

Enigma das cidades

ensaio de epistemologia
urbana em Walter Benjamin

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor

Penildon Silva Filho



EDITORIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Susane Santos Barros

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Enigma das cidades

ensaio de epistemologia
urbana em Walter Benjamin

Paola Berenstein Jacques

Rita Velloso

Salvador
Edufba – 2023

**COSMO^o
POLIS**



2023, Rita Velloso, Paola Berenstein Jacques
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

Revisão

Valéria Tomé França

Projeto gráfico e diagramação

André Victor

Dados Internacionais de Catologação na Publicação

XXXX XXXXXXXXXX

XXX XXX XXX XXX XXX XXX XXX XXX XXX, 2023.

XXX p. : il.

ISBN XXXXXXXXXXXXXXXX

ISBN XXXXXXXXXXXXXXXX

1. XXXXXXXX 2. XXXXXXXX 3. XXXXXXXX I. XXXXXXXX

CDD 720.1

Editora filiada à:


ASOCIACION DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS DE AMERICA
LATINA Y EL CARIBE


Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo,
s/n – Campus de Ondina
40170-115 – Salvador, Bahia
Tel.: + 55 (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

Prólogo

Método-Desvio

Imagem-pensamento-cidade

Empiria Delicada

Montagem urbana

Constelação-Cidade

Epílogo: epistemologia

Agradecimientos

O projeto deste livro emergiu há mais de dois anos no bojo das comemorações dos 80 anos da morte de Walter Benjamin, em setembro de 2020, a partir do “II Colóquio Internacional Walter Benjamin, memória e atualidade” (<https://youtu.be/DTOdBlmZAuU>), realizado remotamente na Universidade Federal do Paraná, quando dividimos a mesa redonda “Cidade, Empíria e Montagem”, a convite de João Vitor Araújo e, também, da “Jornada Walter Benjamin 2020” (<https://youtube.com/@JornadaWalterBenjamin>), organizada pelo grupo Cosmópolis da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, coordenado por Rita Velloso. Agradecemos a João Araújo por nos ter reunido e, a partir dele, todos os demais organizadores e participantes dos respectivos encontros. Nesta ocasião ficou ainda mais evidente, para além da atualidade de Walter Benjamin em momentos de perigo como o que vivíamos (pandemia e autoritarismo), que nosso campo disciplinar e de atuação - Arquitetura e Urbanismo -, apesar de ter esboçado uma primeira recepção pioneira de Walter Benjamin ainda nos anos 1980, em particular na subárea de história das cidades, havia se distanciado do pensamento benjaminiano e de seus trabalhos diretamente relacionados às cidades. Se em diferentes campos do conhecimento – filosofia, história, literatura, comunicação, artes – o trabalho de Walter Benjamin já foi profundamente analisado por vários comentadores no país, no campo da arquitetura e, em particular, do urbanismo e dos estudos urbanos, seu rico trabalho ainda nos parecia ter sido pouco explorado.

Assim, durante os anos da pandemia COVID-19, em um momento tão difícil para todos, que nos afastou da experiência urbana incorporada, nos debruçamos sobre os escritos urbanos benjaminianos para propor uma discussão propriamente urbana que estes textos suscitam até hoje. Passamos a dividir aulas em disciplinas remotas, tanto na UFBA quanto na UFMG, em torno destes textos do autor sobre cidades. Destacamos as disciplinas “História da Cidade” e “Memória, Narração, História” do PPG-AU/FAUFBA e a disciplina “Discussões metodológicas - Pensar

por Constelações” do NPGAU/UFMG. Agradecemos em particular a Margareth da Silva Pereira, corresponsável com Paola Berenstein Jacques pela disciplina na UFBA e, através dela, todos os demais participantes, entre professores e estudantes, destas edições online, quando rascunhamos boa parte do material apresentado no presente ensaio. Outras ocasiões também foram importantes para discutirmos publicamente algumas ideias aqui apresentadas. Destacamos o encontro “Huellas, bordes y fronteras en Arquitectura y Filosofía”, ocorrido em setembro de 2021, a convite de Fernando Freitas Fuão e o “15o Congresso Internacional de Estética”, a convite de Rosa Gabriela Gonçalves, realizado de novembro a dezembro de 2021.

Por fim, agradecemos ao CNPq, pelas nossas bolsas de produtividade em pesquisa, à editora da UFBA e ao grupo Cosmópolis da Escola de Arquitetura/UFMG, que se articularam para esta publicação. Deixamos também um agradecimento especial a todos os integrantes dos dois grupos de pesquisa que coordenamos, o Laboratório Urbano do PPG-AU/UFBA e o Cosmópolis do NPGAU/UFMG, pela interlocução, cooperação e parceria no cotidiano. Esta publicação materializa um esforço de colaboração acadêmica e diálogo crítico.

As autoras

Prólogo

Paola Berenstein Jacques

Rita Velloso

Cada cidade é um enigma para Walter Benjamin. Investigá-lo, quando se quer pensar a experiência urbana e suas formas de narração, é nosso desafio. Partimos do modo singular como Benjamin narrou sua própria experiência urbana, em várias cidades diferentes nos anos 1920 e 1930. Cada cidade em transformação é uma pluralidade de diferentes fragmentos urbanos, que são processualmente montados, desmontados e remontados. Um jogo de montar do tipo “quebra-cabeça”. Assim, a própria cidade grande pode ser pensada como enigma: uma cidade-enigma.

O enigma é um fragmento que combinado com outro fragmento, forma um todo. O mistério, ao contrário, sempre foi evocado pela imagem do véu, este velho cúmplice da distância. A distância aparece velada. Ao contrário da pintura renascentista, por exemplo, a pintura barroca jamais se comprometeu com esse véu. Mais do que isso, ela o rasga de maneira ostensiva e, como demonstram os afrescos de suas abóbadas, traz a distância celestial para **uma proximidade que deve surpreender e confundir**. (BENJAMIN, 2006, [J 77 a, 8], p. 411, grifos nossos)

A ideia de cidade-enigma é um modo de aproximação e conhecimento das cidades em transformação. Propomos pensar, conhecer e mostrar a cidade a partir dessa “proximidade que deve surpreender e confundir” que, como na pintura barroca, rompe o véu da distância. Apresentar e narrar a cidade-enigma, em toda sua complexidade, não significa buscar decifrá-la como se ela fosse um hieróglifo, mas sim buscar experimentá-la e compreendê-la como enigma. Uma aproximação e aceitação da cidade como enigma, sem buscar encobri-la com o véu da distância, ou seja, sem buscar controlar ou reduzir sua complexidade, pode nos mostrar outras pistas metodológicas, modos mais incorporados de compreender e narrar as experiências urbanas, nos indicando outros

caminhos de conhecimento das cidades em transformação ou, como ousamos imaginar, uma outra epistemologia urbana¹.

O enigma das cidades também ajudou Benjamin a pensar em outros modos de narrar a própria história, uma ideia de “história aberta”², o que também sugere uma outra historiografia das cidades. Partimos,

1 Em diferentes campos do conhecimento – filosofia, história, literatura, comunicação, artes – o trabalho de Walter Benjamin já foi profundamente analisado por vários comentadores no país, no entanto, no campo da arquitetura e, em particular, do urbanismo, seu trabalho ainda parece não ter recebido a devida atenção, apesar de uma das primeiras traduções (a partir do francês, por Ricardo Marques de Azevedo) do texto “Paris, Capital do século XIX” (*Exposé* de 1935) ter sido publicada em revista conhecida do campo, *Espaço & Debates* (ano IV, número 84, 1984), com um curto comentário da arquiteta Maria Cristina da Silva Leme (“Algumas considerações sobre os escritos de Walter Benjamin”). Alguns autores importantes do campo da história das cidades também recorreram aos escritos de Walter Benjamin, desde o início dos anos 1980, como a historiadora Maria Stella Bresciani em seu livro “Londres e Paris no século XIX” (1982). Os escritos urbanos benjaminianos – uma série de textos sobre experiências urbanas (chamados por vezes de retratos urbanos ou retratos de cidades) – também já foram analisados em detalhe, como no livro fundamental de Willi Bolle, professor de literatura, “Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin” (1994), mas, mesmo assim, nos parece que a discussão propriamente urbana que estes textos suscitam até hoje, ainda merecia um estudo mais específico, realizado por estudiosos das cidades, como o proposto no presente ensaio.

2 Referência ao prefácio do primeiro volume – “Magia e Técnica, Arte e Política” – das “Obras Escolhidas” de Walter Benjamin (publicadas pela editora Brasiliense em três volumes entre 1985 e 1989) e redigido por Jeanne Marie Gagnebin, professora de filosofia, “Walter Benjamin ou a história aberta” (1985, p. 7): “Assim, a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade de narração. É esta última que eu gostaria de analisar: o que é contar uma história, histórias, a História?”. Willi Bolle (1994), por sua vez, nos fala de uma “história topográfica” por meio da qual Benjamin

portanto, do seguinte argumento: que as cidades – tanto aquelas que Benjamin experimentou em seu próprio presente histórico quanto aquelas de outros períodos mais distantes e, sobretudo, os vários tempos heterogêneos que nelas sempre coexistem materialmente – são um “medium-de-reflexão”³.

Benjamin usa o termo “medium-de-reflexão” (*Reflexionsmedium*) ao discutir o conceito de crítica no primeiro romantismo alemão, sobretudo em Schlegel e Novalis, para apresentar o núcleo de reflexão no qual a obra se transforma, fazendo dela mesma, em sua materialidade, o meio de sua reflexão. Se a cidade, para Benjamin, não é tão somente um objeto de investigação, mas um meio concreto pelo qual sua reflexão é feita, construindo seu pensamento situado, o que resulta dessa construção filosófica remete a uma compreensão das cidades que buscaremos esboçar. Há no enigma-cidade uma “rua de mão dupla”, um necessário retorno do pensamento fragmentário-alegórico benjaminiano para fomentar o estudo e conhecimento de cidades em processos de transformação, com algumas pistas (excetuando qualquer tipo de transposição ou aplicação direta) para além do caso das cidades europeias em processos de modernização experimentadas por Benjamin.

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta,

—

retrata a fisionomia da cidade, uma historiografia bem singular que propõe um leque polifônico de formas de escrever a história.

3 Como explica Rita Velloso, em “Pensar por Constelações” (2018, p.118, nota 4): “O médium-de-reflexão, como determinação da arte, produz o conhecimento das obras por meio da crítica que se dá no trânsito entre a singularidade da obra e a infinitude da arte, tornando possível o seu desdobramento infinito e sua intensificação potencial. A obra, inacabada, reflete no médium a arte, conecta-se com outras obras e dá continuidade a sua forma rumo ao absoluto – percurso infinito e impossível”.

requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. (BENJAMIN, 1987, p. 73, tradução e grifo nossos)

O enigma das cidades não convoca somente as figuras do detetive ou do homem da multidão, como em Poe, ou ainda do *flâneur* ou do trapeiro, como em Baudelaire. Benjamin recorre também às crianças, figura por excelência da experimentação imaginativa, ao descrever em *Infância em Berlim*, o *Tiergarten*⁴ como um labirinto para o autor-criança. A cidade-enigma “requer instrução”. No texto autobiográfico *Crônica Berlimense*, considerado “uma espécie de *tête-à-tête* de uma criança com a cidade de Berlim por volta de 1900”⁵, Benjamin foi mais específico com relação a esta instrução para se perder no labirinto-cidade:

4 O *Tiergarten* (literalmente “jardim de animais”) é um dos mais antigos parques públicos da cidade de Berlim (do final do século XVIII), em seu centro fica a Coluna da Vitória (*Siegessäule*), também muito citada por Benjamin como na epígrafe de “Infância em Berlim”: “Ó Coluna da Vitória. Tostada pelo açúcar hibernal dos dias da infância”.

