. Olhando e analisando de forma mais pormenorizada os fragmentos, percebemos que ambos os distanciamentos, temporal e espacial, se encontram nos dois fragmentos. No primeiro fragmento, por exemplo, na verdade aquele distanciamento que embebe o distanciado de “suave ardor” é semelhante à experiência da saudade, saudade essa de um tempo, de um momento em que se estava junto com o amado, e isso pode ser evidenciado pela intencionalidade de Benjamin em não evidenciar qualquer expressão que se remeta a uma suposta proximidade espacial anterior, ou seja, vemos se configurar uma espécie de distanciamento aproximador a partir de um distanciamento espacial que se dá pela despedida gerando uma aproximação temporal pela lembrança. Aliás, ele não é só mais facilmente amado no momento da despedida, mas nas memórias daquele que o viu se distanciar, ou seja, aquele que se distancia é resignificado, é visto de uma outra forma para aquele que vivencia seu distanciamento. Da mesma maneira que no fragmento “...A MEIO PAU” Benjamin faz questão de evidenciar uma proximidade espacial que no decorrer dos meses gera um distanciamento temporal, ou seja, novamente vemos sobressair uma espécie de possibilidade crítica nesta falência do simples e unilateral distanciamento.

Por isso, o distanciamento proposto por Benjamin está apoiado na proximidade. Ele não está se sustentando em um distanciamento absoluto, mas numa tensão entre proximidade e distanciamento. Mesmo porque seria impossível sustentar um ponto de vista crítico sem esta tensão. O distanciamento tradicional já está minado, se mesmo assim insistíssemos em sustentá-lo, sem levar consideração a proximidade, facilmente entraríamos na “imparcialidade” alertada e criticada por Benjamin em “ESTAS ÁREAS SÃO ALUGAR”, quando não, nos externalizaríamos, nos distanciaríamos de fato, da problemática. Uma espécie de fuga e não de uma distância perceptiva tornando a crítica pouco atuante, pouco significativa para o objeto e para uma mudança objetiva.

Não parece à toa que os fragmentos formem a expressão, “Bandeira a meio pau”, pois a bandeira hasteada a meio-mastro justamente simboliza o luto, no caso do fragmento de Benjamin, do luto, senão da análise da crítica tradicional, do distanciamento espacial e temporal alheio à proximidade do aqui-agora. Assim, apesar de Benjamin falar de um declínio da crítica mais a frente em “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR”, não há uma relação de completa negação dos antigos valores de abordagem analítica e crítica, mas uma reabilitação na modernidade, nesta sociedade em que se vê esvaziada não apenas da criticidade, mas do distanciamento.

Dessa forma, o que podemos resumir dessas análises é que os fragmentos de Benjamin realizam uma crítica no interior de sua forma, implicitamente. As polaridades que já são difíceis de serem percebidas são uma análise superficial e quase estrutural de outra polaridade que se encontra escondida. É como se as polaridades superficiais e o assunto superficial dos fragmentos da obra *Rua de mão única* fossem uma fantasia, uma roupagem que devemos retirar pondo a nu a verdadeira idéia que o fragmento deseja passar, e que agora unifica os fragmentos da obra que pareciam aleatórios ou jogados ao acaso. Acaso que também não se manifesta nessa roupagem, pois é ela que cria a vivência de choque no leitor, e que engendra a crítica no leitor sem convencer, nem demonstrar, mas ao fazer sentir.

Benjamin cria uma escrita que vai muito além de imagens metafóricas e de um enigmatismo barato, é como ele se tivesse levado a cabo a grande tendência da vanguarda européia apoiada no procedimento formalista, ao extremo. Criou um procedimento altamente crítico que vai muito além de seus contemporâneos. Benjamin fez emanar de sua escrita, uma crítica aos conceitos da estética tradicional apoiado em situações irrelevantes, particulares, de objetos mínimos, fazendo e explicando seu procedimento simultaneamente. Sua autocrítica, ou autorreflexividade, faz com que

tais conceitos estéticos se convertam em ferramentas de análise social. Se o distanciamento proporcionado pela contemplação já era uma ferramenta para se compreender certos eventos históricos do passado, por que o estranhamento, que opera na proximidade, não poderia ser o procedimento de análise da sociedade em que ele vivia? Benjamin faz agora os objetos e coisas da República de Weimar falarem, como um “NORMALUHR”, um “PESO DE PAPÉIS”, um produto chinês, um restaurante ou um par luvas, os objetos “aparentemente irrelevantes” como sua linguagem inspirada nos panfletos, pois, como Benjamin explica:

“Não há nada mais pobre que uma verdade expressa tal como foi pensada. Em tal caso sua transcrição não é ainda nem sequer uma fotografia ruim. Também a verdade (como uma criança, como uma mulher que não nos ama) se recusa, diante da objetiva da escrita, quando nos acoramos sob o pano preto, a olhar quieta e amistosamente. É bruscamente, como com um golpe, que ela quer ser afugentada de seu mergulho em si mesma e despertada num susto, seja por tumulto, seja por música, seja por gritos de socorro.”¹⁵⁷

Portanto, se neste capítulo apresentamos a crítica imanente na forma de escrita de *Rua de mão única*, no próximo capítulo trataremos do conceito de crítica na obra, apoiada na teoria da proximidade criada por Benjamin, que justamente parte destas pequenas “formas aparentemente irrelevantes” para mudar a percepção e a visão do indivíduo moderno.

¹⁵⁷ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 62.

B) DO CONCEITO DE CRÍTICA

1. RECEPÇÃO, ENGAJAMENTO E CRÍTICA

Talvez uma das tarefas mais difíceis ao tentar se adentrar numa pesquisa mais esmiuçada da obra *Rua de mão única* é tentar compreender sua recepção, tanto dos contemporâneos à sua publicação, quanto dos pesquisadores tardios e antigos leitores que a revisitaram. Na época de sua publicação teve poucos leitores, mesmo Adorno, Kracauer e Bloch que futuramente compartilhariam semelhante forma de escrita¹⁵⁸ (e para os quais num primeiro momento dedicara seu trabalho¹⁵⁹), a obra parecia obscura e hermética. E apesar de tardiamente esses mesmos, principalmente Adorno, terem revisto seus comentários e reflexões acerca da obra, percebe-se que tal reavaliação aloja-se num elogio à forma das “imagens de pensamento” e ao potencial crítico das imagens, paradoxalmente não atribuindo a elas um potencial de mudança, visão que posteriormente é compartilhada de forma mais explícita por pesquisadores contemporâneos como Josef Fürnkäs e Heinz Schlaffer que julgaram tal forma de escrita do ponto de vista histórico, um desastre¹⁶⁰.

Willi Bolle em sua obra *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, talvez uma das poucas obras em português que abordem de forma mais próxima¹⁶¹ a obra *Rua de Mão Única*, vê no comentário dos pesquisadores um julgamento muito severo, inclusive apontando para uma expectativa muito grande destes, como se a obra não tivesse cumprido seu verdadeiro papel de mudança, principalmente na crise mais tenaz que

¹⁵⁸ Ernst Bloch com “Spüren” de 1930; Siegfried Kracauer com “Die Angestellten” também de 1930; e Theodor Adorno com “Minima Moralia” de 1951.

¹⁵⁹ Segundo a pesquisa de Detlev Schöttker, em 1924, Benjamin comentara através de uma carta endereçada ao seu amigo Gershom Scholem, no dia 22 de dezembro, o projeto de uma obra que se suspeita ser *Rua de mão única*, mas intitulada “Plakette für Freunde”, algo como, “Brochura para amigos”.

¹⁶⁰ “O crítico (Schlaffer) fala do ‘desastre histórico dessa forma’, cultivada por Benjamin, Kracauer, Bloch, Brecht, Horkheimer e Adorno. O mesmo juízo de valor é aplicado por Fürnkäs ao livro *Contramão*, ele também concebe ‘as imagens de pensamento como uma forma historicamente desastrosa’” BOLLE, *Fisiognomia da Métróple Moderna*, p. 294. (Parênteses meus)

¹⁶¹ Mais próxima, pois além dos poucos ensaios que comentam a obra *Rua de mão única*, apenas alguns analisam-na. Muitos se utilizam dos fragmentos para falar de alguma outra obra de Benjamin, deixando muitas vezes de lado a totalidade da obra para se utilizar de um fragmento ou outro apenas como citação ou para corroborar uma argumentação. Mas também o próprio Bolle realiza diversas relações, inclusive externas as obras de Benjamin, relacionando, por exemplo, a literatura brasileira. Apesar disso, é um dos poucos textos publicados no Brasil que analisam a obra *Rua de mão única*, detendo-se quase que estritamente ela.

atingira a República de Weimar entre 1929-1933, explicando que, na verdade, Benjamin não se propôs a isso, e que se fosse para adotar essa postura mais objetiva de mudança, ele dispunha de um “arsenal de gêneros muito mais apropriados”. Mas, afinal, como o próprio se pergunta: “qual era, então, a função específica das imagens de pensamento?”

O livro *Contramão* é expressão da “construção de uma vida”, num sentido dramático. É o documento de um escritor cuja vida se realizou numa entrega total ao seu ofício. Eis o que expressam todas as imagens de pensamento que compõem esse livro. O autor se propôs transformar não ‘a República de Weimar’, mas a sua literatura; não ‘o aparelho gigantesco’, mas a si mesmo; não visou ‘a revolução’, mas a ‘reforma’ do indivíduo sem a qual a transformação social não existe. As imagens de pensamento de *Contramão* são uma forma microscópica de historiografia da República de Weimar. O escritor da Modernidade se propôs como tarefa descobrir, no meio caótico das imagens da Grande Cidade, quais são “as juntas e os parafusos ocultos” que mantêm montado o aparelho gigantesco.¹⁶²

O fato é que, apesar da grande maioria das afirmações feitas acima por Bolle estarem em concordância com este trabalho e coerentemente embasadas, certa visão dramática, como o próprio coloca expressamente, parecem não se verificar na análise realizada no primeiro capítulo deste trabalho. A questão é que há uma nuance, entre a transformação da República de Weimar e a literatura, da mesma maneira, outra nuance entre transformação do “aparelho gigantesco” e “a si mesmo”, mas principalmente outra entre a revolução e a “reforma do indivíduo”. Pois a questão que antecede a afirmação de Bolle de que “a transformação social não existe” sem a “reforma do indivíduo” é: por que não tratar a “reforma do indivíduo” como algo dignamente revolucionário? Essa reforma não é uma reforma qualquer.

Primeiramente, uma das afirmações mais importantes de Bolle em sua obra *Fisiognomia da Metrópole Moderna* que tanto alicerça sua interpretação do objetivo das imagens de pensamento como “reforma no indivíduo” e não como “revolução”, quanto embasa sua crítica à severidade dos comentários Fűrnkäs¹⁶³, é quando o autor afirma que Benjamin não executa uma “crítica militante” dentro da obra.

Antes de qualquer coisa, cabe explicar que o conceito de “crítica militante” utilizado por Bolle se refere a uma atividade engajada politicamente que busca uma mudança, concretamente falando, através de um “arsenal de gêneros” que ele não vê

¹⁶² BOLLE, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 296

¹⁶³ “O livro *Rua de Mão Única* é direcionado ‘de maneira irreversível’ para a reviravolta revolucionária da crise de Weimar”. FÜRNKÄS apud BOLLE, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 294.

contemplados em *Rua de mão única* como: “programas e palavras de ordem, a polêmica, a crítica da cultura, ensaios, conferências, depoimentos, montagens de documentos, etc.; para a discussão científica: o tratado acadêmico, a crítica hermenêutica, a resenha; para a atuação junto ao grande público: os trabalhos radiofônicos e os textos de folhetim.”¹⁶⁴ Ou seja, uma espécie de engajamento político manifestado, na sua grande maioria, textualmente. Com esta elucidação percebemos que Bolle parece distinguir com muita rigidez dois aspectos da literatura de Benjamin, quando na verdade, sua própria obra nos dá argumentos para dizer que Benjamin executa tanto uma “crítica militante” de caráter mais revolucionário, quanto uma “reforma’ no indivíduo” de caráter mais dramático. A começar pela própria origem do conceito de “crítica militante” que se encontra no interior de um dos fragmentos de *Rua de Mão única* intitulado “PROIBIDO COLAR CARTAZES!”, numa espécie de fragmento-catálogo chamado “A TÉCNICA DO CRÍTICO EM TREZE TESES”. Dessa forma, como afirmar que Benjamin não faz uma “crítica militante” sendo que a própria ideia de “*Literaturkampf*”¹⁶⁵ se encontra orientada no interior de *Rua de mão única*?

O fato é que em alguma medida Bolle tem razão. As teses de “A TÉCNICA DO CRÍTICO EM TREZE TESES”, analisando objetivamente, não tem tanto a ver com a proposta das imagens de pensamento de Benjamin. Como podemos ver nas teses em que Benjamin se detém em questões da “crítica literária”, por exemplo, se referindo a “polêmica” e ao ato de “julgar” uma obra literária: “VIII. A posteridade esquece ou celebra. Só o crítico julga na cara do autor.”¹⁶⁶, “IX. Polêmica significa aniquilar um livro em poucas frases. Quanto menos se o estuda, melhor. Só quem é capaz de aniquilar é capaz de criticar.”¹⁶⁷ e “X. A polêmica genuína põe um livro diante de si tão amorosamente quanto um canibal prepara para si um bebê.”¹⁶⁸. Assim também, pouco tem a ver com os trabalhos de “crítica militante” dos colegas de Benjamin e dos intelectuais da época, visto que passavam longe da “polêmica”. Exceto Karl Kraus¹⁶⁹,

¹⁶⁴ Idem, p. 296.

¹⁶⁵ Numa nota de rodapé, Bolle afirma – ao tentar falar do início da fase mais política de Benjamin – que prefere o termo “crítica militante” ao invés do conceito de “engajamento” cunhado por Sartre, afirmando que essa “crítica militante” corresponde à “*Literaturkampf*” que aparece no fragmento “A TÉCNICA DO CRÍTICO EM TREZE TESES” (*Idem*, p. 162-163), à “batalha literária”, à “luta literária” que ele mesmo afirma que Benjamin não se propõe executar em *Rua de Mão única*.

¹⁶⁶ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 32.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ É difícil ignorar a semelhança das teses citadas com uma passagem de “MONUMENTO AO GUERREIRO” que diz: “Quem lhe cai nos braços já está julgado; seu próprio nome se torna, nessa boca,

que Benjamin inclusive homenageia num fragmento de *Rua de mão única*, intitulado “MONUMENTO AO GUERREIRO”. Homenagem um tanto dúbia, pois, ao mesmo tempo em que Benjamin o coloca como um guerreiro honrado na sua luta incessante contra imprensa, o coloca também no pedestal do vencido, como se Karl Kraus, que ainda produzia na época já estivesse derrotado pela imprensa, ou em alguma medida, estivesse fazendo uma crítica ineficaz:

“Nenhum posto foi jamais mantido mais fielmente e nenhum foi mais perdido. Aqui está aquele que do mar de lágrimas de seus contemporâneos cria como uma danaide¹⁷⁰, e de quem o penhasco que deve sepultar seus inimigos rola das mãos como de Sísifo¹⁷¹. (...) O que há de mais sem esperanças que seu combate com a imprensa?”¹⁷²

Mas para não desrespeitarmos a estrutura do texto de Benjamin, tentemos analisar todo o fragmento “PROBIDO COLAR CARTAZES!” e não apenas esta parte.