5 Carta para Jean Selz de 21/09/32, citada por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser [In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Infância berlimense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.136]. Benjamin, tanto nos relatos sobre sua experiência em Berlim quanto no caso de Moscou, escreve um texto mais autobiográfico mais explícito antes de seu ensaio sobre suas experiências urbanas de forma mais geral, em Berlim sobre sua experiência de infância, do ponto de vista da criança que ainda não faz tantas distinções entre sonho e vigília, e em Moscou, sua própria experiência de viagem, do ponto de vista do viajante (e também do amante, uma vez que ele viaja à Moscou para encontrar Asja Lascis) que não fala a língua local.

Não encontrar o seu caminho numa cidade - que pode ser desinteressante e banal. É algo para o qual precisa de ignorância - nada mais. No entanto, perder o seu caminho numa cidade - tal como perder o seu caminho numa floresta - já **requer uma formação completamente diferente. Então os letreiros das lojas e os nomes das ruas, passantes, telhados, quiosques ou tabernas devem falar com a pessoa que se desvia**, como a súbita quietude da clareira em cujo meio um lírio surge. Estas **artes de errar** foram-me ensinadas por Paris, que realizou o sonho cujos primeiros vestígios foram labirintos nas folhas dos meus cadernos. [BENJAMIN, 2011, p. 11, tradução e grifos nossos]

Entender a cidade em transformação como enigma, “perder o seu caminho numa cidade”, exercitar a arte de errar⁶, “requer uma formação completamente diferente”, pois aquele que erra pela cidade, que pratica seus desvios, aprende a ouvir o que a própria cidade fala, sua “língua” singular. Como explica Benjamin, “os letreiros das lojas, os nomes das ruas, passantes, telhados, quiosques ou tabernas” passam a falar ao errante, desviante ou viajante, da mesma forma que essa outra

6 Estas artes de errar pela cidade foram investigadas por Paola Berenstein Jacques em “Elogio aos errantes” (2012), sobretudo a partir da ideia de errâncias urbanas (trabalhadas em três momentos, sendo que o trabalho de Benjamin determinante nos dois primeiros): “O primeiro momento, flanâncias, corresponde principalmente à recriação da figura do *flâneur* em Baudelaire, no *Spleen de Paris* ou no *Les Fleurs du mal*, tão bem analisada por Walter Benjamin nos anos 1930. Benjamin também praticou a *flânerie*, principalmente em Paris e em suas passagens cobertas, as flanâncias urbanas, a investigação do espaço urbano pelo *flâneur*. O segundo momento, deambulações, corresponde às ações dos dadaístas e surrealistas, às excursões urbanas por lugares banais, às deambulações aleatórias organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros. Desenvolve-se a ideia de *hasard objectif*, também relacionada à experiência da errância no espaço urbano, base dos manifestos surrealistas, do *Nadja*, de Breton, ou ainda do *Paysan de Paris*, de Aragon”.

“língua” urbana já é devidamente ouvida pelas crianças (que nem mesmo sabem ler), e ainda, pelos vários outros errantes urbanos, como os *flâneurs*, trapeiros ou colecionadores. Esta fala, ou “língua”, urbana fica ainda mais explícita em *Rua de mão única* – o único livro-rua-cidade-montagem que Benjamin publicou em vida (1928) –, como, por exemplo, nos títulos dos fragmentos, das “imagens-pensamento-cidade”, que reproduzem os textos já presentes, em letreiros e placas, na própria rua berlinense. Não se trata aqui exatamente de uma proposta de ler a cidade como um texto, como já foi sugerido e explorado antes⁷, mas, sobretudo, de buscar ouvir e entender sua fala, seus diferentes ruídos, gritos ou sussurros. Assim, para nos aproximarmos do enigma das cidades – a partir da “proximidade que deve surpreender” – parece ser preciso compreender que as cidades falam, e que é preciso se surpreender para saber ouvi-las, compreender sua língua própria, e, mais ainda, criar um modo para traduzi-la, para narrá-la.

Na carta que Benjamin escreve a Martin Buber no retorno da viagem a Moscou⁸ – uma das experiências urbanas que ele mais buscou narrar⁹ –, Benjamin explica melhor seus esforços de narração:

7 Como no livro de Willi Bolle (1994) “Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin”.

8 Martin Buber tinha encomendado a Benjamin um artigo sobre sua experiência em Moscou, um tipo de apresentação desta cidade, para a revista *Die Kreatur* (A criatura), o texto “Moscou” foi publicado no segundo número da revista, em 1927. Benjamin retrabalhou algumas partes (menos autobiográficas) de seu diário da viagem (publicado postumamente como “Diário de Moscou”).

9 As cidades mais narradas por Benjamin são Berlim, sua cidade natal; Paris, sua cidade de exílio; Nápoles, cidade do Sul onde vive uma paixão (trata-se de um dos seus primeiros ensaios sobre cidades, redigido a quatro mãos com sua amada, Asja Lacis, em 1924), e Moscou, cidade mais oriental, para onde ele viaja para encontrar novamente sua amada Asja Lacis (para quem Benjamin dedica seu livro-rua-cidade-montagem *Rua de mão única*: “Esta rua chama-se rua Asja

“espero conseguir, assim, deixar falar a criatura (*die kreatür*), até onde pude perceber e assimilar esta língua muito nova, que causa estranheza e ressoa alto, atravessando a máscara sonora de um meio ambiente [a cidade em transformação pela Revolução Russa] que foi totalmente modificado”. Trata-se, portanto, de uma proposta de deixar falar a criatura-cidade, assimilar sua “língua muito nova, que causa estranheza e ressoa alto”, como um tradutor e amplificador. No caso de Moscou, por seu desconhecimento da língua russa, a experiência corpórea (as “corpografias urbanas”¹⁰), a linguagem dos gestos urbanos, ou como ele escreve, a “experiência rítmica”¹¹ da cidade, fica ainda mais evidente em

Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro/urbanista, a rasgou dentro do autor”). Susan Buck-Morss chega a propor um diagrama de “origens espaciais” em Benjamin, usando os pontos cardeais, a partir dessas quatro cidades (das experiências urbanas benjaminianas): “A Oeste situa-se Paris, a origem da sociedade burguesa no sentido político-revolucionário; a Leste, Moscou, no sentido oposto, marca o fim desta mesma linha. A Sul, Nápoles localiza, nas suas origens mediterrâneas, a infância da civilização ocidental, como mortalha mítica; ao Norte, Berlim representa a infância, em mortalha mítica, do próprio autor” (1989, p. 50).

10 Como Paola Berenstein Jacques passou a chamar, com Fabiana Dultra Britto, o registro de experiências corporais da cidade que ficam inscritas no corpo de quem as experimenta. Partimos da premissa de que corpo e cidade se relacionam, mesmo que involuntariamente, através da simples experiência urbana. Alguns textos já publicados sobre a ideia de corpografia urbana: “Genografias e corpografias urbanas – um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade” publicado no Caderno do PPG-AU (Paisagens do Corpo. Número especial, 2008) ou o livro Corpocidade: debates, ações e articulações (Salvador: EDUFBA, 2010).

11 Em carta para Hofmannsthal de 05/06/27, sobre o relato da experiência de Moscou, Benjamin escreve: “Procurei nesse artigo mostrar aqueles fenômenos concretos que mais me marcaram, tal como são e sem excursos teóricos, se bem que não sem uma tomada de posição mais íntima. Naturalmente que o desconhecimento da língua não me permitiu ir além de uma camada fina da

seus escritos. Benjamin abre o ensaio sobre Moscou convocando sua experiência de Berlim, ele escreve: “Por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou”.

Em “O dialeto berlinense” – uma das várias emissões de rádio, peças radiofônicas para crianças, em que Benjamin falou sobre a cidade de Berlim –, ao tratar da “língua na cidade grande”, Benjamin cita Alfred Döblin, que havia participado do mesmo programa de rádio e que ele considerava um excelente narrador de sua cidade natal:

Todas as línguas se transformam rapidamente, mas a **língua na cidade grande** se transforma mais rapidamente ainda do que nas regiões rurais. Escutem agora e comparem com a pequena história anterior, o discurso de um pregoeiro de hoje em dia. O homem que escreveu este texto se chama Döblin e veio falar de Berlim a vocês num dos últimos sábados. Com certeza ele não reproduziu exatamente tudo o que ouviu. Muitas vezes se postou ali na *Alexanderplatz* para ouvir as pessoas que vendiam seus troços, e dali retirou o melhor para colocar em seus textos. (...) De uma outra vez, se vocês quiserem, trago mais histórias sobre o berlinês. Mas não há menor necessidade de vocês ficarem esperando. Quem abrir os olhos, apurar os ouvidos e caminhar por Berlim, poderá reunir muito mais dessas belas histórias do que as que eu contei hoje aqui no rádio.
(BENJAMIN, 2015, p. 17, grifo nosso)

Benjamin enfatiza que o narrador de Berlim, Döblin, “não reproduziu exatamente tudo ...o que ouviu”, mas que, do que teria ouvido na *Alexanderplatz*, “retirou o melhor para colocar em seus textos”. Em

realidade. Mas, mais até do que pelos aspectos visuais, orientei-me pela **experiência rítmica**, pelo tempo em que as pessoas vivem nessa cidade e em que um ritmo russo antigo se funde numa totalidade com o novo, da revolução, que achei, ainda mais do que esperava, incomparável com qualquer medida da Europa ocidental” (traduzido por João Barrento in: BENJAMIN, 2013b, p. 177, grifo nosso).

seu ensaio sobre o romance de Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929), escrito em 1930, Benjamin enfatiza este modo de narrar a cidade a partir da própria cidade, da experiência urbana do narrador-ouvinte, que capta a “língua” urbana, que traduz a fala da grande cidade, em transformação permanente e rápida, e consegue narrá-la visceralmente:

O livro é um monumento a Berlim, porque seu narrador não se preocupou em cotejar a cidade, com o sentimentalismo de quem celebra a terra natal. **Ele fala a partir da cidade. Berlim é seu megafone.** (...) Mas uma questão prévia se impõe: por que o livro se chama *Berlin Alexanderplatz*? O que é, em Berlim, *Alexanderplatz*? É o lugar onde se dão, nos últimos dois anos, as transformações mais violentas, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo treme com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido dos trens subterrâneos, onde se escancaram, mais profundamente que em qualquer outro lugar, **as vísceras da grande cidade.** (BENJAMIN, 1985, p. 57, grifos nossos)

São essas “vísceras da grande cidade” que, como Döblin, Benjamin buscava identificar, compreender e narrar. Sem dúvida, as cidades, também para ele (como Berlim para Döblin), são um megafone, não só Berlim ou Moscou, mas as várias outras cidades que ele visitou ou morou. Benjamin expunha as entranhas das cidades experimentadas, escavava suas camadas de tempo coexistentes, como um tripeiro ou um arqueólogo. Ele se referiu a este modo específico de escavação em *Crônica Berlinense*, e no belo manuscrito “Escavando e recordando”, inédito em vida e publicado como imagem-pensamento (*denkbild*):

[A memória] é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. (...) “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas as conexões mais primi-

tivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável **a enxadada cautelosa e tateante na terra escura.** (...) uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico **deve não apenas indicar as camadas que se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras atravessadas anteriormente.** (BENJAMIN, 1987, p. 239, grifos nossos)

Além de ouvir, captar, traduzir e amplificar a “língua” da cidade, o narrador-arqueólogo urbano também escava suas diferentes camadas. Tal exploração precisa ser cuidadosa, deve “avançar em escavações segundo planos”, mas, também, e, sobretudo, ser cautelosa e tateante com “as enxadadas na terra escura.” Trata-se ainda de um modo de escavação que “deve não apenas indicar as camadas que se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras atravessadas anteriormente”, em outros tempos. O escavador-narrador faz emergir as diferentes camadas do enigma urbano, seus diferentes fragmentos espalhados, para poder remontá-los e, assim, apresentar o enigma de forma sempre contingente e incompleta.

Apresentar o enigma das cidades, fazer emergir seus fragmentos das mais profundas camadas, é mais urgente do que qualquer tentativa, necessariamente redutora, de decifrá-lo. Seguiremos um caminho análogo – um “trabalho de subsolo” ou escavação tateante – a partir, sobretudo, dos escritos urbanos (sobre ou a partir das cidades) e epistemológicos benjaminianos.

Trabalhos de subsolo

Em sonho vi-me em uma região erma. Era a praça do mercado de Weimar. Ali eram feitas escavações. Eu mesmo raspei um pouquinho da areia. Então apareceu a ponta de uma torre

de igreja. Extremamente alegre pensei comigo: um santuário mexicano do tempo do pré-animismo, o Anarquivitzli. Acordei rindo. (BENJAMIN, 1987, p. 26, grifos nossos)

Os capítulos a seguir são independentes, no entanto, sendo correlatos, conduzem a caminhos, aberturas, composições e outras articulações possíveis entre eles. Buscaremos, a partir de caminhos distintos, mostrar como a construção urbano-filosófica benjaminiana pode contribuir para o conhecimento das cidades, mas, também, para uma crítica ao urbanismo e para uma abertura a outros imaginários urbanos. Mais do que elucidar o enigma, o que na prática significaria destruí-lo, nos interessa mostrá-lo, apresentá-lo como tal e, assim, esboçar um modo de aproximação, ensaiar uma teoria do conhecimento das cidades, ou melhor, em outras palavras, uma epistemologia urbana. Um modo de conhecimento das cidades em transformação que parte das seguintes propostas benjaminianas: o entender o método como desvio (capítulo 1); o pensar por imagens, por imagens de cidade, ou, como preferimos, imagens-pensamento-cidade (capítulo 2); o conceito de “empíria delicada” (capítulo 3); a prática da montagem (capítulo 4); e o princípio da constelação como estratégia para pensar a cidade (capítulo 5).

O enigma está lançado.

As autoras

Abril de 2022

1

Método-Desvio

Rita Velloso

Ao retornar de Moscou, numa carta¹ datada de 23 de fevereiro de 1927 e endereçada a Martin Buber (BENJAMIN, 1994, p. 313), Benjamin afirmou tanto sua decisão de escrever sobre o que vira e vivera naquela cidade, como a intenção de falar sobre ela segundo o princípio de que nela, *todo fato já é teoria*. Desse modo, Benjamin enunciava o que viria a ser o principal elemento em sua narrativa de experiências urbanas, aquilo que o faria abster-se de abstrações e, dentro de certos limites, de julgamentos.

Pretendo dar uma imagem da cidade de Moscou, neste momento em que ‘todos os fatos ‘já são Teoria’, uma imagem que prescindia de toda abstração dedutiva, de quaisquer prognósticos e, em certa medida, também de juízos de valor². (BENJAMIN, 1994, p. 143, tradução nossa)

1 Neste texto, ao citar a correspondência de Walter Benjamin, optamos por utilizar uma tradução para o português, feita pela autora, a partir da edição inglesa publicada pela Universidade de Chicago em 1994. Ao final dessas citações no corpo do texto, indicamos a edição original no idioma alemão, conforme a coletânea *Gesammelte Briefe*, organizada pela Suhrkamp Verlag.

2 A primeira edição das correspondências foi lançada pela primeira vez em dois volumes em 1966. [BENJAMIN, Walter. *Briefe*. I Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershorn Scholem - und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966]. Nela a citação acima está nas páginas 442-443. Sempre que nos referirmos a esta coletânea de dois volumes, ela aparecerá grafada com [Br.]. Pela mesma editora, existe uma outra organização, em seis tomos, lançados entre 1996 e 2016 [BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe: 6 Bände*. Frankfurt am Main; Berlin: Suhrkamp Verlag, 6 vols]. Nesta edição a citação acima aparece em [BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe Band III: Briefe 1925 – 1930*. Edited by Henri Lonitz and Christoph Gödde. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1997, p. 221-222]. Sempre que nos referirmos a esta coletânea de seis volumes, ela aparecerá grafada com [GB], seguido do algarismo romano, indicando o volume onde se encontra a citação em questão.

As descrições de Moscou, redigidas a partir daquela viagem, aparecem narradas de três diferentes formas em textos distintos de Benjamin: no seu diário, nas cartas que endereça aos amigos e no artigo denominado *Imagem-cidade*, escrito após seu retorno à Alemanha.

O diário, cujas notas foram tomadas entre o início de dezembro de 1926 até o final de janeiro de 1927, possui a tonalidade do relato pessoal; nas cartas, Benjamin escreve de modo bastante reflexivo, e já demonstra estar atento à possibilidade de pensar teoricamente sobre a cidade.

Admiti, porém, a situação crítica da minha atividade como autor. Conteí-lhe que não via nenhuma saída para mim aqui, pois meras decisões abstratas não bastavam, só tarefas concretas e desafios poderiam realmente levar-me adiante. Então, Reich lembrou-me de meus ensaios sobre cidades. Isto foi muito encorajador para mim. Comecei a pensar com mais confiança numa descrição de Moscou. (BENJAMIN, 1989, p. 60)

Em seis de dezembro de 1926, Benjamin havia chegado a Moscou, para ficar até o primeiro dia de fevereiro. Escreveu a Julia Radt vinte dias depois de chegar, em 26 de dezembro, dando conta de suas primeiras impressões cotidianas sobre a cidade pela qual ia aprendendo a trafegar:

Vou ter muito que trabalhar sobre tudo o que vejo e ouço, até que as coisas ganhem forma. Em situações como esta, o presente - até mesmo mais fugidio - ganha um valor extraordinário. Tudo está em construção ou transformação e quase todos os momentos colocam questões muito críticas [...] não posso fazer juízos de valor sobre tudo isto; [...] a partir de fora não podemos fazer mais que observar. [...] Terei que ver até que ponto consigo chegar a uma relação objetiva com os acontecimentos. [...] E não sei ainda o que escreverei sobre minha estada aqui. [...] comecei a reunir grande quantidade de materiais sob a forma de diário. (BENJAMIN, 1997, GB III, p.221-22)

Escreve, nos mesmos termos, a Gerhard Scholem, a quem dizia que caminhava aprendendo, numa temperatura de -26° C:

cheguei no dia 6 após dois dias de viagem e hoje vejo tanta coisa que à noite eu me deito na cama já meio morto de cansaço. Claro que isso se deve também ao impacto das impressões a mim a minha ignorância do ruas e ao frio. Ainda não sei exatamente quanto tempo vou ficar por aqui. No momento não espere ainda nenhuma tentativa de descrição da minha estada. Estou aqui há muito pouco tempo e há muito o que fazer.
(BENJAMIN, 1989, p. 143)

Benjamin se surpreendera com a encomenda de Martin Buber para escrever sobre Moscou e a Rússia para a *Die Kreatur*. Seu artigo *Moscou*, viria a ser publicado em 1927, no número 2, nas páginas 71-101 desta revista, e de muitos modos já expressava a transformação que fora marca daquela viagem.

Certo é que a gente não se cansa tão rapidamente de ver esta cidade.³ (BENJAMIN, 1989, p. 60)

(...) como é do meu feitio, também este trabalho vai se fragmentar em notas particularmente breves e desconexas, e, no mais das vezes, o leitor ficará entregue a seus próprios recursos.
(BENJAMIN, 1989, p. 146)

Estes dois meses foram uma experiência verdadeiramente incomparável para mim. (...) Retornar enriquecido de experiências vividas e não de teoria.⁴ (BENJAMIN, 1989, p. 146)

A Scholem, já de volta a Berlim, em 23 de fevereiro, escreveu:

3 Registrado na carta para Kracauer em janeiro de 1927.

4 Registrado na carta para Kracauer de 23/02/1927, já em Berlim, após seu retorno de Moscou.

[...] Os dois meses em que, bem ou mal, tive de me haver com esta cidade, acabaram por me dar coisas a que dificilmente chegaria por outra via, como depressa percebi logo que cheguei e em conversas com pessoas daqui. Espero (mas não tenho a certeza) poder esclarecer, nas notas sobre Moscou em que trabalho agora. (BENJAMIN, 1994, p. 313)

Ao analisar a produção dos textos de Benjamin, João Barrento (2012) assinala que o autor produz um pensamento, onde metodologicamente está presente tanto a fenomenologia quanto a hermenêutica crítica, além da crítica marxista e o messianismo judaico. Ao que expunha, Benjamin chamou de *crítica filosófica* e um dos fundamentos do seu texto foi recusar a separação entre o *modo* de pensar e a *forma* de exposição desse pensamento (*Darstellung*), como também produzir uma argumentação que sempre é mais *imagética* do que conceitual.

Na construção de sua reflexão, a filosofia benjaminiana atribui primazia ao objeto, pois a ele dirige uma interrogação em busca de seu teor de verdade; Benjamin empreende a análise filosófica para fazer jus à constituição daquilo que olha tão de perto. Em outras palavras, o que deve necessariamente surgir da análise é uma forma de exposição que seja justa para com o que se analisou.

Assim é que podemos entender a preocupação e o acento materialista de Benjamin ao relatar o que se passara com ele em Moscou. Era por isso que afirmava *todo fato já ser teoria* ao refletir sobre *como narrar* a experiência de uma cidade que era, sobretudo, *nova para ele*.