Primeiro vemos que ele é dividido estruturalmente em três fragmentos-catálogo, são eles, na mesma ordem apresentada na obra: “A TÉCNICA DO ESCRITOR EM TREZE TESES”, “TREZE TESES CONTRA ESNOBES” e “A TÉCNICA DO CRÍTICO EM TREZE TESES”. Segundo, vemos que há uma insistência não só no número “13”¹⁷³, mas na palavra “técnica”. Número e palavra colocados intencionalmente por Benjamin que não só possuem certo conteúdo pejorativo, mas produzem certa ironia. Visto que, o número “13”, dentre as suas diversas conotações tende popularmente ao sentido de “mau agouro” – apesar da numerologia, por exemplo, e grande parte das religiões, como o judaísmo, verem o número de forma extremamente positiva – e a “técnica” uma visão pejorativa alicerçada em todas suas consequências colocadas na primeira parte deste trabalho atreladas à mudança da percepção do indivíduo moderno perante realidade e os objetos que o cercam. Ou seja, não que estes elementos intencionais produzam por si só uma ironia, mas da mesma forma que o

juízo. Quando ele o dilacera, a chama incolor do humor paira-lhe sobre os lábios”. (BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 46.) Certos trechos de “A TÉCNICA DO CRÍTICO EM TREZE TESES” parecem ser dedicados a Karl Kraus.

¹⁷⁰ Segundo a mitologia grega, as Danaides são as filhas do mítico rei do Egito Dánao que foram condenadas, após decapitar seus respectivos maridos, a encher de água infindavelmente uma jarra sem fundos.

¹⁷¹ Segundo a mitologia grega, Sísifo, filho do rei Éolo, foi condenado após morto a realizar a tarefa repetitiva e infindável de carregar uma pedra até o alto de uma montanha que quase chegando ao topo rolava abaixo, tendo que recomeçar novamente sua tarefa.

¹⁷² BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 45.

¹⁷³ O número “13” aparece em outros momentos na obra, nos fragmentos: “Nº 113”, “PROIBIDO COLAR CARTAZES!” e “Nº 13”.

número “13” agrega tanto uma negatividade quanto uma positividade, sendo assim por si só, polarizado ou dissonante, a palavra “técnica” tem peso considerável na obra de Benjamin que ao ser colocada ao lado do ofício do literato e do crítico, ou seja, duas tarefas totalmente não-técnicas, produzem um efeito senão dissonante, irônico por parte de Benjamin. Afinal, chamar tais tarefas de técnicas é empobrecer, a priori, o ofício de cada um.

Suposições que parecem se fortalecer quando observamos e analisamos a estrutura do fragmento “PROIBIDO COLAR CARTAZES!”. Pois, Benjamin polariza dois lados em seu fragmento, os literatos (“A TÉCNICA DO ESCRITOR EM TREZE TESES”) e os críticos (“A TÉCNICA DO CRÍTICO EM TREZE TESES”), sendo que o fragmento-catálogo central, “TREZE TESES CONTRA ESNOBES”, é justamente o fragmento que interiormente polariza o produto do artista de um lado e o produto do crítico de outro, ou seja, será que Benjamin está distanciando os dois ofícios ou aproximando-os? Será que Benjamin está criticando os dois ofícios ou, de fato, elaborando uma técnica para ambos?

Tendo em mente todo contexto da obra *Rua de Mão única* e grande parte das análises já feitas neste trabalho, podemos inferir que tanto Benjamin ironiza intencionalmente ou especificamente busca causar um estranhamento com a palavra “técnica” neste contexto, quanto tenta agregar os dois ofícios. E isso pode ser visto de maneira exemplar no fragmento “MATERIAL ESCOLAR” que possui o sugestivo subtítulo “PRINCÍPIOS DOS CATATAUS OU A ARTE DE FAZER LIVROS GROSSOS”. Ou seja, senão há uma ironia, há novamente um estranhamento crítico intencional no subtítulo, pois sabemos que a expressão “arte” está em dissonância com a ideia de escrever livros grossos, como já vimos detalhadamente na crítica de Benjamin, em “RELÓGIO NORMAL”, ao escritor tradicional que se sente recompensado escrevendo livros grossos frente ao gênio que se empenha no fragmento.

Fica perceptível ainda mais a intencionalidade de Benjamin quando lemos os “princípios” e notamos que há dissonância entre a “arte de fazer” segundo “princípios” completamente técnicos como no número IV: “Para conceitos sobre os quais só se trata em sua significação geral devem ser dados exemplos: onde, por exemplo, se falar de máquinas devem ser enumeradas todas as espécies dela.”¹⁷⁴. Ou seja, há inclusive uma ironia dentro do próprio “princípio”, pois além da sutil metalinguagem entre o princípio

¹⁷⁴ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 27-28.

de dar “exemplos” e logo em seguida dar de fato um exemplo, há também a ironia da descrição de “espécies de máquinas”, como se, se estivesse descrevendo plantas ou animais, ou seja, talvez criticando justamente a naturalização da técnica através da tecnificação do natural em estudos científicos como a biologia por exemplo, ao catalogar espécies. Assim, ao voltarmos para o fragmento “PROIBIDO COLAR CARTAZES!”, percebemos que o que se chama de “técnica” no fragmento não tem nada de técnico no sentido forte do termo, mas sim de uma espécie de manual de condutas subjetivas e “úteis” para o escritor ou o crítico, que está em completa dissonância com o título. Como vemos em diversas teses entre elas a número X de “A TÉCNICA DO ESCRITOR EM TREZE TESES” de caráter totalmente subjetivo e não técnico: “Nunca considere como perfeita uma obra sobre a qual não se sentou uma vez desde a noite até o dia claro”¹⁷⁵.

O ponto em questão, para não fugirmos da problemática colocada pela ideia de “crítica militante” levantada por Bolle, é por a prova a noção de engajamento imanente na obra *Rua de mão única* problematizando a tese do comentador de que o objetivo de Benjamin não era a revolução, mas a reforma do indivíduo. Tese embasada num gênero (as imagens de pensamento) que não está em conformidade, segundo Bolle, com os gêneros tradicionais da crítica militante, conseqüentemente tirando certo potencial objetivo da forma escolhida e cunhada por Benjamin que não está comprometida apenas com a reforma do indivíduo¹⁷⁶.

Para fazer uso justamente do fragmento citado Bolle, em “POSTO DE GASOLINA” percebemos que através dele tanto podemos confirmar a tese de Bolle, justamente porque fica explícita a relação estabelecida entre vida, literatura e sociedade que nos induz à reflexão sobre a interiorização das críticas e percepções manifestadas

¹⁷⁵ Idem, p. 30.

¹⁷⁶ Aliás, apesar Benjamin ter a sua disposição diversas ferramentas típicas da “crítica militante” ou da “luta literária”, a opção de escrever a obra *Rua de mão única* e de se utilizar das “imagens de pensamento”, não parece determinante a ponto de lhe retirar certo caráter engajado, natural da corrente intelectual que criticava politicamente sua época, como se não pertencesse a ela. Sem contar que muitos dos fragmentos da obra *Rua de mão única* foram publicados em jornais desde 1925. (Curiosamente, dois fragmentos de “PROIBIDO COLAR CARTAZES!”: “TREZE TESES CONTRA ESNOBES” publicado no dia 10 de julho de 1925 no jornal *Berliner Tageblatt* e “A TÉCNICA DO ESCRITOR EM TREZE TESES” publicado no dia 30 de outubro de 1925 na revista *Die Literarische Welt*.) Mas a visão de Bolle não é descabida, apenas devemos evitar uma outra interpretação do potencial da forma e do conteúdo das imagens de pensamento, como se elas fossem objetivamente ineficazes politicamente, ou pior, como se não almejassem uma mudança objetiva real, mas apenas uma “reforma no indivíduo”.

por Benjamin que causam uma mudança no indivíduo, mas há certo trecho chave nos dá outra interpretação:

“A eficácia literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas aparentemente irrelevantes¹⁷⁷, que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em panfletos, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se efetiva à altura do momento.”

Ou seja, fica nítido neste fragmento que Benjamin não quer fazer somente uma reforma no indivíduo, mas questiona o potencial da literatura tradicional dentro ainda de moldes muito definidos, segundo a prerrogativa da “influência” e da “eficácia”. Ou seja, Benjamin traz para o debate literário não só a problemática da “recepção”, como afirmamos lá começo deste trabalho, mas do potencial de mudança objetiva através escrita. Por isso que, ao mesmo tempo em que suas afirmações em “PROIBIDO COLAR CARTAZES!” são irônicas, elas também põe em xeque o modo como a literatura e a crítica estão atuando no momento, buscando refletir sobre uma nova forma de escrita preocupada com sua “eficácia” e “influência” perante ao leitor. Da mesma forma, não é à toa que Benjamin afirma que “a eficácia literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever”, justamente porque ela não se restringe apenas no engajamento literário, mas numa mudança interna e externa.

Externa e interna porque tal como Bolle muito bem explica¹⁷⁸, a “alternância entre agir e escrever” pode tanto nos permitir uma interpretação que coloca o escrever como uma tarefa análoga à “ação”, ao “fazer”, a certo engajamento e à práxis, quanto um “escrever” enquanto ritual ligado à “construção da vida”, que ele futuramente chamará de “reforma do indivíduo”. Inclusive, interpretações que podem ser endossadas

¹⁷⁷ Faz-se novamente uso da tradução da expressão “unscheinbaren Formen” por “formas aparentemente irrelevantes” tal como Willi Bolle.

¹⁷⁸ “Uma dificuldade de compreensão surge na passagem que fala da ‘alternância do fazer e do escrever’. A delimitação exata desses dois conceitos já é uma questão de interpretação. O ‘fazer’ não é caracterizado em termos de um ‘agir’ oposto ao ‘escrever’ (como se fosse uma ‘práxis’ opondo-se a uma teoria), mas permanece intimamente ligado a ele. Talvez se trate de um escrever ‘performativo’, no sentido da crítica militante. O ‘escrever’ propriamente dito, então, seria a literatura de ‘longa duração’. Uma outra hipótese seria conceber o ‘fazer’ como um ritual, ligado à ‘construção da vida’; sendo o ritual a forma mais antiga de transmissão de experiência, de geração para geração, muito mais antiga que a escrita. Seria possível demonstrá-lo com vários textos de *Contramão*. ‘A atividade literária verdadeira’ seria então um escrever conscientemente inserido em outros rituais. A ‘construção da vida’, ‘cultivar as formas aparentemente irrelevantes’, ‘acionar os sinais de alarme dentro do escritor’, ‘abrir estradas-texto na selva interior’ e *ad plures ire* são alguns desses rituais, no espaço intermediário entre o fazer e o escrever.” (BOLLE, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 293.)

pela interpretação de outros fragmentos, como “MINISTÉRIO DO INTERIOR”, mas que também nos dá uma amplitude maior para as interpretações e que nuança a interpretação de Bolle da proposta de Benjamin com *Rua de mão única*.

Quanto mais hostilmente uma pessoa se coloca em relação ao tradicional, mais inexoravelmente submeterá sua vida privada às normas que quer elevar à condição de legisladoras de um estado social por vir. É como se elas lhe impusessem o dever de prefigurá-las, a elas que ainda não estão efetivadas em parte nenhuma, pelo menos em seu próprio círculo de vida. O homem, contudo, que se sabe em consonância com as mais antigas tradições de sua classe ou de seu povo, põe ocasionalmente sua vida privada em ostensiva oposição às máximas que na vida pública advoga sem indulgência e, sem o menor aperto de consciência, valoriza secretamente seu próprio comportamento como a prova mais legítima da autoridade inabalável dos princípios ostentados por ele. Assim se distinguem os tipos do político anarco-socialista e do conservador.

Ou seja, novamente Benjamin trabalha com as polaridades dissonantes, interior e exterior, através da polarização do modo de vida do “político anarco-socialista” e do conservador. Mas ao contrário do que poderíamos suspeitar numa leitura superficial, Benjamin não opõe um ao outro, aproxima-os. A crítica é audaciosa, vemos que o raciocínio de Benjamin trabalha dois tipos de indivíduos com concepções políticas e morais totalmente diferentes, mas que na sua execução, ou seja, externalização, se dão da mesma maneira. O político anarco-socialista apesar de se encontrar hostil em relação ao tradicional, só consegue e se sente imposto a prefigurá-las apenas na sua vida privada, já o conservador apesar de se encontrar “em consonância com as mais antigas tradições de sua classe e de seu povo, põe ocasionalmente sua vida privada em ostensiva oposição às máximas que na vida pública advoga sem indulgência”. Ou seja, no fundo, ambos colocam sua vida privada em dissonância com vida pública, mas não só não provocam mudança alguma, como possuem concepções políticas completamente diferentes.

A chave para compreensão do fragmento se encontra justamente na polaridade interior e exterior, porque paradoxalmente a consciência (interior) do político é contrária ao tradicional (exterior), logo, ele impõe isso à sua vida privada (interior) para criar uma consonância com seu eu, não com a vida pública (exterior), enquanto do outro lado, o conservador justamente para justificar a consonância do seu eu (interior) com o tradicional (exterior), faz o contrário na sua vida privada (interior), demonstrando quão

inabaláveis são seus princípios, mesmo que sua consciência (interior) tenha sido ignorada. A questão é que não à toa Benjamin, chama por “normas”, a concepção de vida do político, e de “princípios”, a do conservador, pois sabemos o quão essas ideias são desconstruídas dentro da obra *Rua de mão única*¹⁷⁹, e se na primeira a crítica se aloja no engessamento do pensamento perante a norma que não permite a criticidade, a segunda na falta de criticidade para compreender a realidade que o cerca.

Assim, apesar de Benjamin fazer uma importante crítica àquele que não busca mudanças (o conservador) justamente porque sua consciência não sofre qualquer abalo perante sua dissonante vida privada, o político, paradoxalmente, só sustenta sua dissonância entre vida pública e privada através da consciência, mas não parece externalizar essa dissonância para a vida pública, a questão é que além de uma crítica ao indivíduo que não consegue conceber a realidade vigente de uma maneira crítica, há também uma crítica àquele que não se engaja na mudança real e objetiva, mas apenas privada, interior e subjetiva.

O ponto em questão é que, quando Bolle afirma que a obra propõe uma reforma no indivíduo, não podemos ver isso de uma forma reducionista, a reforma proposta por Benjamin é propor uma inquietude crítica, uma tentativa de causar um estranhamento que desnaturalize situações e objetos cotidianos que muitas vezes são vistos e analisados de forma irrefletida. Talvez o questionamento que se encontre por detrás das afirmações de Bolle seja: para quem Benjamin está escrevendo? Talvez este seja um dos questionamentos mais recorrentes na leitura da obra *Rua de mão única* e pouco nos detemos neste caráter mais nuançado da obra. Não por uma fragilidade analítica, mas porque a obra é dificilmente definível. Ela se mantém em constante movimento, aproximando e distanciando, mas nunca sendo plenamente e estritamente algo¹⁸⁰. A começar pela indefinição de sua proposta, se literária ou crítica, em seguida pelos seus leitores, se intelectualizados ou da massa, quando não, a necessária indefinição entre uma percepção dada na proximidade ou no distanciamento. Necessária porque não há só proximidade ou só distanciamento, e sim um convívio mútuo e dissonante destas duas polaridades que juntas produzem o movimento crítico da obra.