Com essa assertiva, Benjamin referia-se a uma máxima de Goethe, de que todo fenômeno, fornece ele mesmo, as direções de sua análise.

o mais elevado seria compreender que tudo que é fático já é teoria. O azul do céu revela-nos a lei fundamental da cromática. Não se deve buscar nada por detrás dos fenômenos: eles mesmos são a doutrina. (GOETHE, 2003, p. 90, aforismo 488)

Foi assim que Benjamin reivindicou sua perspectiva para abordar a cidade como um conjunto de fenômenos, acontecimentos que se desdobravam espaço-temporalmente. Em 5 de junho de 1927, escreveu a Hofmannsthal assinalando o que procurara, ao conceber seu artigo sobre a permanência na cidade soviética:

[...]mostrar aqueles fenômenos concretos que mais me marcaram, tal como são e sem excursos teóricos, se bem que não sem uma tomada de posição mais íntima. Naturalmente que o desconhecimento da língua não me permitiu ir além de uma camada fina da realidade. Mas, até mais do que pelos aspectos visuais, orientei-me pela experiência rítmica, pelo tempo em que as pessoas vivem nesta cidade e em que um ritmo russo antigo se funde numa totalidade com o novo, da revolução, que achei, bem mais do que esperava, incomparável com qualquer medida da Europa Ocidental. (BENJAMIN, 1997, GB III, p. 257)⁵

A questão da apresentação/exposição (*Darstellung*) já estava presente na filosofia de Benjamin desde a *Origem do Drama Trágico Alemão*, obra em cujo prólogo epistemológico-crítico, ele estabeleceu a discussão acerca dos modos de mostrar e de fazer ver aqueles objetos que se investiga. A forma do texto sob a qual se pretende expor ou apresentar um objeto, deve necessariamente, fazer emergir do movimento interno ao objeto, sua própria verdade. É essa decisão filosófica que ressoa na epígrafe do *Drama Trágico* com a citação de Goethe:

Posto que nem no saber nem na reflexão podemos chegar ao todo, já que falta ao primeiro a dimensão interna, e à segunda a dimensão externa, devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade no universal, no excessivo, pois assim como a arte se manifesta sempre, como um todo,

5 Pode ser verificado também em: [BENJAMIN, 1966, Br. págs. 443-444]

em cada obra individual, assim a ciência deveria manifestar-se, sempre, em cada objeto estudado. (GOETHE *apud* BENJAMIN, 1984, p. 49)

Na filosofia benjaminiana, portanto, refletir sobre um objeto exige que nos exponhamos ao enfrentamento do singular, do fenomênico em sua infinita particularidade, e não de um ponto de partida universal e abstrato. Nisso se entrevê a ideia de Goethe segundo a qual é preciso fazer coincidir, no filósofo, o pesquisador e o artista: do pesquisador, na medida em que este se debruça sobre seus objetos em busca de idéias e leis gerais; do artista que, em cada obra particular deixa vislumbrar o universal.

Quando percebe a inflexão que a experiência da cidade de Moscou provocava no seu modo de narrar, Benjamin passa a se ocupar da singularidade daquele objeto, em busca da compreensão do quanto convergissem para ele. Ora, se cada cidade é um acúmulo de tempos, de sedimentos espaciais - numa palavra, de *espaços-tempos históricos*, Moscou, o era em especial, pois no exato momento em que Benjamin a visitava, a capital do estado soviético vivia um momento de profunda transformação material e existencial. A cidade era um canteiro de obras - conjuntos habitacionais, cozinhas-fábrica, edifícios administrativos, casas de comércio, estacionamentos, plantas industriais - tudo em plena construção. A primeira exposição de arquitetura moderna já havia sido planejada em 1926, e a inauguração se daria em 08/06/1927. Em seu diário, Benjamin descreve trafegar por um ambiente urbano visualmente denso e, ao mesmo tempo, fluido. Moscou é narrada a partir de impressões topográficas, experiências rítmicas e de observações instantâneas que eram, sobretudo, corpóreas.

Sobre essa convergência de forças na concepção de um método filosófico, Jeanne-Marie Gagnebin e João Barrento afirmam a estratégia e o intento benjaminiano de demonstrar e reabilitar a relação entre a linguagem, atualidade, expressão e verdade. Enquanto Barrento

assinala na epistemologia de Benjamin o esforço de *encontrar o corpo da ideia, materializar a metafísica* (BARRENTO, 2012, p. 42), Gagnebin aponta o texto de Benjamin erguido sobre as fundações de história, linguagem e verdade, isto é, *entre a dimensão estética e a dimensão histórica do pensamento filosófico, ou ainda, entre verdade e exposição da verdade, ontologia e estética* (GAGNEBIN, 2014, p. 63).

1. Desvio

No “Prólogo” do *Drama trágico*, Benjamin define que método (*Weg*) é caminho indireto, é desvio (*Umweg*). *A apresentação é a quintessência de seu método. Método é caminho não direto. A apresentação como caminho não direto: é este o caráter metodológico do tratado*⁶ (BENJAMIN, 2004, p. 14, grifos nossos).

Benjamin afirma esse método-desvio pois, dada a singularidade com que se apresentam reflexão cada objeto, fenômeno, acontecimento ou questão, o pensamento é obrigado a fazer pausas se quer alcançar a compreensão dessas formas singulares.

Antes que se enuncie a análise de uma singularidade ou a formulação do seu conceito, o pensamento hesita; precisa ir e voltar sobre o objeto que se apresenta para ser conhecido. Por isso é que, de acordo com Benjamin, a quintessência de seu método é a apresentação. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. *O pensamento volta continuamente ao princípio*,

6 O termo *Darstellung* quando traduzido do alemão para o português, irá aparecer de duas formas distintas. Uma é na já citada tradução de João Barrento (2004, p.14), para quem representação está associada a tradução. Outra é a utilizada por Jeanne Marie Gagnebin, que discorda da acepção dada por Barrento. Para esta autora, apresentação está associada com exposição. [Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Da escrita filosófica em Walter Benjamin In SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 1ª. ed. São Paulo, FAPESP: Annablume, 1999].

regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo específico de ser da contemplação (BENJAMIN, 2004, p. 14).

No referido Prólogo, Benjamin define o filosofar como exercício que busca a forma da verdade, em contraposição à sua antecipação num sistema, algo que vai contra os sistemas filosóficos do século XIX, que tentavam *capturar a verdade numa teia de aranha estendida entre vários tipos de conhecimentos, como se a verdade voasse de fora para dentro*. Ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, o pensamento toma fôlego: recebe a um só tempo estímulo para o recomeço perpétuo e justificação para a intermitência de seu ritmo (BENJAMIN, 2011 p.50). Tal é o sentido de seu pensamento constelar.

A proposta de Benjamin é construir uma constelação que ofereça, sem descrevê-la, a imagem da verdade, e o método a ser utilizado é o de apresentação. Tal apresentação exige a capacidade de perceber a verdade na forma produzida através da justaposição de elementos heterogêneos, que mostram o objeto de modo sempre novo. O movimento é comparado à produção do mosaico, onde as imagens são criadas por elementos isolados justapostos. Benjamin observa que, como acontece com os mosaicos, quanto menor a relação dos fragmentos com a figura construída maior é o valor da apresentação. Isto é, o valor da apresentação é inversamente proporcional à distância entre ela e os elementos que a compõem.

O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da apresentação (...). A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material. (BENJAMIN, 2004, p. 15)

Em termos da crítica de arte, Benjamin vai dos fragmentos constituintes da crítica romântica às ruínas barrocas em sua descontinuidade

alegórica até alcançar as imagens dialéticas das montagens. Em cada uma dessas visadas, nas quais dão-se os núcleos de reflexão do trabalho de Benjamin, o fragmento é o elemento colocado ao centro; tomado como inacabamento necessário da obra inacabada, potência de sentido e abertura de significado. O fragmento extravasa a compreensão de obras e lugares da arte e atravessa toda a filosofia benjaminiana, fundando suas epistemologia e crítica.

Na relação montagem de tempos históricos-imagem-pensamento-cidade, dá-se a importância central da imagem-fragmento na teoria benjaminiana; contudo, para compreender esse espaço imagético que é o núcleo da sua filosofia, é preciso se debruçar sobre a concepção de fragmento, da qual fala o filósofo. Há em Benjamin, segundo afirma João Barrento (2004), um *paradigma do fragmento*.

Por meio do argumento que se expõe como fragmento, Benjamin contrapõe sua crítica do conhecimento à tradição filosófica que pensou a si mesma como sistema. O seu afastamento em relação ao primeiro romantismo é daquela crítica que tende ao enclausuramento; quando toma distância daquela, Benjamin se lança ao campo da historicidade e da imanência, ou, numa expressão, à filosofia materialista da história. Desta forma, adiciona um terceiro termo à reflexão, radicalmente moderno e político, que já estava presente nos românticos, mas que agora é colocado de modo mais incisivo: a história. Enquanto os românticos esforçaram-se para unir filosofia e arte, pensamento e poesia, Benjamin interessava-se na força histórica deste procedimento e, no limiar do pensamento poético, quis extrair as energias revolucionárias para a escrita política da memória. Segundo Michael Löwy, o romantismo revolucionário de Benjamin se tece nas *relações dialéticas entre o passado pré-capitalista e o futuro pós-capitalista, a harmonia arcaica e a harmonia utópica, a antiga experiência perdida e a futura experiência liberada* (LOWY, 1990, p.201).

Quando Benjamin reivindica uma tradição, ela está oculta, foi reprimida e somente pode retornar em tais momentos de *interrupção libertadora do curso das coisas*. É desse modo que se pode reivindicar a

visibilidade das revoltas descontínuas, recalçadas ou esquecidas, mas necessárias ao futuro da vida livre nas cidades; tal é, por exemplo, o acento valoroso que coloca no Surrealismo.

Ele foi o primeiro a encontrar as energias revolucionárias que aparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras usinas, nas fotos mais antigas, nos objetos que começam a morrer, nos pianos de salão, nos vestidos de mais de cinco anos, nos lugares de reunião mundana quando eles começam a passar de moda. A relação desses objetos com a revolução, eis o que nossos autores compreenderam melhor do que ninguém (...) Eles fazem explodir as poderosas forças atmosféricas que esses objetos encobrem. (BENJAMIN, 2016, p. 298)

Seja no Romantismo ou no Surrealismo, o fragmento em seu *inacabamento essencial* (NANCY & LACOUÉ-LABARHE, 2004, p. 04) faz-se motor da busca incessante do sentido (BARRENTO, 2010, p. 67). Em sua forma breve e transitória, o fragmento é capaz de produzir o limiar entre filosofia e poesia. Tal como escreveu Schlegel, citado por Benjamin: *a filosofia começa pelo meio* (BENJAMIN, 1993, p. 52)⁷.

Pode-se afirmar que, no método-desvio exercitado por Walter Benjamin, o fragmento retoma, como expressão máxima da escrita e apresentação do pensamento, uma tarefa infinita que tende do individual ao universal. O pensamento fragmentário, que avança porque desvia-se, trafega do acontecimento micrológico e da forma-de-exposição ao conceito. A possibilidade de pôr-em-obra o que a crítica e a poética aberta do fragmento propõem, tornam-se armas de combate de toda filosofia ocupada com a matéria do mundo.

—

7 O fragmento completo é: “*Subjetivamente considerada, a filosofia sempre começa pelo meio, como um poema épico*” [In: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 60].

2. Medium-de-Reflexão

A modernidade urbana européia, desde os anos de 1750 marcada por grandes transformações sociais e perceptivas, tornou a questão da crítica e do conhecimento mais complexas.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem que nada permanecera inalterada, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil corpo humano. (BENJAMIN, 2012, p. 86).

Ao falar de sua atualidade, por meio da barbárie da guerra de 1914, bem como do que dela advém – pobreza, inflação, violência - Benjamin expressava e radicalizava o sentimento moderno de exílio em seu próprio tempo, homogêneo e vazio, no qual perdia-se progressivamente a capacidade de produzir experiências partilháveis, a capacidade real de comunicação numa sociedade que se esgarçava.