¹⁷⁹ Acerca das normas: “RELÓGIO NORMAL”, acerca dos princípios: “PARA HOMENS” e “MATERIAL ESCOLAR”.

¹⁸⁰ Por isso, também é bastante questionável encarcerar os fragmentos da obra *Rua de mão única* numa generalização como “imagens de pensamento”, ou na própria ideia de “forma”, visto que tanto os fragmentos da obra *Rua de Mão única*, quanto os fragmentos da obra *Vestígios* de Bloch tem suas especificidades, mesmo que muitos defendam que ambas executem a forma das “imagens de pensamento”.

“os fragmentos de "Rua de mão única" não são imagens como os mitos platônicos da caverna ou da carruagem. São antes rabiscos misteriosos do que evocações parabólicas do indizível em palavras. Eles não querem deter o pensamento conceitual, mas surpreender com sua forma enigmática e, assim, pôr em movimento o pensamento, porque o pensamento na sua forma conceitual tradicional parece rígido, convencional e antiquado. O que não pode ser demonstrado no estilo habitual e ainda é decisivo, deve estimular a espontaneidade e a energia do pensamento, sem que isso seja levado ao pé da letra, produzindo faíscas em uma espécie de curto-circuito intelectual que, de repente, ilumina quando não incendeia o familiar.”¹⁸¹

A sua escrita, apesar de fragmentada, estabelece conexões recorrentes com outros fragmentos, fazendo com que toda a obra possua uma unidade (que muitas vezes não é de grande ajuda para se chegar a uma compreensão única dos fragmentos). É como se a leitura da obra *Rua de Mão única* e a busca de sentido nos fragmentos fosse uma espécie de escavação, onde ao final de cada buraco nos encontrássemos em outro fragmento, formando assim túneis que ligam fragmentos como os fios que enredam uma costura. A diferença é que não contemplamos a obra *Rua de Mão única* em sua totalidade tal como um bordado, ou um aquário de formigas, e sim, a cada leitura, nós leitores somos a própria formiga e o próprio fio que se deixam guiar pelo instinto e pela circunstância, submetendo-se sempre às tensões do texto e os “pesados golpes do destino”. Afinal, a mimese da metrópole e da vida moderna realizada por Benjamin em *Rua de Mão única* não se revela apenas através das imagens que encabeçam os fragmentos, mas pela mimese da vivência de choque e inconstância proporcionada pelo trajeto daquele que se aventura nesta *Rua de mão única*.

E por que a polaridade literária e crítica, ou melhor, entre o leitor intelectualizado e o da massa, não poderia também produzir esse movimento, esse choque? Sabemos que a obra possui fragmentos nitidamente críticos e objetivos, e fragmentos operados através de imagens, mas será que justamente por essa polaridade podemos polarizar seus leitores, como se cada tipo de fragmento fosse dedicado a um tipo de leitor respectivo, ou seja, os fragmentos críticos para os intelectuais e os fragmentos literários para o indivíduo comum? Não. Tal como o fragmento “POSTO DE GASOLINA” que parece apenas crítico, e estritamente direcionado ao leitor intelectual, mas ao lermos, nos deparamos com passagens pouco objetivas e dissonantes tal como: “A construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de

¹⁸¹ ADORNO, “*Dirección única*, de Benjamin”, p. 660. (Tradução livre)

convicções. E aliás, de fatos tais, como quase nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamento de convicções”¹⁸², ou seja, será que Benjamin está falando de uma renovação literária que deve atingir um caráter mais objetivo, ou está falando da vida, de um conceito de vida? Vemos que não necessariamente este fragmento é dedicado a um único tipo de leitor, da mesma forma, só que inversamente, que no fragmento “PANORAMA IMPERIAL”, no qual aparentemente Benjamin parece se referir ao leitor comum que vivenciou dolorosamente a crise da inflacionária alemã, mas em algumas passagens parece responder a um leitor mais intelectualizado que compreende algo para além de um comentário formulado por Benjamin como este: “A liberdade da conversa está-se perdendo. Se antes, entre seres humanos em conversa, a consideração pelo parceiro era natural, ela é agora substituída pela pergunta sobre o preço de seus sapatos ou de seu guarda-chuva.”¹⁸³ Ou seja, os fragmentos na sua grande maioria possuem níveis de interpretação que não necessariamente são referidos para este ou aquele leitor, da mesma forma que muitos daqueles que operam através do estranhamento podem alcançar o efeito, independente de que tipo de leitor ele é¹⁸⁴.

Assim, é como se Benjamin arriscasse num único golpe acertar dois alvos, já que, no fundo, estes alvos estão estritamente ligados a um único de difícil acesso que podemos chamar no máximo de Revolução, ou mínimo de uma mudança objetiva e concreta. É difícil afirmar que a obra *Rua de mão única* instigue um ímpeto revolucionário em sentido literal, tal como é difícil de afirmar que Benjamin só estava escrevendo para que as pessoas mudassem de atitude ou postura. É mais do que isso. Suas “imagens de pensamento” não revelam à consciência de seus leitores uma crise, mas os fazem vivenciar as ferramentas potencialmente emancipatórias, fontes de um conhecimento emancipatório que se encontram em objetos “imperceptíveis” (*unscheinbar*) e daí sim, nos apresentam argumentos para construção de uma criticidade consciente. É como se nós leitores da obra *Rua da mão única* estivéssemos num movimento constante, sendo jogados de uma polaridade a outra, desconstruindo convicções e construindo uma criticidade alicerçados naquilo que não observamos com atenção, naquilo que parecia-nos “aparentemente irrelevante” (*unscheinbar*).

¹⁸² BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 9

¹⁸³ Idem, p. 21-22.

¹⁸⁴ Esta afirmação tem relação com as problemáticas levantadas na primeira parte deste trabalho (A.3) acerca do “hábito” que não necessariamente se refere à relação habitual do indivíduo moderno com objetos que o cercam, mas também do leitor moderno desacostumado com imagens pouco tradicionais ao meio literário.

Na opinião de Kracauer publicada em 1928 num ensaio intitulado, “Sobre os escritos de Walter Benjamin”¹⁸⁵, a “coleção”¹⁸⁶ de fragmentos da obra “Rua de mão única”, “é rica em detonações. Contudo, o que emerge desse monte de entulhos não são as essências puras, mas, muito mais, pequenas partículas materiais, que apontam para essências”¹⁸⁷. O fato é que, apesar de Kracauer não transparecer o mesmo entusiasmo de alguns parágrafos anteriores com a obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, chegando a afirmar que certamente não é “coincidência que as interpretações em *Rua de mão única* conquistadas no presente não tenham absolutamente a força combativa daquelas obtidas do material do drama barroco”¹⁸⁸, o autor tateia a noção de “formas aparentemente irrelevantes” que se sobressaem deste “entulho”, como se estivesse “intencionalmente publicado as inúmeras perspectivas acessíveis a ele, com a finalidade de corroborar, também deste lado, a estrutura descontínua do mundo”¹⁸⁹:

“Isto se explica pela sua convicção (de Benjamin) de que o existente – que para ele se apresenta confuso – é na sua imediaticidade (sic) privado de conteúdo. Benjamin é tão alheio a toda forma imediata, que nem mesmo pensa em se confrontar com ela. Ele nem registra a impressão de qualquer forma dessa imediaticidade (sic), nem se abandona ao pensamento abstrato dominante. O seu material próprio é o que passou: para ele, o conhecimento nasce das ruínas. Aqui, portanto, não se prepara para salvar o mundo vivente; muito mais, aquele que medita salva fragmentos do passado.”¹⁹⁰

A análise de Kracauer é pertinente, pois de certa forma, o “imediato” está na obra, vide os títulos dos fragmentos, a diferença é que esse imediato converte-se em objeto mediado por uma meditação do próprio autor ao comentar imagem que intitula o fragmento e o leitor ao vivenciar a dissonância entre título e texto. Assim, também a noção de “detonação” feita por Kracauer faz muito sentido, pois Benjamin não exatamente detona o objeto, mas o apresenta como se estivesse para se quebrar, ou seja, como ele é frágil, por muitas vezes deixando para que o leitor destruía o objeto mentalmente ao confrontar o que está escrito com a lembrança da vivência com aquele

¹⁸⁵ KRACAUER, Siegfried. „Zu den Schriften Walter Benjamins“. In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 524 de 15.7.1928 (Literaturblatt, Nr. 29, 8).

¹⁸⁶ Com a ajuda e a intitulação de Kracauer, Benjamin publicou alguns dos fragmentos de *Rua de mão única* em 1926 no jornal *Frankfurter Zeitung*, com nome de “Pequenas Iluminações” numa edição e “Portos e feiras” noutra.

¹⁸⁷ KRACAUER. Sobre os escritos de Walter Benjamin, p. 284.

¹⁸⁸ Idem

¹⁸⁹ Idem

¹⁹⁰ Idem, p. 284-285.

objeto. Possivelmente aquele que lê o fragmento “PESO DE PAPÉIS”, não verá o objeto da mesma maneira que sempre viu, mas passará a vê-lo de uma outra forma. Ou seja, ele detona o antigo objeto com qual convivia, para conviver com outro totalmente novo¹⁹¹.

A recepção de Adorno da obra Benjamin também é bastante pertinente para o assunto, mesmo sucinta, tardia e paradoxal. O pequeno texto de menos de dez parágrafos de Adorno intitulado “Rua de Mão única de Benjamin” de 1955, senão compactua com grande parte da análise já feita da obra, se detém, na sua grande maioria, no potencial das “imagens de pensamento” e a temática do sonho na obra. Mas o que mais chama atenção no seu comentário é como, mesmo apresentando as diversas qualidades dos fragmentos de Benjamin, faça ainda diagnóstico pessimista, ou melhor, melancólico dela, apontando que não só Benjamin presenciara a catástrofe, mas que “o olhar saturnino de Benjamin é dirigido para o contexto dessa catástrofe no horizonte, e muitas vezes parece sucumbir ao que Anna Freud chamou de identificação com o agressor, por exemplo, na passagem em que nega o conceito de crítica em nome da práxis coletiva, se comportando como se estivesse em perfeita consonância com o “espírito de sua época” (*Zeitgeist*), contrastando com aquilo mesmo que mais o horrorizava.”¹⁹²

¹⁹¹ Não à toa em 1930, Kracauer publica uma obra, com a forma semelhante as “imagens de pensamento”, intitulada “Os empregados”. Pesquisadores, como Schlaffér e Carlos Machado citados neste trabalho, afirmam se tratar de uma obra parecida com *Rua de mão única*, apesar de algumas diferenças, operando através da montagem, tendo como foco a cidade (especificamente Berlim), reproduzindo uma forma textual fragmentada, detendo-se no modo vida dos empregados, (tal como Benjamin se detém no modo de vida dos burgueses em “PANORAMA IMPERIAL”) mas principalmente partindo de objetos pouco convencionais da crítica, tal como o próprio Benjamin bem descreve numa resenha a obra de Kracauer chamada “Politização da inteligência”: “Enquanto a doutrina marxista de superestrutura não for completada pelo urgentemente necessitado conceito de origem da falsa consciência, a pergunta: Como se origina, a partir das contradições de uma situação econômica, uma consciência que lhe é inadequada? Talvez só possa ser respondida segundo o esquema do recalque. Os produtos da falsa consciência se parecem com imagens cambiantes, nas quais a coisa principal só se deixa entrever entre nuvens, folhagens e sombras. E o autor foi até os anúncios dos jornais de empregados para descobrir quais são essas coisas principais, escondidas nas fantasmagorias de brilho e juventude, cultura e personalidade: a saber, enciclopédias e camas, solas de borracha, canetas anticâimbras pianos de qualidade, produtos de rejuvenescimento e dentes brancos.”¹⁹¹ BENJAMIN, “Politização da Inteligência”, p. 119. Cabe citar também que a ideia de “empregado” é bem diferente da ideia de “burguês” de Benjamin: “Diferentemente do trabalhador fabril, o empregado está bem afastado da produção. Sua atividade é monótona e sua atitude socialmente apática. Está sofrendo uma rápida proletarização, mas se sente ainda ligado ao meio burguês. Seu número, nas primeiras décadas deste século, quintuplicou enquanto no mesmo período o número de trabalhadores apenas duplicou.” MACHADO, *Um capítulo da História da Modernidade Estética*, p. 53.

¹⁹² ADORNO, “*Dirección única*, de Benjamin”, p. 666. (Tradução Livre)

Com apenas este trecho, podemos ver como Adorno deixa implícitos dois pontos de vista. Primeiramente uma melancólica visão de fracasso que ele tem da obra *Rua mão única*, transparecida numa passagem do fragmento “PANORAMA IMPERIAL”, talvez uma das partes mais objetivas do fragmento: “Repetidamente se mostrou que seu apego à vida habitual, agora já perdida há muito tempo, é tão rígido que frustra a aplicação propriamente humana do intelecto, a providência, mesmo no perigo drástico.”¹⁹³ Como se Adorno afirmasse que Benjamin “traí a si mesmo com suas palavras”. Já que o autor se contradiz internamente com o fragmento colocando-se no lugar daquele burguês alemão, mas também, e principalmente, se contradizendo com todos os outros fragmentos, expondo uma fraqueza que seu método não transparecera até agora. Por isso talvez “PANORAMA IMPERIAL” seja o fragmento mais pessimista de *Rua de Mão única*, pois apesar de apresentar imagens e reflexões críticas preciosas para análise de sua época, especificamente a crise inflacionária alemã e a burguesia, Benjamin não se articula da mesma forma como nos outros fragmentos, mas opta por uma crítica objetiva e até incisiva que transparece o outro ponto de vista implícito de Adorno: a fragilidade do método utilizado na obra. Por mais que tanto o elogio. Mas que método é esse?

Adorno no ensaio, quase sempre se remete à questão dos sonhos e como estes se encontram atrelados à objetividade: “o sonho se converte em um médium de experiência sem regulações, sendo fonte de conhecimento frente à superfície incrustada do pensamento”¹⁹⁴. A metodologia de Benjamin, no entanto, segundo Adorno, é do jogador que aposta “e o pensamento ganha mais do que foi apostado”¹⁹⁵, que observa no indedutível, o evidente¹⁹⁶. Porém, defende que é errado ver *Rua de Mão única* como irracional pelo fato de sua metodologia ser “mitológica”, baseada no sonho. Afinal, ela pertence “ao âmbito da proto-história da modernidade baseado por ele”¹⁹⁷, a partir do “estilo mobiliário do século XIX, dos selos postais, do sonho, da disposição dos pratos e taças ao final de um jantar”, ou seja, do indedutível, do “aparentemente irrelevante”.

Ou seja, Adorno sem conceitualizar, cita diversos exemplos do que chamamos aqui de formas aparentemente irrelevantes e inclusive demonstra como é a partir delas

¹⁹³ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 20.