Isso posto, a cidade e o método de pesquisa e investigação que lhe correspondem, podem ser estudados, paradigmaticamente, em relação a algumas áreas de pensamento (Filosofias da História e da Linguagem), a *gêneros* filosóficos e literários privilegiados por Benjamin (ensaio versus tratado; fragmento e citação; comentário e crítica) e a *objetos urbanos específicos* (dentre os quais estão as *passagens*, os monumentos, as barricadas) compreendidos como *teoria*.

A certa altura de suas pesquisas para a obra das *Passagens*, Benjamin afirma que um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos (BENJAMIN, 2006, [N 9, 2], p. 515). A cidade, tal como pretendemos mostrar aqui neste ensaio, é esse *novo* com o qual se depara Benjamin em dado momento de sua trajetória filosófica. Esse objeto-enigma que exigiu do autor uma verdadeira engenharia de conceitos, testada em textos de diferentes forma e extensão.

É certo que para sua escrita sobre Paris e tantas outras cidades convergiu o conceito de crítica vigente no romantismo alemão sobre o qual Benjamin se debruçara na tese de doutoramento intitulada: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919). Neste trabalho, em que aproxima-se dos Românticos de maneira radical, Benjamin apresenta a centralidade da ideia de crítica na teoria do conhecimento do primeiro romantismo alemão, sobretudo nas obras de Friedrich Schlegel e Novalis. Sua intenção era *reunir e intensificar certa noção de crítica de arte* (OLIVEIRA, 2006, p. 13), que, neste movimento, estava intimamente ligada à poesia e à literatura.

A partir da análise deste processo central dos românticos, Walter Benjamin cunha o termo *medium-de-reflexão* (*Reflexionsmedium*), para apresentar o núcleo de reflexão no qual a obra se transforma, fazendo dela mesma o *medium* da reflexão. O *medium-de-reflexão*, como determinação da arte, produz o conhecimento das obras por meio da crítica que se dá no trânsito entre a singularidade da obra e a infinitude da arte, tornando possível o seu desdobramento infinito e sua intensificação potencial. A obra, inacabada, reflete no *medium* a arte, conecta-se com outras obras e dá continuidade a sua forma rumo ao absoluto – percurso infinito e impossível.

Mas, para além da adoção da atitude crítica, Benjamin, ao pensar a cidade, a consideraria – no escopo de sua teoria do conhecimento – um *medium-de-reflexão*⁸ (BENJAMIN, 2016, GS I, p.36-38; 62-69, grifos nossos). Conforme Bolle (1999, p. 93), Benjamin *procurou fazer da escrita da metrópole um Medium-de-Reflexão, ou seja, um pensar do pensar urbano*.

—

8 Como mostra Willi Bolle em valoroso artigo, “a grande cidade contemporânea marcou a forma e o estilo da escrita benjaminiana da história”. [BOLLE, Willi. A Metrópole como medium-de-reflexão. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999, pág. 89-112.

Objeto de sua filosofia quando dava início a uma abordagem materialista histórica da experiência estética, a cidade é ali analisada primeiramente segundo estratégias de percepção. Num movimento de atualização, ao pensar a cidade, Benjamin concebe o *medium-de-reflexão* utilizando modos diferentes de *apresentação* para núcleos distintos de *reflexão*, extraindo a criticabilidade da matéria e do objeto com os quais se defronta. O autor retoma o termo utilizado pelos românticos de Jena para designar a *qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento crítico* (BENJAMIN, 2016, GS I, p. 40).

A intensificação da reflexão, antes, supera na coisa os limites entre ser conhecida através de si mesma e através de um outro; e, no *medium de reflexão*, a coisa e a essência cognoscente se interpenetram. (BENJAMIN, 1993, págs. 64-65)

Benjamin localiza os conceitos românticos de percepção, observação da natureza e de crítica de arte no contexto de uma teoria do conhecimento (GAGNEBIN, 1999, p. 71), mas é possível desdobrar essa teoria também no trabalho das *Passagens*. Desde o momento em que seu pensamento inflete para o materialismo⁹ Benjamin considera a metrópole um *medium-de-reflexão* sobre as contradições do capitalismo como um todo, a partir de um pesar sobre a vida urbana em viés materialista. Em carta a Scholem, no momento em que retomava os estudos do trabalho das *Passagens*, para o texto que havia sido solicitado pelo Instituto de Genebra, ele escreveu:

Encontrei-me realmente sozinho com meus estudos das ‘passagens’, o que aconteceu pela primeira vez em muitos anos. (...) Aqui o ponto central também será o desenvolvimento de um conceito clássico. [Se no outro (livro sobre o barroco) tratava-se

⁹ A partir de sua leitura do *História e consciência de classe*, de Georg Lukács, em 1924.

do conceito de tragédia], aqui é o caráter de fetiche da mercadoria. Se o livro sobre o barroco mobilizou a própria teoria do conhecimento, *o mesmo deveria acontecer no caso das ‘passagens’*, pelo menos na mesma proporção. (BENJAMIN & SCHOLEM, 1993, p. 219, grifos nossos)

Toda crítica deve conter uma teoria do conhecimento daquele objeto que se critica¹⁰, teoria essa que é o conceito de reflexão desdobrado para o objeto, aplicado a ele de tal forma que conhecer somente seja possível *por meio da imersão no objeto* (BENJAMIN, 1921, p. 293). Há uma reciprocidade entre a organização interna da obra e o movimento da crítica que se debruça sobre essa obra: *a crítica tem, afinal, muito pouco a ver com a subjetividade do gosto do crítico e tudo a ver com a organização inerente à própria obra* (GAGNEBIN, 1999, págs. 68; 73).

No trabalho das *Passagens* a cidade é objeto que deve ser criticado, o que implicava em caracterizar a teoria que permite conhecê-lo, isto é, pensar a cidade a partir do conceito de reflexão relativo a ela. Não se faz a crítica da cidade grande oitocentista (a metrópole encarnada tanto em Paris como em Berlim) com explicações de significado de um ou outro arranjo formal, tampouco comparando-a a configurações urbanas passadas. Se criticar é fazer um *experimento na obra*, refletindo para transformá-la, na cidade este medium de pensar é mais que nunca necessário. Benjamin compreendeu de modo agudo a trama de muitos fios envolvendo este objeto sobre o qual se debruçou: concentrar-se na cidade implica desdobrar seu lado avesso, conduzindo-a para fora de si, para *aquém e além*, expondo suas relações com as demais obras e

10 Cf BENJAMIN, 2011, p. 61: *A crítica inclui o conhecimento de seu objeto (...); exige uma caracterização da teoria do conhecimento do objeto que está em sua base. (...) A teoria do conhecimento do objeto é determinada pelo desdobramento do conceito de reflexão em seu significado para o objeto. (...).*

com os fenômenos históricos, pois a metrópole moderna é justamente o espaço da simultaneidade de tempos históricos diversos.

Na medida em que, para ele, crítica era um modo de refletir que transformava a forma, isso incluía descobrir e experimentar modos de expor a forma, dando voz a elementos componentes dos fenômenos antes silenciados, por exemplo, descrevendo os moradores de uma cidade grande. Este misto de observação e experimento deixa-se ver em outra carta a Scholem, escrita a 12 de junho de 1938, na qual Benjamin especulava:

Ao me referir à experiência do moderno habitante das metrópoles, incluo diferentes aspectos. Por um lado, falo do cidadão moderno, entregue a um aparelho burocrático interminável, cuja função é comandada por instâncias que permanecem imprecisas para os próprios órgãos executivos, quem diria então para as pessoas a elas subordinadas (...). Por outro lado, quando falo do habitante moderno das grandes cidades refiro-me aos físicos contemporâneos (...) se é que um indivíduo deva ser confrontado com a realidade que se projeta como sendo a nossa, teoricamente, por exemplo, na física moderna e praticamente na técnica de guerra. Com isso quero dizer que essa realidade, praticamente, não é perceptível para o indivíduo, e que o mundo de K., tão alegre e povoado de anjos, é o complemento exato para uma época que se dispõe a aniquilar em grande escala os habitantes desse planeta. Só é de se esperar que as grandes massas façam essa experiência, que corresponde à de Kafka como pessoa particular, incidentalmente e por ocasião desse aniquilamento. (BENJAMIN & SCHOLEM, 1993, p. 303)

Benjamin evidenciava sua compreensão de que, no século XX, a arquitetura da metrópole faz o papel - análogo ao da arte - de transformar a consciência. Em parte isso se devia à tecnologia empregada nos edifícios, que operara uma significativa transformação física na cidade a partir de meados do século XIX.

O autor apontava a necessidade de tornar visível tal arquitetura (galerias, lojas de departamentos, pavilhões de exposição, mercados, estações de trens) – ou o seu resíduo anacrônico - mostrando o quanto a forma transitória dessas construções era expressão adequada do século XIX, este, por sua vez, também um período de transição.

Imitações de cariátides gregas em colunas de ferro, como desenhou Henri Labrouste para os capitéis de colunas metálicas da Biblioteca Nacional, em Paris, denunciavam que os novos materiais construtivos haviam chegado cedo demais. *No primeiro terço do século passado ninguém sabia ainda como se devia construir com vidro e ferro* [BENJAMIN, 2006, [F3, 2], p. 194]. Para Siegfried Giedion, historiador da arquitetura que entusiasmava Benjamin, *o problema foi resolvido desde então pelos hangares e silos* [BENJAMIN, 2006, [F3, 2], p. 194]. Benjamin acrescenta um comentário ao texto de Giedion, perguntando se seria adequado afirmar que *a construção desempenha no século XIX o papel do processo corpóreo em torno do qual se colocam as arquiteturas ‘artísticas’ como os sonhos em torno do arcabouço do processo fisiológico* [BENJAMIN, 2006, [K 1a, 7], p. 436], apoiando a necessidade de se ocupar com esta matéria prima, *estas construções cinzentas, mercados cobertos, lojas de departamentos, exposições* [BENJAMIN, 2006, [K 1a, 5], p. 435].

A arquitetura de Paris deslumbrava a multidão, tomava-lhes todos os sentidos. O que os arquitetos haviam produzido ali não eram apenas edifícios, mas a morada para o sonho coletivo, *a consciência onírica do coletivo* [BENJAMIN, 2006, [K 2a, 4], p. 438]. A crítica ao século XIX começava pelas formas arquitetônicas que expressaram os sonhos coletivos daquele século, no qual acontecera uma mistura singular de tendências individualistas (cujas etiquetas cabiam muito bem ao Eu, à Nação, e à Arte) e elementos para uma configuração coletiva, sendo que estes últimos estavam nos subterrâneos, mais exatamente nos domínios cotidianos da vida urbana.

Benjamin entendia que a transformação da consciência operada por meio dos efeitos dessa arquitetura urbana era um dos fundamentos

da dialética da mudança social. A metrópole, onde atuavam arquitetos - junto a fotógrafos, artistas gráficos, desenhistas industriais, engenheiros - exercia um papel decisivo na educação política. A grande cidade é o elemento da história materialista que Benjamin - tributário de Marx - escreve, desencantando a nova natureza (industrial), livrando-a do feitiço do capitalismo. Benjamin, por meio de sua reflexão sobre a metrópole oitocentista, escreveu uma interpretação da modernidade como mundo de sonho do qual deve-se despertar coletivamente para a conscientização revolucionária de classe.