¹⁹⁴ ADORNO, “*Dirección única*, de Benjamin”, p. 662. (Tradução Livre)

¹⁹⁵ “Pues muy a menudo los números por los que Benjamín apuesta salen, y el pensamiento gana mucho de lo arriesgado.” Idem, p. 663.

¹⁹⁶ “Néanmoins, *Sens unique* ne se contente pas de dire l'évidence des choses que l'on ne peut pas déduire.” ADORNO, *Sens unique*, p. 35. (Tradução Livre)

¹⁹⁷ ADORNO, “*Dirección única*, de Benjamin”, p. 664. (Tradução Livre)

que Benjamin busca manifestar uma crítica. Este é o método, o ponto de partida das partes que elencam “PANORAMA IMPERIAL”. Mas como lidar com um método em que seu objeto central se vê exemplar no fragmento, mas que não funciona da mesma maneira em outros?

O fragmento “PANORAMA IMPERIAL” subtítuloado, “VIAGEM ATRAVÉS DA INFLAÇÃO ALEMÃ”, possui 14 partes, das quais cada uma poderia possuir um título, mas são definidas por números de I à XIV. Em cada uma, através de um fragmento, situação ou expressão corriqueira da época, Benjamin manifesta uma crítica, fazendo com que possamos retirar um diagnóstico de época que parece justificar a existência e a proposta da obra concretamente engajada.

A princípio, o fio que enreda esse grande catálogo é o conceito das “formas aparentemente irrelevantes” (*unscheinbaren Formen*). Objetivamente, podemos apontar cada um dos elementos “aparentemente irrelevantes” que são responsáveis por levantar os questionamentos e críticas, mais diretas nestes pequenos subfragmentos, passando quase sempre a uma crítica da burguesia e do dinheiro em suas diversas facetas, como por exemplo, o apego às posses.

O fragmento “PANORAMA IMPERIAL” é diferente de outros fragmentos, pois não dá a oportunidade ao leitor de formular a crítica ou a reflexão, como vemos, por exemplo, em fragmentos mais descritivos como os relatos de sonho em “Nº 113”, ou a descrição de estigmas infantis em “AMPLIAÇÕES” ou os relatos de viagem em “LEMBRANÇAS DE VIAGEM”. Inclusive naqueles mais diretos, assertivos tal como “OCULISTA”, “QUINQUILHARIAS” e “PARA HOMENS” que afirma: “Convencer é infrutífero”, nem por seu caráter incisivo o fragmento nos priva de uma reflexão, mas por seu caráter proverbial e aforismático nos arrebatando, nos remete a uma crítica.

Em “PANORAMA IMPERIAL”, apesar do uso recorrente de imagens e daquilo que cotidianamente não prestamos atenção, tal como já foi exemplificado acima, suas partes são mais objetivas, diretas, argumentadas, e completas. Parece não haver o que acrescentar, o leitor só apreende a crítica e o diagnóstico de época. Tal como vemos na mesma parte II citada por Adorno:

Um estranho paradoxo: as pessoas só têm em mente o mais estreito interesse privado quando agem, mas ao mesmo tempo são determinadas mais que nunca em seu comportamento pelos instintos da massa. E mais que nunca os instintos de massa se tornaram desatinados e alheios à vida. Onde o obscuro impulso do animal - como o narram inúmeras anedotas - encontra a saída do perigo que se aproxima e que ainda

parece invisível, ali essa sociedade, da qual cada um tem em mira unicamente seu próprio inferior bem-estar, sucumbe, como massa cega, com letargia animal, mas sem o letárgico saber dos animais, a cada perigo, mesmo o mais próximo, e a diversidade de alvos individuais se torna irrelevante perante a identidade das forças determinantes. Repetidamente se mostrou que seu apego à vida habitual, agora já perdida há muito tempo, é tão rígido que frustra a aplicação propriamente humana do intelecto, a previdência, mesmo no perigo drástico. De modo que nela a imagem da estupidez se completa: insegurança, perversão mesmo, dos instintos vitalmente importantes, e impotência, declínio mesmo, do intelecto. Essa é a disposição da totalidade dos burgueses alemães.¹⁹⁸

No fundo, a diferença crucial que separa tais fragmentos se aloja na estrita relação com que todas as partes do fragmento “PANORAMA IMPERIAL” tem com conceito marxista de “reificação” desenvolvido por György Lukács futuramente em sua obra *História e Consciência de Classe*¹⁹⁹. No caso da passagem citada, vemos a relação deteriorada do homem com a primeira natureza que agora se encontra condicionado pelos “instintos da massa”, ou seja, pelo “apego à vida habitual” proporcionada por uma segunda natureza. Onde fora criada por ele mesmo, alienando-o da “previdência” permitida pela primeira, onde antes a relação com a natureza era de troca, de reverência, tal como a praticada através da *libatio*²⁰⁰.

Assim, o assunto do fragmento não é apenas a falência da classe burguesa, mas diagnóstico da coisificação das relações humanas, onde “a liberdade da conversa está-se perdendo”²⁰¹ e agora ela é “substituída pela pergunta sobre o preço de seus sapatos ou de seu guarda-chuva”²⁰², ou seja, pela mercadoria. Pois somente “quando o problema da mercadoria não aparece apenas como um problema isolado, (...) mas como o problema

¹⁹⁸ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 20.

¹⁹⁹ “Em 1923, os dois voltaram a se encontrar, em Berlim, e Bloch recomendou calorosamente a Benjamin a leitura de *História e consciência de classe*, de Lukács. Benjamin levou o livro para a Itália, leu-o e ficou irreversivelmente marcado por ele. As análises lukacsianas do fenômeno da *reificação* o deslumbraram. Através de Lukács, o pensamento de Marx lhe parecia proporcionar instrumentos notavelmente fecundos para a crítica do presente, para a desmistificação implacável das construções ideológicas geradoras de confusão e conformismo. Benjamin descobriu, então, em Marx, uma riqueza maior do que aquela que antes havia podido enxergar; passou a se interessar apaixonadamente pelas formas de distorção que os mecanismos do mercado capitalista acarretavam na consciência dos homens.” KONDER, p. 43.

²⁰⁰ Uma espécie de oferenda para os Deuses: “antiquíssima experiência ética que se conserva, transformada, na proibição de juntar as espigas esquecidas e de recolher cachos de uva caídos, uma vez que estes fazem proveito a terra ou aos antepassados dispensadores de bênçãos.” BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 24.

²⁰¹ Idem, p. 21.

²⁰² Idem, p. 22.

central e estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais (...) pode-se descobrir na estrutura da relação mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as suas formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa”²⁰³.

“PANORAMA IMPERIAL”, portanto, é repleto de mercadorias, mas não aquela fetichizada, mas a crua, vazia e desprovida de sentido, ou seja, apresentada através de sua essência mais cruel e real: a supressão das relações sociais no/do seu fundamento convertidas em uma simples relação de coisas:

"O caráter misterioso da forma mercantil consiste, portanto, simplesmente em revelar para os homens os caracteres sociais do seu próprio trabalho como caracteres objetivos do produto do trabalho, como qualidades sociais naturais dessas coisas e, conseqüentemente, também a relação social dos produtores com o conjunto do trabalho como uma relação social de objetos que existe exteriormente a eles. Com esse quiproquó, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas que podem ser percebidas ou não pelos sentidos ou serem coisas sociais [...] É apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas."²⁰⁴

É como se Benjamin retirasse o véu de certos objetos e situações já automatizadas, mostrando sua verdadeira face, pois no fundo, a proximidade já nos é dada, mas a diferença é que essa proximidade não nos fere, nem nos faz refletir. Justamente porque a sociedade se encontra reificada. Por isso o processo de Benjamin se assemelha tanto aos processos vanguardistas, mas não é como eles. Pois ele não cria a proximidade, ela já está dada, é como se apenas aquilo que se encontrava naturalizado, tirasse a sua máscara e demonstrasse sua verdadeira faceta. A questão é que esse processo não ocorre em “PANORAMA IMPERIAL”, não há a vivência dessa proximidade ou desse desmascaramento. É como se Benjamin já nos estivesse apresentando a mercadoria tal como ela realmente é, e não fazendo com que nós retiremos a máscara.

Se passarmos os olhos novamente sobre os títulos e imagens dos fragmentos de *Rua de mão única* veremos que na sua grande maioria são as próprias mercadorias que se encontram ali como: “LUVAS”, “BRINQUEDOS”, “ARTIGOS DE PAPELARIA”, “PORCELANAS DA CHINA” e etc., quando não, são representados os intermediários,

²⁰³ LÚKACS, p. 193

²⁰⁴ MARX apud LUKACS, p. 198-199.

ou aquilo que se remete a mercadoria. Os cartazes e anúncios publicitários como “VOLTE PRA CASA! TUDO PERDOADO!”, “CASA MOBILIADA. PRINCIPESCA. DEZ CÔMODOS”, ou “ALEMÃO BEBE CERVEJA ALEMÃ”; ou estabelecimentos que fornecem a mercadoria como, “POSTO DE GASOLINA”, “RELÓGIOS E OURIVESARIA”, ou “COMÉRCIO DE SELOS”. O ponto em questão, é que nestes fragmentos há um além da mercadoria, é como se ela passasse a ter um sentido, um conhecimento, um valor que transcende seu valor de uso tornando-se um dispositivo manifestador da crítica, e não crítica em si.

Podemos interpretar que o método de Benjamin baseado nas formas aparentemente irrelevantes “anda de mãos dadas” com materialismo da teoria marxista justamente porque essas formas são a própria mercadoria, os produtos mercantis, aquilo que é produzido pelo homem e que suprime tanto seu valor de uso em favor do valor de troca, quanto coisifica as relações sociais, pois escamoteia dentro da própria mercadoria as relações. Portanto o método de Benjamin é de desvelar, ou de atribuir valor ao vazio, já que ele não tem capacidade apresentar as relações sociais que estão escamoteadas justamente porque se tornou mercadoria, para quebrar de vez a mercadoria e fazer ela mostrar sua verdadeira face²⁰⁵.

Como em “PESO DE PAPÉIS”, por exemplo. O peso é uma mercadoria que se encontra completamente destituída do seu valor de uso, justamente porque ela se tornou um adereço, uma mercadoria fútil e fetichizada que praticamente só apresenta seu valor de troca. Já no fragmento, ela transcende esse valor de troca e se converte em obelisco, ao mesmo tempo, transparecendo seu importante valor de uso já que a justaposição de

²⁰⁵ Há uma relação interpretativa interessante, pra além da terminologia, entre as “formas aparentemente irrelevantes” (“*unscheinbaren Formen*”) e as “formas de objetividade” (“*Gegenständlichkeitsformen*”) tão repetidas na obra *História e Consciência* de Lukács. No fundo as “formas de objetividade” que são as mercadorias que suprimem as relações sociais que não aparecem nelas, não são a “objetividade” real, logo há um paradoxo, pois a aparência não condiz com o que ela é de fato. Portanto, no fundo, as “formas aparentemente irrelevantes”, são as “formas de objetividade”, pois ela é o conceito que sintetiza incongruência entre a aparência da mercadoria e sua verdadeira essência, que são as relações humanas, afinal, *unscheinbar*, é o que é pouco aparente, aquilo que não se percebe, o imperceptível, a essência do objeto que não se manifesta na objetividade da aparência. Por isso Lukacs enfatiza a diferença entre quantificação racionalizante do que é subjetivo e qualitativo: “Se perseguirmos o caminho percorrido pelo desenvolvimento do processo de trabalho desde o artesanato, passando pela cooperação e pela manufatura, até a indústria mecânica, descobriremos uma racionalização continuamente crescente, uma eliminação cada vez maior das propriedades qualitativas, humanas e individuais do trabalhador. Por um lado, o processo de trabalho é fragmentado, numa proporção continuamente crescente, em operações parciais abstratamente racionais, o que interrompe a relação do trabalhador com o produto acabado e reduz seu trabalho a uma função especial que se repete mecanicamente.” LUKÁCS, p. 201.

objetos sugere que o Obelisco está sobre a guilhotina da revolução francesa tal como o peso de papéis está sobre o que deve ser preservado, e a sua inutilidade, justamente porque ela não significa nada enquanto valor de troca, enquanto fetiche, tal qual o Obelisco de Luxor não é compreendido pelos parisienses que atravessam a Praça da Concórdia. No fundo, Benjamin ironicamente atribui ao obelisco aquilo do qual o “PESO DE PAPÉIS” tanto é rebaixado, ao status de um simples enfeite, de um adereço.

Portanto, Adorno não está totalmente equivocado ao afirmar que Benjamin “nega o conceito de crítica em nome da práxis coletiva”, mas tal como Bolle não evidencia a nuance entre a revolução e a “reforma no indivíduo”, o comentário de Adorno é pouco nuançado, pois não há como negarmos um conceito de crítica na obra *Rua de mão única*, mas apenas o conceito da crítica tradicional que não é mais possível na sociedade moderna e que Benjamin tanto desestabiliza dentro da obra. Dessa forma, apoiados ainda nesse mote problematizado a partir das afirmações de Bolle e Adorno, tentemos compreender o conceito de crítica para Benjamin, e como ele possui um caráter objetivamente transformador passando por certa noção de vida e história dentro de *Rua de mão única*.

2. DE UMA RUA COMO HISTÓRIA E VIDA

Talvez mais enigmática do que grande parte das imagens dispostas na obra de Benjamin, seu título, “Rua de mão única”, nos dá conseqüentemente uma gama de interpretações que vão muito além da recorrente e concreta imagem metropolitana de uma placa de trânsito.

O pesquisador Willi Bolle comenta sua preferência pela tradução do título em alemão *Einbahnstrasse* por *Contramão*²⁰⁶, não por uma rigidez terminológica, afinal a tradução ao pé da letra seria “rua de sentido único”, mas além de “sintética” e “mais usual” – talvez porque ao olharmos para a placa de trânsito, enquanto símbolo, nos remetemos quase sempre à afirmação “é contramão”²⁰⁷ – a tradução de Bolle se apoia numa interpretação teórica, de que possivelmente o título expresse implicitamente uma noção de história para Benjamin, fazendo referência à ideia de “contrapelo” que aparece no seu ensaio “Teses sobre conceito de história” publicado em 1940, não só numa diferente fase do autor, mas numa circunstância histórica bem diferente de *Rua de Mão Única*²⁰⁸.

²⁰⁶ : “(...) prefiro a tradução ‘Contramão’, por ser mais sintética, mais usual e por reproduzir o *gestus* do autor de fazer a leitura da escrita da cidade a contrapelo.” (BOLLE, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 272)

²⁰⁷ Fez-se aqui uma suposição do que motivou Bolle a chamar tradução, “Contramão”, de mais “usual”, mas ela é pouco convincente, visto que, provavelmente, ele está se referindo ao modo como usualmente nos referimos à placa de trânsito que indica “sentido único”. E de fato, aqui no Brasil, isso é plausível, visto que quase sempre fazemos uso, ou nos referimos às placas que tem uma flecha reta apontando para uma única direção (Fig. 28) e uma flecha reta apontando para única direção assinalada proibitivamente (Fig. 29) como um alerta indicando que esta ou aquela via está na contramão. Acontece que temos a imagem concreta da placa na capa do livro de Benjamin (Fig. 1), ou seja, de uma flecha apontando para uma direção. Frisa-se isso porque hoje, na Alemanha, existem duas placas que podem indicar, ou avisar a contramão: uma, tal qual a da capa do livro (Fig. 30), e outra inteiramente vermelha com um retângulo branco na horizontal indicando contramão (Fig. 31), na maioria das vezes, a circunstâncias em que esta última placa aparece são: interrompendo o fluxo de uma via que se encontrava numa mão e muda de repente, ou quando se tem a possibilidade objetiva de virar numa rua, mas ela se encontra noutra mão, assim há placa indica que não se pode virar. Andando por qualquer via, por exemplo, da capital Berlim, percebemos que as circunstâncias que aparecem as placas são diferentes, e vemos que a placa que contém o formato da flecha indica, muito mais uma via de mão única, do que não podemos entrar na contramão, ou que entraremos na contramão. Sem contar que, a rigor, há no alemão a palavra “contramão” que seria “*gegenfahrbahn*”, que, aliás, é pouco usual, e quando usada, não se refere à placa de “contramão”, mas aparece em jornais, geralmente noticiando acidentes para dizer, por exemplo, que o motorista entrou numa via oposta de uma autoestrada, e não na contramão, mesmo que ainda assim tenha esse sentido.

²⁰⁸ Caudatária ou não da visão de Bolle, a pesquisadora Olgária Matos, chega a comentar como essa rua de mão única poder ser também uma contramão: “Essa rua de mão única é também uma forma de contramão, lugar de choques e desencontros, rua na qual o desenho dos acontecimentos não está previsto, rua na qual as coisas podem ter qualquer sentido ou não ter sentido algum.” (MATOS, *Vestígios*, p. 43).

A plausibilidade da interpretação de Bolle não é totalmente questionável, mas tentemos compreender o que motivou Benjamin a colocar este título na obra, sem nos apoiarmos num texto tardio, mas pondo à prova sua relação com certo conceito de história levantado por Bolle, isso é claro, justamente porque o intuito deste capítulo é justificar o potencial objetivamente crítico das imagens de pensamento, logo, no momento histórico de sua publicação.

O historiador Jacques Le Goff, num de seus mais famosos ensaios, “Documento/monumento”, reproduz um pensamento que já vinha sendo construído e perpetuado pela revolucionária Escola dos Annales, da qual fizera parte, de que o “documento” – na sua grande maioria de natureza textual – não é necessariamente fonte histórica por excelência, ou seja, inquestionável e neutro. Enfrentando certa tradição historiográfica do século XIX que se sustenta até hoje (com exceções no meio acadêmico) engendrando diversos discursos que permeiam nossa sociedade: o historicismo²⁰⁹, teoria estruturada pelo historiador alemão Leopold von Ranke que se resumia a pretensa história científica e positivista apoiada na neutralidade e imparcialidade do historiador²¹⁰.

Le Goff em seu ensaio justamente pretende desconstruir a dicotomia entre documento e monumento, visto que, apesar de sua “canonização”, o documento não é uma fonte neutra, livre de manipulações e discursos, como pretensamente a antiga historiografia acreditava, mas também monumento (herança do passado), ou seja, não confiável, produto de distorções inconscientes ou não, de quem o criara, mas principalmente, fruto de seu tempo, fazendo jus ao sentido essencial de monumento: “O *monumentum* é um sinal do passado. (...) tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas.”²¹¹

²⁰⁹ Este historicismo refere-se à Escola metódica de seu principal expoente Leopold von Ranke, e não a um conceito futuramente usado pelo filósofo Karl Popper.

²¹⁰ É pertinente esclarecer que apesar da perpetuação de um legado historiográfico que de certa forma engendra diversas especificidades do pensamento histórico comum, reproduzindo equívocos como a crença de que um fato é consequência de outro e assim sucessivamente, como se história fosse linear; deve-se valorizar a importância de Ranke para os estudos históricos, pois a busca de um método e de um rigor para com a reflexão histórica é atribuída a ele. Por esse motivo, historiadores como brasileiro Sérgio Buarque de Holanda chegaram a revisitar a obra de Ranke para demonstrar sua importância frente a predominância do pensamento dos Annales na academia, como vemos no texto: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Introdução: o atual e o inatual em Ranke”. In: *Leopold von Ranke: História*. São Paulo: Ática, 1979.

²¹¹ LE GOFF, p. 535.

Assim, Le Goff com este texto, endossa a opinião de grande parte de seus predecessores, como Marc Bloch e principalmente Lucien Febvre²¹², ambos fundadores e pertencentes da 1ª fase da Escola dos Annales, que defendia que não só as obras de arte e de literatura poderiam ser fontes históricas, mas:

“palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a actividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. Não consistirá toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiador, num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, fazer com que digam o que por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram — e, finalmente, constituir entre elas essa vasta rede de solidariedade e de entrelaçada que supre a ausência do documento escrito?”²¹³

No entanto para Le Goff, o trabalho do historiador hoje não é nem mesmo ao qual Febvre se refere, aquele de transformar o monumento em documento, ou seja, de “fazer falar as coisas mudas”, mas devido ao acúmulo de documentos proporcionado por uma revolução tecnológica que nos permite ter em mãos uma grande quantidade de informação, deve-se questionar esses documentos para então torná-los monumento. Convertendo o trabalho do historiador não só para o âmbito crítico do documento e suas diversas circunstâncias, tais como suas apropriações, situações de criação e perpetuação, mas de montagem, através da desconstrução. Pois, tal como nos aponta Le Goff, o documento é fruto de uma montagem:

“O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades

²¹² Talvez para os estudos historiográficos, a grande ruptura realizada pela Escola dos Annales se encontra na ideia de história-problema. Lucien Febvre e Marc Bloch eram contra o modelo da tradição historiográfica do século XIX de Ranke chamado pejorativamente de “historiografia positivista”. Este tipo historiografia partia da história-factual, a história descritiva e narrativa que não problematizava a história, logo, supunha um encadeamento de fatos, como se história fosse linear, consequentemente admitindo certo teor teleológico e positivista.

²¹³ FEBVRE, p. 249-250.

históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. ”²¹⁴

É por isso, justamente, que diversos pesquisadores se apropriam desta ideia para analisar o cinema. Afinal, a câmera é um dispositivo técnico que documenta e registra uma imagem real e em movimento, que pode ou não falar uma verdade sobre a realidade que apresenta. Carregando consigo distorções e discursos manifestados por inúmeras circunstâncias: como o enquadramento, a natureza da captação – se precária ou não, por exemplo – ou, a ficcionalização do material captado, ou seja, diversos fatores que só dificultam ainda mais a análise e a interpretação destes produtos da técnica. Que inclusive já existiam, como a fotografia que e em sentido geral só aumentou a dificuldade de interpretar a imagem²¹⁵. Mas, a problemática vai além, o fato é que se encontra implícito no processo de criação da obra cinematográfica, a montagem, ou seja, a edição e a junção de imagens que não só falam do próprio do “fazer cinema”, ou seja, que denuncia os processos de feitura da obra atingindo uma dimensão autorreflexiva involuntariamente, mas cria uma espécie de narrativa que perpetua um conceito de história, que pode ser fruto e influenciado inconscientemente

²¹⁴ LE GOFF, p. 547-548.

²¹⁵ Cabe citar dois clássicos do cinema documentário, que ilustram bem esta espécie de falsidade/verdade que carrega a imagem do cinema: o documentário, “Nanook, o Esquimó” (1922) de Robert Flaherty e o também documentário, “O Homem com uma câmera” (1929) de Dziga Vertov. O primeiro é considerado o primeiro longa-metragem de documentário, onde é retratada a vida dos esquimós canadenses e seus hábitos, quase sempre caçando ou em busca de comida. Mas a grande cartada do filme é que ele beira o ficcional, muitas cenas foram montadas buscando tornar a história dos esquimós, não só mais atraente, mas se adequar à visão do que o diretor imaginava ser o verdadeiro espírito da história dos esquimós, inclusive trocando a esposa de Nanook por uma atriz. O fato é que para espectador desavisado, o filme é convincente, tanto para um espectador da década de 20 que poderia se impressionar com pioneirismo do diretor e logo assumir aquilo como verdade, quanto para espectador hoje que talvez se iludisse com a captação precária e seu caráter muito documental, acreditando ver uma ingenuidade que não há na sua produção e edição. Já o “O Homem com uma câmera” de Vertov é um marco do documentário reflexivo e crítico, onde o diretor retrata cotidiano frenético de Moscou, se apropriando de diversas ferramentas, não só no momento da captação das imagens, mas no processo de montagem, com diversos cortes e sobreposições de imagem, propiciando uma nova percepção sobre a realidade que filmara.

pela época de sua produção, como vimos em Le Goff, ou uma proposta consciente e intencional de uma nova percepção da realidade histórica.

Deve-se saber que o apoio teórico da escola historiográfica dos Annales para identificar este conceito de história presente na obra, apesar de parecer no momento súbito, não é feito apenas por uma confluência de datas (um suposto “*Zeitgeist*”), visto que a Escola dos Annales surgiu um ano depois da publicação de *Rua de Mão única*, ou por uma afinidade em comum com o pensamento marxista, especificamente o materialismo histórico de Marx, mas das semelhanças que emanam das produções de seus colegas como Ernst Bloch e Siegfried Kracauer que segundo análise de pesquisadores como Heinz Schlaffer, não só compartilharam a mesma forma “imagens de pensamento”²¹⁶. Mas que, segundo o pesquisador Carlos Eduardo Jordão Machado, compartilharam a mesma técnica de montagem:

“O uso da montagem “mediata” em Bloch, como também e a sua maneira em Benjamin (“montagem literária”), é consequência de uma nova concepção do tempo histórico. Em Bloch o tempo histórico não é linear, mas uma concepção multiestratificada do tempo - um *multiversum* -, que não se apoia sobre uma relação não-reflexiva entre passado e presente, incapaz de antecipar concretamente o futuro. Em linguagem benjaminiana, amplamente citada no livro, a história não é uma “rua de mão única”.²¹⁷

É daí que surge a pergunta: por que a obra de Benjamin é montada com fragmentos? Tendo como base o pensamento de Le Goff, ainda que a obra não se mostrasse engajada e autorreflexiva já que fala de sua época e do escrever respectivamente, ela ainda iria falar de si mesma e de sua história, reproduziria influências de sua época, principalmente nos transmitindo inconscientemente um conceito de história. Portanto, é plausível o comentário de Bolle, quando o pesquisador se remete ao conceito de “contrapelo”, pois podemos sim supor que a forma da montagem mimetiza certa noção de história fragmentada. Como se estivesse imanente

²¹⁶ Há ainda outra semelhança. Sabe-se que a obra de Benjamin sofreu alguma influência dos trabalhos do historiador Aby Warburg, especialmente a obra *Origem do Drama Barroco Alemão*. Alguns autores inclusive traçam paralelo entre a montagem da inconclusa obra das *Passagens* com a também inconclusa obra de Warburg, *Mnemosyne Atlas* (RAMPLEY, Matthew. “Archives of Memory: Walter Benjamin’s *Arcades Project* and Aby Warburg’s *Mnemosyne Atlas*”, in COLES, Alex. *The Optic of Walter Benjamin* London, 1999. p. 94-117). Warburg também influenciara alguns outros da Escola dos Annales, entre eles Ginzburg. Assim não podemos restringir a semelhança entre os pensamentos somente através do pensamento marxista, especificamente o materialismo histórico, mas uma possível influência comum de Warburg que merecia uma pesquisa mais aprofundada.

²¹⁷ MACHADO, *Um capítulo da História da Modernidade Estética*, p.51.

na forma de composição da obra um conceito de história, como se ela denunciasse algo que se encontrava involuntariamente velado.

No fundo, isto não se encontra tão velado assim, visto que justamente o objeto que serve de ponto de partida para uma crítica da realidade objetiva se encontra em objetos “aparentemente irrelevantes” (*unscheinbar*), que não só estão literalmente estampados nos títulos dos fragmentos, mas em formas de trato, nas expressões cotidianas, nos sonhos, na infância, em objetos usados habitualmente, em diferentes tipos de recordações, em brinquedos, selos e o dinheiro. Fazendo uma interpretação a partir do pensamento de Le Goff: fragmentos que ainda não contém o estatuto de monumento, mas ainda de reles documento, tal como peso de papéis frente ao obelisco da Place de la Concorde²¹⁸.

Este é o método de Benjamin, não só fazer com que as coisas mudas e estáticas falem e circulem, mas que elas se tornem fundamento para uma crítica social, histórica e objetiva, ou seja, monumento; visto que, se encontra imanente nestes vestígios, neste acúmulo de objetos imperceptíveis (*unscheinbar*), uma historicidade²¹⁹. Aliás, não apenas uma historicidade, mas uma crítica, afinal, Benjamin não quer retirar em última instância uma historicidade destes objetos, mas uma reflexão de cunho mais filosófico que transcende a historicidade do objeto e que permite não só ver o objeto de outra forma, mas um além do objeto. Mas por que numa “Rua de mão única”?

²¹⁸ Faço referência ao fragmento “ARTIGOS DE PAPELARIA” de *Rua de Mão única*, já analisado em “1.4 ESTRUTURA DAS IMAGENS DE PENSAMENTO”, onde podemos fazer uma interpretação bastante interessante, mas pouco provável em relação à polaridade documento e monumento. Pois é como se Benjamin criasse uma imagem crítica que polariza documento e monumento, e propusesse uma reflexão sobre o conceito de história. Afinal, o obelisco como já vimos anteriormente, é monumento, mas não tem o estatuto de monumento, pois o que se encontra inscrito nele não pode ser lido, ele não atinge o objetivo do *monumentum* apontado por Le Goff de perpetuar uma história. No fundo, ele é um reles documento que só concretiza, que só prova (tal como é digno do estatuto do documento²¹⁸) a existência de uma data, uma época, de certo legado faraônico próspero. Portanto, o monumento da Praça da Concórdia em Paris é documento, ao passo que “peso de papéis” é monumento, visto que seu ofício, é justamente zelar pela permanência e existência dos documentos que justamente por estarem abaixo dele, são os mais importantes. Diferentemente do obelisco, que duplamente não faz jus ao seu caráter monumental, tanto de contar uma história que ninguém pode ler, quanto de soterrar outra: a guilhotina da revolução francesa sobre a qual está cravado.

²¹⁹ No fragmento “PROIBIDO COLAR CARTAZES!” especificamente em “TREZE TESES CONTRA ESNOBES”, Benjamin estabelece quase a mesma dicotomia entre monumento *versus* documento, mas entre “obra de arte” *versus* “documento”. Noutra registro e buscando levantar outras problemáticas, as teses são por muitas vezes dissonantes e o que se nota, mais objetivamente, é que o contexto do fragmento se refere à crítica de arte e ao trabalho do artista, não os dissociando, mas apontando para confluência desses dois ofícios. Suspeita já levantada no capítulo anterior.