Não só as formas em que se manifestam os sonhos coletivos do século XIX não podem ser negligenciadas, não só elas o caracterizam de maneira muito mais decisiva do que aconteceu em qualquer século anterior: elas são também- se bem interpretadas – da maior importância prática, permitindo-nos conhecer o mar em que navegamos e a margem da qual nos afastamos. É aqui, em suma, que precisa começar a ‘crítica’ ao século XIX.
(BENJAMIN, 2006, [K 1a, 6], p. 435)

A cidade produzida no século XIX mostrava às primeiras décadas do século XX sua origem, por isso é que deviam se tornar visíveis em 1930, quando Benjamin escreve. Em sua arqueologia da modernidade, concedia à política e à cultura um lugar privilegiado por causa do seu próprio comprometimento com a vanguarda política e cultural de seu próprio tempo – cujas aspirações radicais ele partilhava. Àquela época Berlim, como uma nova Paris, por assim dizer, atraía artistas e personagens como um imã. Para Berlim convergiam tanto a arte de vanguarda como as teorias políticas de esquerda; a cidade era um laboratório para aquela estética politicamente comprometida com a revolução marxista. A proximidade de Walter Benjamin do chamado círculo marxista de Berlim, formado por John Heartfield, Brecht, Piscator e Reinhardt, para o qual a arte nunca era um epifênomeno determinado pela conjuntura econômica, reforçou e atualizou sua elaboração conceitual a princípio

ocupada com o Romantismo alemão: também no contexto do século XX era possível ver quão poderoso *medium-de-reflexão* é a arte; e, como tal, é conhecimento. A arte educa para além do que está contido nas obras. Benjamin acreditava que as novas técnicas estéticas, das quais se valiam as artes do século XX, poderiam ser refuncionalizadas. Eram ferramentas burguesas que, dialeticamente transformadas em revolucionárias, permitiriam emergir uma consciência crítica acerca da natureza da sociedade burguesa (BUCK-MORSS, 1977, p. 20). Estas novas estéticas encontravam seu melhor delineamento em meio à vida urbana.

Ao tomar a cidade como um *Reflexionsmedium*, Benjamin fazia jus ao modo como concebeu a relação infra-estrutura/ super-estrutura - sem muitas mediações, conforme escreveu Leandro Konder (1999):

Benjamin se dispunha a acompanhar Adorno e Horkheimer, em matéria de conhecimento, apenas até certo ponto – uma vez que estes adotavam uma perspectiva sofisticada, exigindo uma complexa articulação dos processos e dos fenômenos em todas as suas múltiplas – infundáveis- mediações? Benjamin, para quem as ligações das coisas, umas com as outras, não deveriam necessariamente ser reconstituídas em todos os seus estágios, “se deixava possuir por certa urgência, por certa avidez, que o implica na direção de um encontro direto com a realidade prática. (KONDER, 1999, p. 72)

Benjamin aterrissava sempre, colocando em terra firme a sua dialética materialista, a qual se baseava no reconhecimento de que os fenômenos da arte e da cultura em geral (arquitetura incluída) podem sempre ser imediatamente relacionados aos fenômenos do desenvolvimento material. Ao tratar da cidade, o filósofo colocava-se próximo às vidas minúsculas dos homens comuns, para desvelar a crítica social contida nas obras da arquitetura urbana, na maioria das vezes não facilmente percebível. Para usar as palavras de Konder (1999, p. 72): *uma certa grossura, acreditava Benjamin, era imprescindível.*

3. Origem

Num fragmento escrito em 1920-21, em que se lia sobre a urgência da *troca de uma visão histórica do passado por uma visão política* (BENJAMIN, 2010, p. 21), Walter Benjamin começava a se ocupar da historicidade dos objetos e fenômenos. A culminação dessa tarefa, para o autor, se daria na concepção da imagem urbana como montagem de tempos heterogêneos, já em 1929, no texto sobre o Surrealismo e finalmente, nas teses sobre a História, texto que data de 1940.

No que diz respeito à cidade enquanto *medium* de reflexão que, necessariamente, se desdobra espaço-temporalmente, constata-se o quanto é central, ali, o *problema da historicidade*. A cidade, uma vez que possibilita tanto prospecção quanto escavação de espaços-tempos, estabelece horizontes de pensamento tanto sobre o futuro quanto sobre o passado. De um lado, se considerado o método de Benjamin refletir criticamente sobre uma configuração urbana, seus edifícios, lugares e os modos de vida que determina - implica pensar a *sobreposição de tempos* como algo que se dá na *simultaneidade do não simultâneo*. De outro lado, uma vez que *uma cidade se faz com processos e fluxos de ocupação*, em geral expandindo seus territórios, a reflexão sobre as etapas históricas de uma urbanização evoca suas *lógicas de crescimento e extensão* de terrenos, centros, margens e subúrbios.

Depreende-se, de tais horizontes de pensamento, a relevância da reflexão sobre a cidade para a concepção de origem (*Ursprung*), conceito de que Benjamin se ocupa em dois momentos de sua obra; primeiramente, no Prólogo epistemológico-crítico a *Origem do Drama Trágico Alemão*, de 1924, e em seguida no *Caderno N [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]* das *Passagens*, em notas tomadas entre 1927-1940.

Ao estudar em Simmel, a apresentação do conceito de verdade em Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [*Ursprung*] no livro sobre o drama trágico é uma trans-

posição rigorosa e excludente deste conceito goethiano fundamental do domínio da natureza para quele da história. Origem - eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão de natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas Passagens, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade - ou seja, como causas -, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento - um termo mais adequado seria desdobramento - fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas. (BENJAMIN, 2006, 504 [N2a,4])

Particularmente, o conceito de origem reafirma seu sentido na configuração adquirida pela grande cidade do século XIX. Paris, a capital do século XIX, se torna assim legível, pois é forma histórica originária e apresenta-se como fenômeno de uma história primeva (*Ur-Geschicht*) - aquela das cidades produzidas pelo capitalismo oitocentista.

A reflexão sobre a origem cabe bem àquela forma urbana que se dava, principalmente, como expressão de profunda transformação.

A (...) paisagem profundamente transformada do século XIX permanece visível até hoje, pelo menos em seus rastros. Ela foi formada pela estrada de ferro... Os lugares onde se concentra essa paisagem histórica são aqueles em que montanha e túnel, desfiladeiro e viaduto, torrente e teleférico, rio e ponte de ferro... revelam seu parentesco (...). Em sua singularidade, atestam que a natureza não se degradou, diante do triunfo da civilização técnica, em algo que não tem nome nem imagem, que a era construção da ponte ou do túnel em si mesma... não se tornou a característica da paisagem, e sim que o rio ou a montanha tomaram imediatamente um lugar a seu lado, não como um derrotado aos pés do vencedor, mas como uma potência amiga

(...). O trem de ferro que desaparece em um túnel dentro das montanhas (...) parece (...) retornar à sua própria origem, onde repousa a matéria da qual ele próprio foi feito. Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Hamburgo, 1938, pp. 34-35¹¹. (BENJAMIN, 2006, [N 12a, 2], p. 520).

Para Benjamin, *origem* é uma categoria histórica e não uma categoria lógica; isso significa dizer que cada fato ou objeto se confronta, em seu desenrolar, com o mundo histórico - em sua aparição na atualidade, cada acontecimento ou lugar contém um determinado passado que é capaz de revelar o presente a ele mesmo.

(...) Apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. (BENJAMIN, 2004, p. 21)

Origem é aquilo que emerge *com* o objeto, num processo de desdobrar-se, ou de um desenrolar, à imagem de um *parto*; algo que surge de uma transformação violenta, que arrasta no seu movimento o material produzido no processo da gênese. Na origem algo se dá ainda como inconclusão e imperfeição; e só alcançará sua plenitude na totalidade de sua história.

A origem é um turbilhão no fluxo do devir (...) em cada fenômeno de origem define-se a figura na qual uma ideia não cessa de confrontar-se no mundo histórico até que ela se torne, se encontre incluída na totalidade de sua história. Em consequência, a origem não emerge de fatos constatados, mas ela toca sua pré e pós história. (BENJAMIN, 2011, p. 44)

11 Excerto de um texto de Dolf Sternberger, datado de 1938, adicionado por Benjamin ao seu *Caderno N*.

Afirma Benjamin, no Prólogo, que a origem é um conceito *referido a um fenômeno*, aquele *originário* da história. A origem é um momento ou um instante originário, que se dá no fluxo da experiência atual para iluminar o passado e, reciprocamente, o presente.

Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história.

(BENJAMIN, 2011, p. 33)

De tal forma que há uma dialética na origem; o conceito carrega o sentido de *movimento do pensamento*, ou seja, quando, numa investigação pesquisador demonstra que o fato investigado é um fenômeno de origem, sua descoberta, na investigação, será tanto *aquilo que traz à luz esse fenômeno* – quanto aquelas experiências que permitirão, dali em diante, o reconhecimento desse fenômeno-originário em *acontecimentos e situações futuros*, relacionados a outras investigações.

Há, nessa ideia benjaminiana do fenômeno de origem, uma exigência de ruptura (a ruptura que des-obscurece momentos escondidos, momentos decisivos que ficaram à sombra no curso do tempo). Para a vida das cidades, esses são momentos de interrupção libertadora do curso de catástrofes que perfazem o desenvolvimento de uma cidade - isto é, a flecha do tempo que nas cidades implica progresso, crescimento.

Se Benjamin, ao pensar a cidade, pensa por imagens, trata-se de construir o pensamento sobre a vida urbana por meio do que dão a ver seus vestígios, suas cicatrizes, incompletudes e frestas. O pensamento-imagem-cidade benjaminiano reclama sua fundação na compreensão do conceito de origem. Por um lado, pré história dos fatos urbanos, a fantasmagoria - imagem que sobrevive no presente a nos dizer o futuro do pretérito de um lugar - e, por outro lado, pós história dos lugares e objetos urbanos, o fragmento - o que se nos deixa ver pelos resíduos e sobrevivências dos muitos tempos e idades de uma cidade.

As Passagens parisienses expressam o fenômeno originário das cidades oitocentistas transformadas pelas relações de produção e consumo capitalistas. São, em sua expressão material - ruas cobertas por tetos de vidro e ferro - um vestígio de tempos passados que permanece como repertório de experiência dos habitantes, inseridas como resíduo no fluxo do devir-cidade.

Para Benjamin, historiador materialista, a urbanização que espelha a lógica das cidades-capitais do século XIX carrega as marcas dessa arquitetura industrial e arcaica como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese; as passagens, as estações de trem, ou antigos silos industriais são resíduos que fazem rememorar início do uso do ferro nas construções de grandes edifícios, logo tornadas obsoletas.

Mas, se o que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, a cidade-capital deve ser criticada entendendo-a como a expressão daquele desenvolvimento das formas de vida do século XIX que se deu a partir de fatos econômicos formados como fenômenos originários da cultura do fetiche da mercadoria. A origem de uma cidade só se revela a um ponto de vista duplo, que a reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado - numa palavra, uma fantasmagoria.

Se a origem é sempre histórica, pois dá-se num momento específico, num contexto determinado, trata-se de pensar uma escrita urbana por meio da narrativa *a contrapelo* de sua história, isto é, a narrativa das práticas sobre os espaços, segundo a constelação que as configura, quais sejam, num extremo a sua espacialidade (seus territórios e escalas), e, no outro, os sujeitos que se empenham em lutar (sua linguagem, sua práxis comunicativa, sua organização em coletividades).