A priori a rua é um lugar de passagem, um caminho, uma guia, ainda mais quando ela possui um único sentido, que não nos dá a opção de voltar, de retroceder, mas apenas de seguir em frente. Logo, uma relação com conceito história, ou senão com o conceito de tempo, tal como a lógica de Heráclito. Nela, não podemos entrar no mesmo rio duas vezes, visto que, nossa existência se encontra em constante modificação, deixando implícito certo conceito de tempo, que se mostra implacável, que não permite estabilidade e sim o constante movimento. Ou seja, se entramos no rio agora, e novamente amanhã ou daqui dois minutos, nenhum de nós, nem o rio, nesta segunda entrada, serão os mesmos, logo, não há um “novamente”, mas uma sequência de acontecimentos únicos.

Mas não é por esse motivo que devemos achar que este conceito de tempo ou de história implícito no título da obra deve, necessariamente, ser linear. Na verdade, ele deve ser entendido enquanto único, ou seja, o caráter único de cada fato no curso da história ou do tempo, não uma negação da reincidência de certos fatos²²⁰, e sim, um reaparecimento do fato de outra maneira. Talvez por isso muitos façam ressalvas ao título *Rua de Mão única* para evitar o equívoco interpretativo de uma visão teleológica positivista, da qual Benjamin dificilmente se nortearia.

Em “ALARME DE INCÊNDIO”, por exemplo. Vemos onde, nitidamente, Benjamin condena esta noção de linearidade histórica, pondo em xeque, inclusive, o conceito vulgar de “luta de classes” de Marx, ou melhor, certo entendimento e uso do conceito do qual ele não compactuava. Para Benjamin, a “luta de classes” não é simplesmente um processo natural que deve “volta e meia” acontecer, mas o indício de uma catástrofe²²¹: “A representação da luta de classes pode induzir em erro. Não se trata nela de uma prova de força, em que seria decidida a questão: quem vence, quem é vencido? Não se trata de um combate após cujo desfecho as coisas irão bem para o vencedor, mal para o vencido. Pensar assim é encobrir romanticamente os fatos.”²²² Num primeiro momento a passagem nos remete claramente as “Teses sobre conceito de história”, mas principalmente ao ensaio sobre o surrealismo publicado um ano após *Rua*

²²⁰ Negar totalmente a reincidência seria erroneamente negar o hábito que Benjamin tanto enfatiza em *Rua de Mão única*.

²²¹ “Ao contrário do marxismo evolucionista vulgar - que pode se referir evidentemente a alguns escritos dos próprios Marx e Engels - Benjamin não concebe a revolução como o resultado "natural" ou "inevitável" do progresso econômico e técnico (ou da "contradição entre forças e relações de produção"), mas como a interrupção de uma evolução histórica que leva a catástrofe.” LÖWY, *Aviso de Incêndio*, p. 23.

²²² BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 46.

de Mão única: “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. Nele vemos nitidamente essa visão romantizada propagada pela utopia revolucionária socialista²²³ que se baseava em imagens de otimismo, enquanto Benjamin sugere se enveredar para a “organização do pessimismo”, conceito retirado da obra “A Revolução e os intelectuais” do comunista Pierre Naville, e que os surrealistas, na visão de Benjamin, se mobilizaram na tarefa. Um pessimismo absoluto verificado na postura de “desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos”²²⁴, ou seja, uma postura de desconfiança com essa história linear que aparece no final do fragmento “ALARME DE INCÊNDIO” através do receio de Benjamin com uma catástrofe proporcionada por essa visão de progresso positivista que se encontra imanente no desenvolvimento da técnica e na economia: “E se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado.”²²⁵.

Benjamin, da mesma forma que se utiliza dos reclames como inspiração para suas imagens, não deixa de tentar propor uma mudança no curso de seu tempo, ou seja, cortar o pavio, apagar a centelha. Na verdade, a singularidade da obra de Benjamin não pode ser confundida, a ponto de acharmos que ele seja um autor aquém de seu tempo, que tenha criado uma obra que se encontra destacada, fora do contexto, da mesma forma que seu caráter revolucionário e engajado não precisa ser necessariamente na “contramão”, mas apenas dissonante, afinal a dissonância é o efeito causado pelo convívio de notas não-harmônicas entre si, soadas num único e mesmo espaço temporal. Assim, a obra *Rua de mão única* mais dessoa, do que se destaca, ou seja, não sai do curso delimitado por sua época. Senão busca apagar a centelha, pelo menos aciona o alarme de incêndio.

Aliás, como já vimos, Benjamin não recorre a algo distante historicamente para falar de seu tempo, mas fala de dentro, com base naquilo que pertence ao seu tempo, que são os objetos de análise “aparentemente irrelevantes”, ou seja, Benjamin faz jus a sua proposta de escrita, pois além de sua escrita operar através da proximidade

²²³ “o socialista vê ‘o futuro mais belo dos nossos filhos e netos’ no fato de que todos agem ‘como se fossem anjos’, todos possuem tanto ‘quanto se fossem ricos’ e todos vivem ‘como se fossem livres’”. BENJAMIN, *Obras Escolhidas I*, p. 34.

²²⁴ *Idem*.

²²⁵ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 46.

distanciadora que arrebatava o leitor, sua crítica também opera na proximidade, não se distanciando para falar de sua sociedade, mas se aproximando cada vez mais, para poder fazer a crítica distanciada sem sair de dentro. Na verdade, sabemos que o processo se dá por um desvelamento da proximidade escamoteada pelo hábito. Benjamin não inventa uma proximidade, mas desvela-a, produzindo um estranhamento que ele não cria, mas que já se encontra imanente no objeto.

Dentre as obras de Benjamin cabe citar uma passagem do ensaio “Comentário filológico e Crítica materialista” da pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin, onde justamente ela ressalta que certa noção de distanciamento histórico para Benjamin já se encontra presente no ensaio de 1922, “Afinidades Eletivas”, referente à obra homônima de Goethe:

O ensaio de 1922 sobre *As Afinidades Eletivas* prefigura a crítica de Benjamin, nas teses “Sobre o conceito de história”, de 1940, ao conceito de *Einfühlung* (identificação afetiva, empatia) do historicismo. Pretender alcançar o verdadeiro sem se deter no estranhamento da distância histórica é uma estratégia pseudocrítica que, sob o manto do respeito pelo passado, no fundo serve à manutenção das convicções do presente, porque evita o aprofundamento do caráter histórico e, portanto, transitório, de ambos: tanto do passado, às vezes tão estranho para nós, quanto do presente, que poderia – e deveria – se tornar menos familiar.²²⁶

O que chama atenção na pequena passagem da pesquisadora não é exatamente a relação com o ensaio “Teses sobre conceito de História”, mas a postura, que ela chama de “pseudocrítica”, daquele que não se detém no “estranhamento” proporcionado pela “distância histórica”. Por mais que a terminologia usada pela pesquisadora possa ter sido outra, ela é coincidente ao que Benjamin expressa em seu fragmento “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR”, visto que, a falência da crítica, apontada por ele, é causada pela falta de distanciamento. Assim, como já se viu expresso neste trabalho, a tentativa de Benjamin é de certa forma propiciar um novo distanciamento, ou seja, alojado na proximidade, no estranhamento. Portanto, é pertinente notar como a noção de crítica para Benjamin já era, mesmo antes de *Rua de mão única* e de seu contato com marxismo, uma crítica que se apoiava no verdadeiro distanciamento, aquele tingido pela noção estranhamento.

Logicamente, este estranhamento não está ligado ao *modus operandi* das obras vanguardistas que tanto vimos anteriormente, mas num processo de análise filológica

²²⁶ GAGNEBIN, *Trans/Form/ação*, p. 145

que não apreende grosseiramente o passado a partir do presente, mas que verifica o que há de estranho no passado, as especificidades do passado que Benjamin chama em “Afinidades Eletivas” de “teor material” (*Sachgehalt*).

“Somente o reconhecimento e a análise demorada do *Sachgehalt*, isto é, daquilo que pertence à especificidade do passado, de elementos que não compreendemos mais, mas que nos são estranhos – *fremd* –, que são os indícios da historicidade transitória tanto do passado da obra quanto da leitura do presente, somente tal análise filológica permite não cair nas armadilhas de uma interpretação acrítica.”²²⁷

Assim, aquilo que foi analisado nos dois últimos fragmentos intitulados: “BANDEIRA...” e “...A MEIO PAU” ao final do primeiro capítulo deste trabalho, se torna mais coerente. Pois, por que o amado e o falecido não podem ser uma metáfora para a história? Afinal, é assim que historicismo e o “pseudocrítico” a veem, com “respeito”, “identificação afetiva” e “empatia”, e uma proximidade que não havia sido percebida. Não há estranhamento, e sim uma eternização daquilo que ela fora, ou senão daquilo que deixara para trás “aquela fugitiva tira de pano que acena do navio”. O falecido mesmo tendo partilhado diferentes momentos, e estar próximo se mantém distante. Não há uma revisão desta distância, dessa história, ela é eternizada tornando-se “uma confirmação das certezas do presente pelo apelo a uma pretensa autoridade do passado, da tradição.”²²⁸. Esquece-se que “a distância histórica é a configuração da inelutabilidade do caráter passado (*vergangen*), daquilo que foi (*das Gewesene*): o passado morreu, mesmo que continue a “passar” no presente.”²²⁹ Portanto, não devemos vê-lo de outra forma senão de uma forma estranha. Pois respeitar o passado, sem estranhá-lo, é olhá-lo com um distanciamento que não nos deixa próximos dele, acreditando que ele se manifesta em todo presente em que o olhamos, logo que este presente não merece ser criticado.

Assim, o verdadeiro distanciamento é estranhamento instaurado pela proximidade do presente, infelizmente presente que é visto de uma forma “familiar”, logo, é por isso que Benjamin se utiliza desses fragmentos do mundo cotidiano chamados de “formas aparentemente irrelevantes”, ou seja, para tentar desconstruir a sua realidade.

²²⁷ Idem.

²²⁸ Idem.

²²⁹ Idem.

Sem afirmar com certeza, nem através de uma análise esmiuçada que fugiria do crivo deste trabalho, o conceito fragmento em face à ideia de mosaico e o conceito de tratado presente na obra *Origem do Drama Barroco Alemão* publicada no mesmo ano que *Rua de Mão única* se assemelham muito a esta espécie de método crítico de percepção da realidade proposto por Benjamin, não à toa ele parece ser referenciado em dois fragmentos da obra: “PRIMEIROS SOCORROS” e “ARQUITETURA INTERNA”.

No fragmento “PRIMEIROS SOCORROS”, de forma resumida, Benjamin constrói uma imagem acerca da experiência daquele que se sente perdido e confuso numa cidade, mas que tem sua visão totalmente iluminada, numa visão de conjunto, quando uma pessoa amada se muda para lá. Formando-se uma polaridade dissonante entre o pequeno conhecido e o grande desconhecido, ou seja, o micro em oposição ao macro. Como se este pequeno, a casa da amada, parte constitutiva do grande, o bairro confuso, fosse responsável por iluminar ou desvelar o desconhecido, o não abarcável por uma visão ampla, de conjunto. Se assemelhando muito ao conceito de fragmento e a imagem formada pelo mosaico presente no primeiro capítulo da obra *Origem do Drama Barroco Alemão*:

“Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde, e o brilho da representação depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte. A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material”²³⁰

É como se Benjamin estivesse apontando que é justamente no mínimo que se encontra a verdade sobre o todo. E quanto menos estes “fragmentos de pensamento” têm relação com a “concepção básica” do todo do qual pertencem, maior é o seu valor, já que o “conteúdo de verdade” só pode ser captado na imersão no fragmento, no mínimo, notando como este abarca o todo.

Assim, quando lemos o fragmento “ARQUITETURA INTERNA” percebemos que a semelhança não é mera suposição. Numa imagem muito elaborada, Benjamin polariza exterior e interior, comparando duas imagens, a arquitetura árabe e a forma de

²³⁰ BENJAMIN, *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 50-51

escrita do tratado. O exterior da arquitetura árabe é pouco identificável e não chama atenção, tal como o tratado, enquanto no interior se observa os contornos da arquitetura como na leitura do tratado se vivencia os contornos do texto, sem as rupturas capitulares.

O fato é que ambos os fragmentos fazem referência ao “Prefácio epistemocrítico” (“*Erkenntniskritische Vorrede*”)²³¹ da obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, especificamente ao primeiro item que aparece no índice da obra: “Conceito de Tratado” (“*Begriff des Traktats*”). Portanto, quando Benjamin se refere ao tratado no fragmento “ARQUITETURA INTERNA”, o autor está falando da forma de apresentação (*Darstellung*) de sua obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, onde não conseguimos perceber a divisão dos capítulos, visto que eles não possuem um título no corpo do texto, e parecem fragmentos um pouco mais extensos que os de *Rua de Mão única*, mas sem títulos²³².

Em “Conceito de Tratado” Benjamin parece justificar o uso desta forma literária em contraposição a forma de apresentação do discurso matemático, inclusive pode até se fazer um paralelo, entre “POSTO DE GASOLINA” e “Conceito de Tratado”, visto que Benjamin justamente começa pontuando em ambos a importância da forma. Em “POSTO DE GASOLINA”, a forma deve se encontrar fora dos padrões literários e do “pretensioso gesto universal do livro”, enquanto em “Conceito de Tratado”, Benjamin afirma que a forma de apresentação propriamente filosófica deve se encontrar distante da ideia de sistema, que justamente se nega à apresentação da verdade, ao invés, se coloca como guia para conhecimento. A questão é que a justificação de Benjamin para a forma tratadista se aloja no seu método, ou seja, no desvio, o caminho indireto que leva até a verdade, não o estático sistema, criando um movimento:

“Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua

²³¹ Na tradução do pesquisador Sérgio Paulo Rouanet da obra *Origem do Drama Barroco Alemão* utilizada aqui, “*Erkenntniskritische Vorrede*” é traduzido por “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”.

²³² É pertinente pontuar como o conceito de montagem aplicado em *Rua de mão única* e abordado anteriormente, tem semelhança ao de tratado. Apesar de se encontrar mais distante da dinâmica contemplativa proporcionada pela forma escolástica, os fragmentos de *Rua de mão única* não parecem estar em consonância entre si, muito menos formar uma unidade entre si.

significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo”²³³

Ou seja, é no mínimo, naquilo que não damos a devida atenção, naquilo que nos passa despercebido, que se encontra em dissonância com contexto, que pode ser encontrado um “conteúdo de verdade”, contemplar o todo, ou senão, vê-lo de forma mais clara.

Portanto, não é porque a obra *Rua de mão única* acompanha o curso de sua época, que ela necessariamente compactua, que ela condiz absolutamente com suas características. Benjamin com seu método não precisa estar na *Contramão* de seu tempo para vê-lo de outra forma, nem mesmo bater de frente com ele, mas desmontá-lo, desestruturá-lo, a partir do menos perceptível (*unscheinbar*), “em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer.”²³⁴.

Por isso “a construção da vida está mais no poder dos fatos do que de convicções”; o “fato” é aquilo que acontece para tirar-nos a convicção, é algo único, mínimo e pleno de interpretação, onde nunca fora tão imperceptível e principalmente tão determinante para construção da vida. Assim, os fatos que constituem nossa vida, se tornam fonte de algum tipo de conhecimento, principalmente mediante ao distanciamento e a proximidade que temos deles, não um distanciamento externo, mas interno, dentro de si e de suas memórias despertas que se tornam fragmentos a serem decifrados:

“O que é ‘solucionado’? Todas as questões da vida vivida não ficam para trás, como uma ramagem que nos impedisse a visão? Em desbastá-la, em iluminá-la sequer, dificilmente pensamos. Seguimos adiante, a deixamos atrás de nós, e da distância ela é sem dúvida abarcável, mas indistinta, sombria, nessa medida, mais enigmáticamente enredada.”²³⁵

É nesta pequena passagem do fragmento “ESTAS PLANTAÇÕES SÃO RECOMENDADAS À PROTEÇÃO DO PÚBLICO” que aparece uma noção melhor de certo conceito de vida presente na obra de Benjamin que talvez contemple o conceito de história ou tempo presente no título, “Rua de mão única”. Afinal, não voltamos para trás para rever nossas dificuldades e problemas, mas seguimos em frente, de modo, que

²³³ BENJAMIN, *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 50.

²³⁴ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 9.

²³⁵ Idem, p. 16.

quando nos viramos, aquilo que já era difícil de ser resolvido²³⁶, ao menos toma forma, mas uma forma ainda mais enigmática do que antes.

Percebe-se que novamente a polaridade distanciamento e proximidade aparece, os problemas que antes eram vistos de uma maneira próxima e difícil de resolver são deixados para trás e continuamos a seguir o percurso da nossa vida. Mas paradoxalmente, aquilo que deixamos para trás, quando observado à distancia, aquilo que já parecia difícil de ser resolver, se torna ainda mais sombrio apesar de podermos vê-lo em sua totalidade. Neste fragmento pode-se supor que Benjamin como em diversas passagens da obra, já citadas e analisadas, tenta fazer prevalecer a proximidade frente ao distanciamento. De fato, há uma polaridade e uma nuance no texto entre estes modos de percepção, mas é nítida a tentativa de tentar autorizar uma forma de percepção pouco valorizada, já que aquilo que se encontra distante por mais que pensemos que seja agora fácil de ser resolvido, apenas se demonstra abarcável, mas “indistinto”. Beirando não só a falta de importância, mas impossibilidade de desenterrá-lo, de trazê-lo à tona, tal como está sendo contemplado.

É aí que nos deparamos com o fragmento que consegue agregar tanto este nuançado conceito de crítica que perpassa toda a obra de Benjamin, quanto seu caráter objetivo e transformador que atinge uma dimensão histórica expressada no comentário de Adorno, onde ele afirma que Benjamin “nega o conceito de crítica em nome da práxis coletiva” e a dimensão da vida expressada no comentário de Bolle, onde ele afirma que Benjamin “não visou ‘a revolução’, mas a ‘reforma’ do indivíduo”; o fragmento “MADAME ARIANE, SEGUNDO PÁTIO À ESQUERDA” especificamente suas primeiras linhas:

Quem pergunta pelo futuro a videntes abre mão, sem o saber, de um conhecimento interior do que está por vir, que é mil vezes mais preciso do que tudo o que lhe é dado ouvir lá. Guia-o mais a preguiça que a curiosidade, e nada é menos semelhante ao

²³⁶ Segundo a análise de Detlev Schöttker as aspas na palavra “solucionado” ou “resolvido” (*gelöst*) de Benjamin se referem a uma passagem do prefácio “Tractatus Logico-Philosophicus” de Wittgenstein: “Por outro lado, a *verdade* dos pensamentos aqui comunicados parece-me intocável e definitiva. Portanto, é minha opinião que, no essencial, resolvi de vez os problemas. E se não me engano quanto a isso, o valor deste trabalho consiste, em segundo lugar, em mostrar como importa pouco resolver esses problemas.” WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 133. É difícil compreender a intencionalidade de Benjamin por detrás da referência, mas é possível que Benjamin esteja relacionando o conteúdo do fragmento ao processo de investigação de Wittgenstein que resgata problemas filosóficos passados demonstrando que, no seu fundamento, eles só se dão por um “mau entendimento da lógica da linguagem”, concluindo ao fim, que muitas questões não competem à Filosofia resolver e que “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar.” (*Idem*, p. 281.)

devotado embotamento com que ele presencia o desvendamento de seu destino que o golpe de mão perigoso, ágil, com que o corajoso põe o futuro. Pois presença de espírito é seu extrato; 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. Mas ambos são inconciliáveis. Covardia e preguiça aconselham o primeiro, sobriedade e liberdade o outro.²³⁷

Neste fragmento, talvez um dos mais plurais de *Rua de mão única*, Benjamin num primeiro momento parece apenas criticar aquele que busca saber do futuro através das benzedeadas, mas a partir desta sutil imagem, ele desenrola uma crítica muito mais profunda e que esbarra no conceito de crítica que perpassa toda sua obra. A começar pela primeira frase do fragmento, que está intrinsecamente ligada não só com o fragmento “ESTAS PLANTAÇÕES SÃO RECOMENDADAS À PROTEÇÃO DO PÚBLICO” que acabamos de analisar, mas que também está em consonância com a percepção de Bolle dos objetivos de Benjamin com *Rua de mão única*.

A principal crítica que se encontra nesta passagem é a crítica à técnica. Como já vimos em grande parte deste trabalho, foi a técnica que paradoxalmente produziu tanto a proximidade do indivíduo com a modernidade, vivenciando assim os choques promovidos por ela, quanto o distanciamento que promoveu o esvaziamento da criticidade, figurado por exemplo, no hábito, no anestesiamiento da percepção frente ao próximo. Paradoxalmente o indivíduo moderno, tal como se vê em “PANORAMA IMPERIAL”²³⁸ e “ESTAS PLANTAÇÕES SÃO RECOMENDADAS À PROTEÇÃO DO PÚBLICO”²³⁹ não busca respostas no próximo, mas no distante, evita enfrentamento com a realidade da República de Weimar e da crise inflacionária alemã. Modo de percepção ou ponto de vista que não se detém apenas no genérico “indivíduo moderno”, mas no crítico tradicional, naquele representado em “ESTAS ÁREAS SÃO PARA ALUGAR” que ainda lamenta o declínio da crítica e se apoiam em “mentiras” como a “imparcialidade” e o “olhar livre”. Só com esta primeira passagem percebemos que Benjamin aponta para um conhecimento que se encontra próximo e em alguma medida interior, mas que não é passivo, que surge no enfrentamento com a realidade

²³⁷ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 64-65.

²³⁸ “No tesouro daquelas expressões com as quais se trai cotidianamente o modo de vida do burguês alemão, composto de um amálgama de estupidez e covardia, a da catástrofe iminente - já que ‘assim não pode mais continuar’ é particularmente digna de reflexão.” BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 18.

²³⁹ “O que é ‘solucionado’? Todas as questões da vida vivida não ficam para trás, como uma ramagem que nos impedisse a visão? Em desbastá-la, em iluminá-la sequer, dificilmente pensamos.” Idem, p. 16.

objetiva e atual: “Pois presença de espírito é seu extrato; observar com exatidão o que se cumpre em cada segundo é mais decisivo que saber de antemão o mais distante.” Ou seja, é no conceito de “presença de espírito” que se encontra a alojada a noção de crítica de Benjamin.

Apesar deste conceito aparecer apenas neste fragmento, podemos interpretar sua presença em outros termos por exemplo, no fragmento “MERCADORIAS DA CHINA”, na primeira passagem do fragmento: “Nestes dias ninguém pode aferrenhar-se naquilo de que ‘é capaz’. Na improvisação está a força. Todos os golpes decisivos são desferidos com a mão esquerda.”²⁴⁰ Pois a noção de improviso está estreitamente ligada ao conceito de “presença de espírito”, à uma destreza, à uma agilidade na qual o indivíduo se mobiliza, mas que não está atrelada numa capacidade pré-definida, e sim numa atenção, numa observação no que “se cumpre a cada segundo”.

A questão é que de fato este fragmento consegue apresentar de forma exemplar o nuance que há no conceito de crítica de Benjamin. É nítido que Benjamin não abandona a crítica tal como Adorno diz, pois justamente ele fala numa observação, numa atenção para com a realidade, quando não, em diversos outros fragmentos nos permite ferramentas de estranhamento que desconstroem objetos cotidianos, podendo manifestar uma criticidade através da percepção da proximidade. Da mesma forma, o comentário de Bolle, apesar de coerente, descreve o projeto de Benjamin como uma mudança de consciência dos possíveis leitores e não como uma ação. Diferentemente do que vemos no fragmento, afinal o indivíduo não apenas observa, mas enfrenta seu futuro com “o golpe de mão perigoso, ágil”, ou seja, ele enfrenta a proximidade, é que como se esse enfrentamento fosse também um aprendizado: “Signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam dia e noite nosso organismo como batidas de ondas. Interpretá-los ou utilizá-los, eis a questão. Mas ambos são inconciliáveis. Covardia e preguiça aconselham o primeiro, sobriedade e liberdade o outro.”

Benjamin justamente busca apontar para aquilo que tanto tentamos evidenciar nestas análises, uma resposta na proximidade, uma espécie de conhecimento que se manifesta no próximo e no nosso interior. Benjamin não abandona o distanciamento tal como muitos podem suspeitar, mas ele busca autorizar um distanciamento na proximidade, pois o que são os “sinais” senão enigmas a serem decifrados, ou melhor, a serem percebidos e encarados com “presença de espírito”, afinal, “antes que tal profecia

²⁴⁰ Idem, p. 14.

ou aviso se tenha tornado algo mediato, palavra ou imagem, sua melhor força já está morta, a força com que ela nos atinge no centro e nos obriga, mal sabemos como, a agir de acordo com ela. Se deixarmos de fazê-lo, então, e só então, ela se decifra. Nós a lemos. Mas agora é tarde demais.”²⁴¹ Ou seja, precisamos aprender a responder “à altura do momento” e isso não é sacrificar a crítica em nome da práxis, como diz Adorno, mas uma convivência de crítica e práxis, aquele que sofre o choque e responde, também compreende aquilo que ele afeta com sua resposta. Aquele que não se permite vivenciar esses choques acaba não desenvolvendo um saber que é “mil vezes mais preciso do que tudo o que lhe é dado ouvir”, com as benzedeadas, por exemplo.

A obra *Rua de Mão única* elenca uma gama de objetos e dispositivos aparentemente irrelevantes, que se tornam fonte de algum tipo de conhecimento, sendo que um deles é o próprio sonho, “o sonho se converte em um médium de experiência sem regulações, sendo fonte de conhecimento frente à superfície incrustada do pensamento”²⁴², o sonho que manifesta uma reminiscência da vida, de uma história apresentada sob outra percepção. Um sinal.

Afinal, o sonho é uma montagem de fragmentos de uma história, de uma realidade que se apresenta como um enigma, como imagem que deve ser decifrada. *Rua de mão única*, não é nem uma via de mão dupla, nem uma contramão, pois essa Rua é a vida, o percurso da vida, onde não podemos voltar, mas apenas contemplar à distância o passado abarcável, no entanto, enigmático. De modo que só conseguimos vê-lo com alguma proximidade, no sonho, de modo que ele surge para “apresentar a história, através de suas próprias ruínas, como propedêutica para práxis política do despertar.”²⁴³

A pesquisadora Alexia Bretas na sua obra *Constelação do Sonho* faz uma valiosa análise do sonho em grande parte das obras de Benjamin e chega à conclusão de que não existe uma teoria do sonho de fato para Benjamin. Mas que o sonho aparece em sentido geral, como “limiar”, um limiar entre a vigília e o sono. Uma dialética entre o sonho e o despertar. O que só endossa a tese de que o sonho é só mais um instrumento utilizado por Benjamin para manifestar uma criticidade que conseqüentemente atingiria uma práxis, uma objetividade, na realidade de história vivida por ele.

Por isso o sonho é uma das principais ferramentas de Benjamin, pois é ele que se encontra no limiar entre a vida e a história. “O sonho, a experiência pessoal são

²⁴¹ Idem, p. 65.

²⁴² ADORNO, “*Dirección única*, de Benjamin”, p. 661.

²⁴³ BRETAS, p. 16.

instrumentalizados em nome de uma causa de interesse geral e investidos de uma significação histórica”²⁴⁴, é ele que se manifesta como um enigma que exige decifração agregando a totalidade do real no fragmento, no fragmento próximo que agora pode ser contemplado “da outra margem do dia claro”. Daí sim algo pode ser “solucionado” no presente, pois aquele “fato” do passado através do sonho se manifesta próximo, não distante, tornando-se assim também, solução para o presente. A embriaguez do sonho é: “a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro.”²⁴⁵

Não à toa, as metáforas que se referem a um gesto de mudança no mundo, aparecem sob a ideia de “presença de espírito” ou de “improviso”. O que seriam esses gestos senão uma espécie de despertar, uma espécie de habilidade desenvolvida pelo domínio do choque, de uma adaptação ativa, consciente e de resistência ao seu tempo. Sem se deslocar, fazer uma crítica próxima, não só “à altura do momento”, mas, no momento.

Não há distanciamento, e sim uma proximidade abrupta que produz um distanciamento crítico perante a realidade manifestada por diversos dispositivos postos à disposição por Benjamin. É como se o autor buscasse desenvolver a crítica em seu leitor pondo em xeque toda a realidade objetiva de seu contexto histórico, imanente em objetos aparentemente irrelevantes, proporcionando uma nova percepção. Apresentando a verdadeira imagem destes objetos e conseqüentemente de seu tempo.

²⁴⁴ ROCHLITZ, p. 164.

²⁴⁵ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 70.

ANEXO B.2

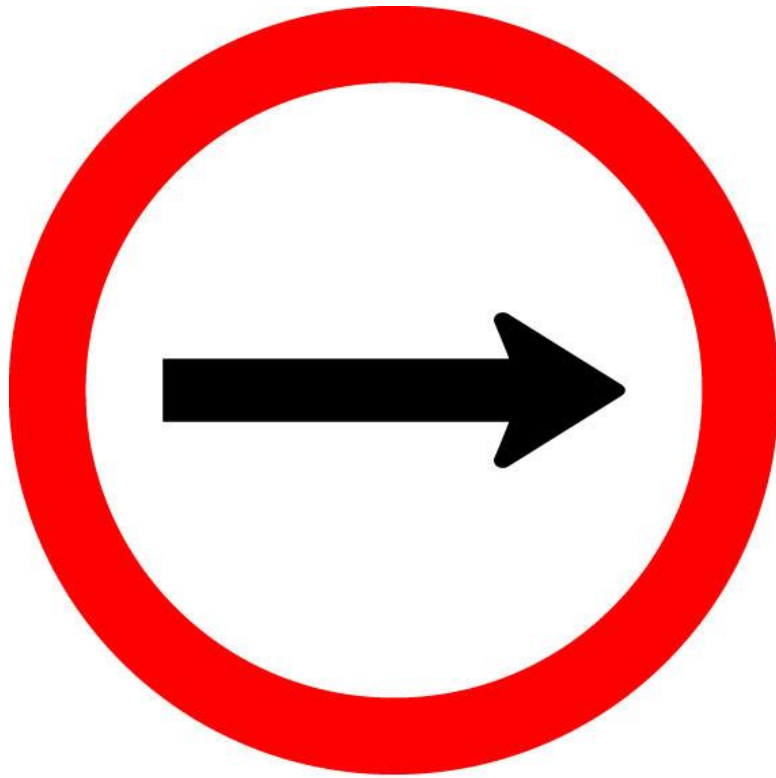


Figura 28 - Placa brasileira indicando “sentido único”.