A cidade-imagem benjaminiana é o *locus* por excelência da 'montagem de tempos' que se oferece à *experiência*, não apenas história *objetificada*. A imagem-cidade é um lampejo, um reflexo de luz que

fulgura sobre as malhas da urbanidade para torcê-la, esgarçar seu tecido, instabilizar topografias, monumentos, edifícios, mercadorias, corpos, vazios, terrenos baldios. A imagem que Benjamin quer revelar está no avesso; é imperativa a tarefa de revelar o sentido e a consciência histórica sob os discursos oficiais.

Para estudar as transformações da Paris capital, Benjamin procede à escrita de uma história das imagens arruinadas, pois delas decorriam uma aprendizagem das forças históricas atuantes, um saber sobre a consciência e a inconsciência das classes sociais; sobre as contradições da modernidade por ela mesma, afinal. Esse aprendizado com imagens torna-se crítico à medida em que se exercita um método no qual pode-se valer das imagens que ressoam nos textos mas também nos edifícios, não aquelas valiosas e espirituosas, e sim os farrapos e resíduos, fazendo-lhes justiça como *fenômenos originários*. Deste modo, ao citar estas imagens-farrapos recolhidas no plano da experiência histórica, pretende apontar aquilo que emerge no fluxo e no devir de uma cidade. De resto, pensar a origem de uma cidade nos termos benjaminianos é condição necessária de legibilidade do mundo que um assentamento urbano instala nessa transformação.

A epistemologia proposta por Benjamin a partir do conceito de origem diz respeito a preservar os elementos díspares de um fato ou lugar urbano em toda sua irreduzível heterogeneidade. A expectativa do autor é de escrever um *materialismo da imanência* onde os mais pequenos objetos tragados pelo que chamamos civilização - a história dos vencidos, sempre ocultada - e relegados pela própria dinâmica desta construção histórica da destruição - a flecha sempre apontada para a frente, o progresso - pudessem revelar seus diversos aspectos, trazendo junto com seu abandono, sua redenção.

Quando se trata de escrever sobre a espessura histórica de uma cidade, ou de uma proposição urbanística, o método que está fundamentado na prática de desviar é uma estratégia de pensamento valiosa:

permite pensar desde os fragmentos, enfrentando a descontinuidade, ou a incompletude, como algo incontornável no esforço da enunciação do conceito.

2. imagem-pensamento-cidade

Paola Berenstein Jacques

A inspiração de Hugo: as palavras, como as imagens, se oferecem a ele como uma massa ondulante. A inspiração de Baudelaire: quando surgem, as palavras, graças a um processo muito elaborado, parecem encantadas. Nesse processo, **a imagem desempenha um papel decisivo.** (BENJAMIN, 1989, p. 173)

O modo como Walter Benjamin analisou a inspiração dos poetas franceses Victor Hugo e Charles Baudelaire ao trabalhar com as palavras e as imagens, quando eles escreveram sobre suas experiências parisienses, nos leva a compreender melhor o processo de escrita do próprio Benjamin, pois, também para ele, - como para Baudelaire em *As Flores do Mal* e em *Pequenos poemas em Prosa (Le Spleen de Paris)*, livros que ele tão bem estudou em vários textos¹ -, “a imagem desempenha um papel decisivo” em suas experiências narrativas, sobretudo no caso de seus escritos urbanos (sobre ou a partir das cidades) desde 1924 (texto sobre Nápoles redigido com Asja Lacis). Benjamin inicia seu breve ensaio sobre San Gimignano² – texto publicado no *Frankfurter Zeitung* em 23 de agosto de 1929 – da seguinte maneira:

1 O livro sobre Baudelaire escrito por Walter Benjamin (2013) – “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”, que seria um “modelo muito exato do trabalho das passagens” – não foi concluído, mas vários textos sobre o poeta foram publicados como: “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, “Sobre temas em Baudelaire”, “Parque Central” ou ainda a parte V do “exposé de 1935” (ou D no de 1939): “Baudelaire e as ruas de Paris” e o arquivo J – Baudelaire, publicado no livro das Passagens (notas e materiais). Em 1981, Giorgio Agamben encontrou nos arquivos de Georges Bataille na Biblioteca Nacional da França (BnF em Paris) novos manuscritos (um tipo de sumário) deste livro sobre Baudelaire, com parte do material publicado nas notas e materiais do livro das Passagens. Assim, Agamben (com Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle) organizou uma nova publicação: Baudelaire (2013, versões francesa e italiana).

2 Texto dedicado à memória de seu amigo poeta Hugo von Hofmannstahl, falecido em 15 de julho de 1929.

Achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos – quanto difícil pode ser isso! Porém, quando elas chegam, batem contra o real com **pequenos martelinhos** até que, como de uma chapa de cobre, dele tenham extraído **a imagem**. “Ao cair da noite as mulheres se reúnem ao lado da fonte, à porta da cidade, para buscar água em grandes cântaros”- só depois de ter achado essas palavras é que surgiu, **da vivência super deslumbrante, a imagem com firmes mossas e profundas sombras**. (BENJAMIN, 1987, p. 203)

Benjamin havia visitado a cidade toscana no mês anterior, quando escreveu para seu grande amigo Gershom Scholem: “Sobre San Gimignano não escreverei nada. Penso que não ouves o nome pela primeira vez. Talvez mais tarde resulte qualquer coisa minha que se possa ler”³. Para “achar palavras” que possam descrever essa “vivência super deslumbrante” resultante de novas experiências urbanas, em particular de experiências urbanas de alteridade em cidades estrangeiras, Benjamin propõe extrair, com “pequenos martelinhos”, da própria experiência vivida – concreta, tátil, corporificada –, uma imagem, ou melhor, “a imagem com firmes mossas e profundas sombras”. Ou seja, uma imagem que possa traduzir determinada experiência urbana ou ainda, a “língua” própria de cada cidade, para condensá-la em pensamento. Benjamin exercitou assim um tipo singular de filosofia da cidade ao escrever sobre suas próprias deambulações urbanas. O filósofo parece ter encontrado seu próprio pensamento materializado na concretude da cidade em breves instantâneos, a partir de detalhes efêmeros, como lampejos de ideias ou intuições concretas, que só uma imagem poderia conseguir captar.

Apesar do próprio Benjamin só ter nomeado um de seus textos curtos de “Imagem-pensamento” (*Denkbild*), Theodor Adorno passou a chamar, após sua morte, os textos benjaminianos em formato

3 Carta datada de 27 de julho de 1929.

fragmentário, – muitos autobiográficos sobre suas diferentes experiências urbanas, a maior parte só publicados em vida em jornais ou periódicos –, de imagens-pensamento (*Denkbilder*). O termo foi anteriormente usado por George, no livro “O sétimo anel”, para homenagear Mallarmé, como Adorno explica em sua resenha sobre o livro *Rua de mão única* – publicado em 1928 por Benjamin na editora Rowohlt, com um belo desenho gráfico de vanguarda –, considerado a partir de então como “uma coletânea de imagens-pensamento”.

No poema de seu livro *O sétimo anel*, onde George celebra a França, ele homenageia a “florescente imagem-pensamento” [*denkbild*] de Mallarmé. A palavra *denkbild*, uma palavra holandesa, retoma com a ideia que estava em desuso. (...) uma leitura segundo a qual a ideia **não é uma simples representação, mas um ente em si mesmo** (...) *Rua de mão única* de Walter Benjamin, que foi publicado pela primeira vez em 1928, não é, como se poderia pensar um sobrevôo superficial, um livro de aforismas, mas **uma coletânea de imagens-pensamento** [*eine Sammlung von Denkbildern*]. (ADORNO, 2001, p. 31, tradução e grifos nossos)

Uma imagem-pensamento, “não é uma simples representação, mas um ente em si mesmo”, também não é um simples aforisma, nem uma imagem platônica, mas algo, uma imagem, capaz de dizer o que não pode ser dito, capaz de fazer mover o pensamento, ou melhor, citando Adorno, de “gerar faíscas por meio de um curto-circuito intelectual (...) talvez inflamando-o”⁴. As imagens-pensamento “são retratos rabis-

4 Cf Adorno (2001, tradução e grifos nossos): “Imagens-pensamento não são imagens como os mitos platônicos da caverna ou carruagem. Ao invés, **são retratos rabiscados como quebra-cabeças**, evocações parabólicas de algo que não pode ser dito em palavras. Querem menos parar o pensamento conceitual do que chocar por meio de sua forma enigmática e assim fazer mover-se o pensamento, porque o pensamento em sua forma conceitual tradicional parece

cados como quebra-cabeças”, ou seja, elas seriam também um tipo de jogo codificado ou enigma, e, assim, talvez, um indício para narrar a cidade-enigma.

O único texto que Benjamin intitulou “Imagem-pensamento” foi publicado no *Frankfurter Zeitung*, em 15 de novembro de 1933. Trata-se de um texto com vários subtítulos – Da morte de um velho; O bom escritor; Sonho; Conto e Cura; Sonho; A Nova Comunidade (“*Neue Gemeinschaft*”); Rosquinha, pena, pausa, queixa, futilidade – que parece nos indicar um caminho desviante para um modo específico e enigmático, como uma montagem ou um jogo “quebra-cabeças”, de narrar experiências. Benjamin explorou a questão da narração em vários outros textos, em particular no famoso ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, “O narrador” (ou “O contador de histórias”, de 1936). No entanto, este pequeno texto denominado “imagem-pensamento”, já reúne, em miniatura, vários temas benjaminianos recorrentes – o moribundo, os sonhos, os contos, as crianças, as cidades – e, em particular uma discussão sobre os modos de narrar a experiência e expressar o pensamento. A última parte do texto resume ainda melhor o debate proposto, “Rosquinha, pena, pausa, queixa, futilidade” nos remetendo novamente a um jogo e, desta vez, um jogo de palavras:

Palavras como essas, sem ligação ou conexão entre si, são o ponto de partida de um jogo que tinha grande prestígio. A tarefa de cada jogador era colocá-las num texto conciso de tal modo que

rígido, convencional e ultrapassado. Aquilo que não pode ser provado no estilo usual e no entanto é peremptório – isso deve desencadear a espontaneidade e energia do pensamento e, sem ter tomado literalmente, **gerar faíscas por meio de um curto-circuito intelectual que lança uma luz repentina no familiar, talvez inflamando-o**. O próprio Adorno escreveu um livro em imagens-pensamento: “*Minima Moralia - Reflexionen aus dem beschädigten Leben*”, publicado originalmente em 1951 e que possui uma edição brasileira, lançada pela Azougue Editorial em 2008 com tradução de Sérgio Cohn (Adorno, 2008).

a sua ordem não fosse alterada. Quanto mais curto o texto, quanto menos elementos medianos contivesse, tanto mais notável seria a solução. **Esse jogo fomenta os mais belos achados, sobretudo junto às crianças.** (...) Eis um exemplo que uma criança forma ligando as palavras citadas acima: “O tempo se lança através da natureza como uma rosquinha [*bretzel*]. A pena colore a paisagem, e se forma uma pausa que é preenchida pela chuva. Não se ouve nenhuma queixa, pois não há nenhuma futilidade”. (BENJAMIN, 1987, p. 272, grifos nossos)