Figura 29 - Placa brasileira indicando “sentido proibido”.



Figura 30 - Placa alemã indicando “rua de mão única”.



Figura 31 - Placa alemã indicando “contra-mão”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No fundo, Benjamin não atinge o nível de sedução do cartaz ou da publicidade. Aliás, também é difícil de mensurar sua efetividade quando mal se sabe sua intenção. Aqui, foi defendido que Benjamin queria revolucionar muito mais que a história, a percepção. Sua crítica não precisava ser clara, pois estava imanente em sua escrita, fazendo-se muito mais do que compreendida, vivenciada. A vivência que agrega tanto sentir quanto o ato de tomar consciência.

Para muitos pesquisadores citados neste trabalho, Benjamin estava tentando salvar os fragmentos do passado, mas aqui, se defendeu que ele apenas tentava demonstrar o que havia de passado no presente para prevenir o futuro. O futuro que vivemos hoje é talvez muito mais técnico do que o autor alemão imaginara, mas certamente a atualidade de sua obra, se demonstra na superioridade do potencial crítico de sua escrita frente ao que chamamos habitualmente hoje de crítica. Certa crítica que, não apenas se mantém ainda adepta ao julgar, como ignora o banal, o próximo.

Walter Benjamin com *Rua de mão única* deixa o legado de uma escrita que transcende a simples prerrogativa do gratuito “refletir”. Não porque esta prerrogativa talvez seja uma empobrecida e manipulada imagem da Filosofia e da Crítica nos tempos de hoje, mas porque sua escrita é uma caixa de ferramentas para aqueles que ainda tem a esperança de que o caminho da verdade, a verdadeira Crítica, seja potencialmente objetiva e transformadora.

~~~~~

Portanto, este trabalho de pesquisa tentou apresentar, através da análise das imagens de pensamento e grande parte das possíveis influências de Walter Benjamin, o conceito de crítica presente em sua obra. Nota-se que de fato o autor alemão flerta com diversos pensamentos ligados à arte, especificamente, à vanguarda europeia de sua época, mas principalmente com conceitos marxistas que talvez poderiam ter sido melhor destrinchados neste trabalho.

Vimos que o potencial de sua escrita transcende os limites da crítica tradicional e principalmente, de uma tradicional obra literária. Benjamin, não buscava só fazer uma crítica ao caráter reificado da sociedade que vivia, mas buscava manifestar essa crítica,

fazer com que ela fosse desenvolvida pelo próprio leitor instigado pelas imagens dissonantes que oscilavam dentro da obra. Por isso seu cuidado teórico.

Seus fragmentos em diversos momentos convertem-se em argumentos que justificam sua própria teoria: a possibilidade de análise crítica numa situação tão difícil de ser analisada, na proximidade. A percepção dada na proximidade ignorada pela crítica tradicional torna-se, em *Rua de mão única*, ferramenta. Não uma desculpa para evitar a iniciativa crítica. Aliás, proximidade distanciadora, porque Benjamin sabe da importância da distância, por isso tenta criar um novo modo de percepção que tente retomá-la, chegando assim numa espécie de percepção análoga à recepção das obras vanguardistas, operada através do estranhamento.

Benjamin consegue com que esse estranhamento seja o arcabouço teórico necessário para que ele se converta em distanciamento, para poder falar de sua época e ao mesmo tempo demonstrar a efetividade de sua escrita que aproxima e distancia. É como se a obra fosse o próprio experimento de seu método de análise social operado na proximidade, fatalmente caindo na dimensão que demonstra ser um diferencial entre as obras da vanguarda, o apego às “formas aparentemente irrelevantes”.

Benjamin define o que são as “formas aparentemente irrelevantes”, aquilo que nos é próximo, mas foi totalmente tragado pelo hábito e que não transmite mais nenhum distanciamento, ou seja, aquela sensação estranha de quando vemos ou tocamos algo pela primeira vez. Assim, é como se Benjamin, com estas formas, tentasse reinstaurar a primeira impressão que temos das coisas, ou melhor, de fazer com que olhemos para elas de outra maneira, para percebermos o que se encontra por detrás delas. Para daí então, encontrarmos esses “objetos perdidos” e eles se converterem em distanciamento crítico.

Portanto, justamente por seu caráter experimental *Rua de mão única* tornou-se também um “objeto perdido”, uma obra “aparentemente irrelevante” que tentamos com este trabalho trazer à tona e demonstrar sua proximidade distanciadora perante a realidade que nos cerca.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FIGURA 1 – CAPA DE <i>RUA DE MÃO ÚNICA (EINBAHNSTRASSE)</i> DE 1928.....     | 25  |
| FIGURA 2 – TIPOGRAFIA DA PUBLICAÇÃO DE <i>RUA DE MÃO ÚNICA</i> EM 1928. .... | 25  |
| FIGURA 3 – TIPOGRAFIA DA PUBLICAÇÃO DE <i>UN COUP DE DÉ</i> S. ....          | 26  |
| FIGURA 4 – <i>FOUNTAIN</i> DE MARCEL DUCHAMP.....                            | 26  |
| FIGURA 5 – <i>CARRO DE CORRIDA</i> DE GIACOMO BALLA.. ....                   | 27  |
| FIGURA 6 – <i>LÂMPADA DE ARCO</i> DE GIACOMO BALLA .....                     | 27  |
| FIGURA 7 – <i>O CRÍTICO DE ARTE</i> DE RAOUL HAUSSMANN .....                 | 41  |
| FIGURA 8 – <i>CAPITOL</i> DE MARIO V. BUCOVICH. ....                         | 41  |
| FIGURA 9 – ALEGORIA DA JUSTIÇA DE RAFAEL.....                                | 84  |
| FIGURA 10 – EXEMPLO: TÍTULO-TEXTO .....                                      | 84  |
| FIGURA 11 – EXEMPLO: TÍTULO-PARÁGRAFO .....                                  | 85  |
| FIGURA 12 – EXEMPLO: TÍTULO-CATÁLOGO .....                                   | 85  |
| FIGURA 13 – NORMANLUHR .....                                                 | 86  |
| FIGURA 14 – PROVÁVEL CARTAZ DO FILME “KEHRE ZURÜCK! ALLES VERGEBEN!” .....   | 86  |
| FIGURA 15 – PANORAMA IMPERIAL. <i>KAISERPANORAMA</i> . ....                  | 87  |
| FIGURA 16 - ANÚNCIO "DEUTSCHE TRINKT DEUTSCHES BIER!" .....                  | 87  |
| FIGURA 17 – <i>A TRAIÇÃO DAS IMAGENS</i> DE RENÉ MAGRITTE .....              | 88  |
| FIGURA 18 - <i>OBELISCO DE LUXOR</i> .....                                   | 88  |
| FIGURA 19 - <i>VOSS-GERMANIA-GASHERD</i> DE JUPP WIERTZ. CARTAZ.....         | 89  |
| FIGURA 20 – <i>KALODERMA</i> DE JUPP WIERTZ. CARTAZ .....                    | 89  |
| FIGURA 21 - <i>A GRANDE GUERRA</i> DE RENE MAGRITTE.....                     | 90  |
| FIGURA 22 - <i>A GRANDE GUERRA</i> DE RENE MAGRITTE.....                     | 90  |
| FIGURA 23 – <i>O ESTUPRO</i> DE RENE MAGRITTE.....                           | 91  |
| FIGURA 24 - <i>O MODELO VERMELHO</i> DE RENE MAGRITTE.. ....                 | 91  |
| FIGURA 25 - <i>HOMENAGEM A MACK SENNETT</i> DE RENÉ MAGRITTE.....            | 92  |
| FIGURA 26 - <i>AFINIDADES ELETIVAS</i> DE RENE MAGRITTE.....                 | 92  |
| FIGURA 27 - <i>CORTE COM A FACA DE COZINHA (...)</i> DE HANNA HÖCH. ....     | 93  |
| FIGURA 28 - PLACA BRASILEIRA INDICANDO “SENTIDO ÚNICO”. ....                 | 147 |
| FIGURA 29 - PLACA BRASILEIRA INDICANDO “SENTIDO PROIBIDO”.....               | 147 |
| FIGURA 30 - PLACA ALEMÃ INDICANDO “RUA DE MÃO ÚNICA”.....                    | 148 |
| FIGURA 31 - PLACA ALEMÃ INDICANDO “CONTRAMÃO”.....                           | 148 |

## **BIBLIOGRAFIA**

ADES, Dawn. “Dadá e Surrealismo” In: STRANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. “Sens unique” In: *Sur Walter Benjamin*. Paris: Gallimard, 2001.

\_\_\_\_\_. “Dirección única, de Benjamin”. In: *Notas sobre literatura. Obra completa*. Madrid: Akal Ediciones, 2003.

ANDRADE, Pedro Duarte de. Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão. Rio de Janeiro: PUC, 2009. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&coobra=165176](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=165176).

ARAGON, Louis. *Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica* (2ª Versão). Tradução: Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: ZOUK, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Einbahnstrasse*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1928. Disponível em: <http://archive.org/details/Einbahnstrae>. Acessado em: 5 de Agosto de 2014.

\_\_\_\_\_. *Einbahnstrasse, Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única – Infância Berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. “Rua de Mão única”. In: *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sens unique: Précédé de Enfance berlinoise, et suivi de Paysages urbains*. Paris: Maurice Nadeau, 1998

\_\_\_\_\_. *Sens unique*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013.

\_\_\_\_\_. *One Way Street and Other Writings*. London: NLB, 1979.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad., apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.



\_\_\_\_\_. “Politização da Inteligência”. In: Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie. São Paulo: Cultrix, 1986.

\_\_\_\_\_. “Onirokitsch”. In: AIDS, Revista USP, n. 33. São Paulo: USP, 1997.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_, Willi. *Tableaux berlinois* (Walter Benjamin e a cultura da República de Weimar). São Paulo, 1984.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1999.

BRETAS, Alécia. *A constelação do sonho: estética e política em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2008

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BULLOUGH, Edward. “A ‘distância psíquica’ como um factor na arte e um princípio estético”. In: (COOR.) MOURA, Vitor. *Arte em Teoria: Uma antologia de estética*. Universidade do Minho. Edições Húmus, 2009. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23667/1/Arte%20em%20Teoria.pdf>. Acessado em: 05 de Julho de 2013.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (1ª Edição Cosac Naify Portátil)

CONDE, Idalina. “Sobre Georges Roque, Ceci n’ est pas un Magritte – essai sur Magritte et la Publicité.” *Análise Social*. Terceira Série, Vol. 25, No. 105/106. Lisboa: Instituto Ciências Sociais da Universidad de Lisboa, 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41010798>.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

DESCONHECIDO. “Sasha Stone, der Vergessene”. *Der Spiegel*. 12/1990. Disponível em: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13499034.html>. Acessado: 4 de Agosto de 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo : Editora 34, 1998.

FEBVRE, Lucien. “Caminhando para uma outra História”. In: *Combates pela História*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

- FÜRNKÄS, Josef. "Image de pensée et miniature selon W. Benjamin." In: RAULET, Gérard. *Weimar: Le tournant esthétique*. Paris: Anharupos, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Surrealismus als Erkenntnis: Walter Benjamin, Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "O camponês de Paris: Uma topografia espiritual" In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Comentário Filológico e Crítica Materialista" In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, p. 137-154, 2011. Edição especial. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v34nspe2/a09v34nspe2.pdf>.
- GATTI, Luciano. "Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana." In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, p. 74-94, abr. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- INWOOD, Michael. *Dicionário de Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento". In: *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- LEBRUN, Gerard. "A mutação da obra de arte". In: *Filosofia e sua História*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LÖWY, Michael. "Walter Benjamin e o surrealismo: história de um encantamento revolucionário". In: *Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira, 2002.
- LUKÁCS, György. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. "Sobre a Herança deste tempo de Ernst Bloch". In: *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- MACHADO, Francisco De Ambrosis Pinheiro. "Dialética do esclarecimento em miniatura: dominação da natureza e imagem de pensamento em Walter Benjamin."

MARX, Karl. “A mercadoria”. *O Capital (Vol.1)*. Coleção Economistas. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

MATOS, Olgária Chain Féres. “Einbahnstrasse”, “A rua de mão única de Walter Benjamin” In: *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MOLES, Abraham. *O cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NOVALIS. Pólen. São Paulo: Iluminuras, 2001.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. “A construção do crítico: Benjamin e os românticos”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, p. 74-94, abr. 2009.

PANEK, Bernadette. Mallarmé, magritte, broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 4, n. 8, 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202006000200010>. Acessado em: 05 de Julho de 2013.

PAZ, Octavio. “Imagem”. In: *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PÜSCHEL, Raul de Souza. “Mallarmé: A Poesia sob o signo do estilhaçamento.” In: *Itinerários*, Araraquara, n. 26, 81-97, 2008. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1170/950>. Acessado em: 02 de Fevereiro de 2013.

RIPA, Cesare. *Allerley Künsten und Wissenschaften Dienliche Sinnbilder und Gedanken*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.

ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte*. A Filosofia de Walter Benjamin. Bauru, SP, EDUSC, 2003.

RODRIGUES, Wilma. Técnicas de Distanciamento no Teatro Épico de Bertold Brecht. *Revista de letras*. Assis: Unesp, Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis, v.13, 1970/71. pp. 193-209

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SCHÖTTKER, Detlev. “Os mundos imagéticos de Benjamin objetos, teorias, efeitos”. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Palavra e imagem nº 44*, p. 21-46, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Arte, Crítica e Crítica como Arte. Acerca do Conceito de Crítica em F. Schlegel e Novalis”. In: *Discurso* (20). São Paulo: USP, 1993.

STONE, Sasha. *Berlin und Bildern*. Wien und Leipzig: Verlag Dr. Hans Epstein, 1929. Disponível em: <http://www.fulltable.com/VTS/b/berlin/01/x.htm>. Acessado em: 5 de Julho de 2013.

SYLVESTER, David. “Magritte – II”. In: *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SUZUKI, Márcio. O gênio romântico. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 18ª. Edição, Petrópolis: Vozes, 2005. (Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972).

VERNIER, France. “Cidade e modernidade nas "flores do mal" de baudelaire.” In: *ARS (São Paulo)* [online]. 2007, vol.5, n.10, pp. 62-79. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v5n10/07.pdf>. Acessado em: 5 de Julho de 2013.

WALOSCHECK, Pedro. *Das Volkshaus Riesa und sein Architekt*. Hamburg, 2001.

WIERTZ, Jupp. *Kaloderma*. Plakat. Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Disponível em: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=930061&viewType=detailView>. Acessado em: 5 de Julho de 2013.

WIERTZ, Jupp. *Voss-Germania-Gasberd*. Plakat. Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Disponível em: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=932375&viewType=detailView>. Acessado em: 5 de Julho de 2013.