Estes textos montados como jogos de palavras e de imagens, explicitamente sobre cidades ou não, a partir de experiências urbanas, de situações cotidianas, também ficaram conhecidos como “miniaturas urbanas”, sobretudo a partir dos textos de Kracauer, amigo de Benjamin e, naquele momento, editor do jornal *Frankfurter Zeitung*, onde Benjamin publicou boa parte de suas “imagens-pensamento”. A forma de escrever por fragmentos, misturando filosofia e literatura, em particular para descrever ou analisar a modernidade urbana a partir de algum detalhe específico ou de uma situação concreta, cotidiana, mas marginal, não foi uma exclusividade de Benjamin. Outros intelectuais próximos, como Ernst Bloch, também recorreram, nos anos 1920, a esta forma textual moderna, sobretudo em suas crônicas de jornal e pequenos ensaios. Segundo Georges Didi-Huberman (2017, p. 30, tradução nossa): *a imagem-pensamento é, muitas vezes, algo bem simples ou bem ‘menor’, até mesmo minúsculo, que nos toca por sua intensidade concreta, imediata e, ao mesmo tempo, sintomática.*

Gerhard Richter nos fala em uma virada micrológica do pensamento crítico nos anos 1920 e considera a imagem-pensamento (*Denkbild*) um “gênero-sem-gênero por excelência”⁵ ou um “gênero” menor, “uma

5 “Como uma forma de discurso liminar, uma forma menor de escrita e uma prática textual marginal, o *Denkbild*, talvez diferentemente de outras formas

forma menor de escrita e uma prática textual marginal”, um tipo de miniatura que “codifica uma forma poética da escrita condensada, epigramática em instantâneos textuais, iluminando-se como meditações pungentes que, via de regra, focalizam um detalhe ou tópico marginal, normalmente sem um enredo ou uma agenda narrativa obrigatória, no entanto carregados de intuição teóricas” (RICHTER, 2017, p.12). Tratar-se-ia então de uma forma textual condensada, um instantâneo de intuições teóricas que Richter creditsua criação a este grupo específico de amigos – Benjamin, Bloch, Kracauer, não por acaso todos ex-alunos ou próximos de Simmel, que também escreveu muito sobre cidades e experiências urbanas –, que produz “um texto em prosa breve, aforística, tipicamente variando entre algumas poucas sentenças e um par de páginas que tanto ilumina quanto explode as distinções convencionais entre literatura, filosofia, intervenção jornalística e crítica cultural” (RICHTER, 2017, p.18). Richter busca distinguir a imagem-pensamento de outras formas típicas da modernidade – aforismas, fragmentos, parábolas, máximas – por sua relação intrínseca com a reflexão teórica⁶, nas palavras do autor: “As frases que o *Denkbild*

literárias dominantes como o romance, o poema ou a peça teatral, não apenas participa desse jogo de não-fechamento e excesso, como também comenta-o, encenando-o, não como um empecilho a ser superado, mas acolhendo-o como parte da constelação de formas estéticas e conteúdos filosóficos que nos dá a pensar em tantos eventos singulares. Poderíamos até dizer que o *Denkbild* é o gênero-sem-gênero por excelência.” (p. 33)

6 “Ainda que se aproxime de formas curtas típicas da modernidade com o aforisma, o fragmento, a parábola e a máxima, o *Denkbild* poético-filosófico possui um desenvolvimento genealógico próprio. Nos anos de 1920, Benjamin foi o primeiro dentre seus colegas da Escola de Frankfurt a empregar o termo *Denkbild* em sua escrita, mesmo ainda que outros na mesma época estivessem escrevendo nesse modo. Nessa formação textual condensada, a própria forma torna-se conteúdo, e a percepção de um objeto aparentemente trivial transfor-

nos dá a ler capturam o pensamento em uma imagem composta de palavras” (RICHTER, 2017, p.25).

A maior parte das publicações póstumas desses pequenos textos benjaminianos sobre as cidades – publicados majoritariamente em forma de crônicas ou de curtos artigos em jornais e revistas entre 1925 e 1934 – em volume único seguiu esse título, “Imagens-pensamento” (*Denkbilder*, traduzido ora por imagens do pensamento, tradução brasileira, ora por imagens de pensamento, tradução portuguesa), escolhido pelos organizadores da edição alemã, Rolf Tiedmann e Hermann Schweppenhäuser, a partir da denominação dada por Adorno. No entanto, Peter Szondi, em 1955, preferiu um outro termo como título, imagens-cidade (*Städtebilder*), ao reunir uma outra seleção desses textos, restrita àqueles mais explicitamente urbanos como relatos sobre experiências urbanas, percepções e descrições de cidades. Szondi explica a escolha do termo em seu posfácio: *a metáfora ajuda Benjamin, - assim como sua forma preferida: a articulação em pequenos fragmentos -, a pintar como miniaturas as imagens de cidades* (SZONDI, 1963, p. 93. tradução nossa)⁷.

Szondi, pelo título e posfácio da coletânea, propõe uma homologia entre pensamento, imagem e cidade. Para explicitar ainda mais a indissociabilidade entre esses termos, propomos assim explorar a ideia de *imagem-pensamento-cidade*. Se Benjamin partia das cidades, de suas próprias experiências urbanas, para formular suas imagens-pensamento; e se as imagens (conceituais) são para o pensamento benjaminiano

ma-se, por meio de uma reflexão continuada, uma reflexão teórica exemplar” (RICHTER, 2017, p. 22).

7 Cf texto original: “Die Metaphorik hilft Benjamin - ähnlich der Form, die er bevorzugte: der Gliederung in kurze Abschnitte - die Städtebilder als Miniaturen zu malen.” In: BENJAMIN, Walter. *Städtebilder*. Nachwort von Peter Szondi. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.

como são os conceitos (sem imagens) para outros filósofos, se ele formula seus conceitos filosóficos através de imagens; nos parece que se fizermos o caminho inverso, podemos experimentar – a partir da compreensão dessas imagens-pensamento e imagens-cidades, imagens urbanas de pensamento ou, como preferimos, imagens-pensamento-cidade –, uma outra forma de pensar, de conhecer e de narrar as cidades. As imagens-pensamento-cidade benjaminianas seriam deste modo tanto uma maneira específica de ouvir, captar, traduzir e amplificar a “língua” singular das cidades, quanto um modo singular de narrá-la.

Assim, as imagens-pensamento-cidade poderiam nos ajudar a esboçar a outra epistemologia urbana aqui almejada. Da mesma forma que a experiência da cidade concreta, construída e habitada, ajudou Benjamin em sua construção teórica e filosófica, acreditamos que a compreensão de sua construção imagética do pensamento a partir da experiência urbana, da experiência da concretude das cidades, nos ajude a pensar a própria cidade e suas temporalidades – sua história, mas também seu presente e seu futuro – como uma construção material e social mais complexa e, também, mais justa. Portanto, não propomos explorar a ideia de *imagem-pensamento-cidade* somente como uma forma literária e filosófica de escrever por fragmentos a partir da materialidade das cidades, ou simplesmente como um gênero literário moderno de compreensão, apreensão e narração de experiências urbanas, mas, também, como uma forma de conhecer, um outro caminho ou um outro método, desviante e polissêmico, para pensarmos as cidades por imagens em miniatura, ou como preferimos, por *imagem-pensamento-cidade*.

Didi-Huberman nos fala em “olhar com palavras” (*regarder avec les mots*), ao explicar a dificuldade de “Achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos” como escreveu Benjamin sobre San Gimignano. Poderíamos pensar também em “ouvir com imagens”. Didi-Huberman diz:

Mas faltam-lhe as palavras que pretendia usar. Então surge uma alternativa: ou permanece mudo, e ninguém, nem você mesmo,

saberá o que está acontecendo. Porque uma experiência muda (daquele momento) nunca se tornará uma experiência verdadeira (a possível sabedoria ou ciência que pode ser tirada daquele momento). Ou tenta-se, o que me parece ao mesmo tempo necessário e impossível de levar até ao fim: encontrar as palavras, apesar de tudo, para esta experiência, encontrar os jogos linguísticos capazes de articular, apesar de tudo, esta experiência ao nosso pensamento. **A imagem só vale a pena na medida em que for capaz de modificar o nosso pensamento, ou seja, de renovar a nossa própria língua e o nosso conhecimento do mundo.** (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.87, grifo nosso)

Ao lermos bem atentamente alguns desses escritos benjaminianos sobre cidades – essas imagens-pensamento-cidade⁸ – podemos notar nestes textos ao menos três maneiras de aproximação, tradução e composição para narrar a “língua” das cidades: **Imagem; Distância e Interpenetração.**

Imagem

Benjamin pensava e narrava por imagens, por alegorias. Como tão bem pontuou Didi-Huberman: “A imagem só vale a pena na medida em que for capaz de modificar o nosso pensamento, ou seja, de renovar a nossa própria língua e o nosso conhecimento do mundo.” O pensa-

⁸ Consideramos o conjunto heterogêneo dos escritos urbanos benjaminianos como imagens-pensamento-cidade: os textos sobre Berlim (Peças radiofônicas, “Crônica berlinense”, “Infância em Berlim”), sobre Moscou (“Diário de Moscou” e ensaio sobre Moscou), sobre Nápoles (escrito com Asja Lacis, com a já conhecida ideia de cidade porosa), Marselha (“Haxixe em Marselha” e ensaio sobre Marselha), sobre várias cidades (“Rua de mão única”, os vários textos conhecidos por imagem-pensamento ou imagem-cidade), sobre Paris (“Paris, a cidade no espelho”; os exposés “Paris capital do século XIX”, assim como o trabalho das Passagens e, também, sobre Baudelaire).

mento benjaminiano é constantemente atravessado e modificado por imagens. Assim, como narrador de cidades, transmissor ou contador de experiências urbanas, ele também buscava compor com imagens em formas textuais curtas, ou seja, breves miniaturas da vida urbana no cotidiano.

As imagens-pensamentos-cidade benjaminianas são construídas por palavras, por fragmentos, por restos arqueológicos, por memórias involuntárias. São imagens polifônicas, polissêmicas, que possibilitam uma multiplicidade de interpretações diversas. São imagens empíricas, oníricas ou mnêmicas. Imagens que emergem de uma apreensão (ou escuta) bastante heterogênea da cidade, que se dá sobretudo a partir de uma montagem de tempos heterogêneos. A cidade como acúmulo de tempos, como sobreposição de camadas temporais a serem escavadas, a serem exploradas, a serem atualizadas no momento em que são reconhecidas em nosso presente. Benjamin estava em busca de futuros em germe ainda guardados em imagens do passado que emergem no presente, mas que precisam ser reconhecidos. Em “Paris do Segundo Império” ele escreveu: “Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós, torna-se imagem” (BENJAMIN, 1989, p. 85). E no trabalho sobre as passagens parisienses podemos ler: “A história se decompõe em imagens, não em histórias” (BENJAMIN, 2006, p. 518).

Tais imagens nos dão várias pistas possíveis de escuta ou de tradução, a partir de um conhecimento sensível ou oculto, das cidades. Como ele explica logo no início de seu livro-rua-cidade-montagem, seu livro mais surrealista, todo montado como uma rua que fala ao megafone, *Rua de mão única*. Na primeira imagem-pensamento-cidade da rua, *Posto de Gasolina*, podemos ler: “ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifava-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer” (BENJAMIN, 1987, p. 11).

Voltamos assim ao enigma das cidades, à cidade-enigma, que seria o que está bem escondido “em rebites e juntas ocultos”, nos menores

detalhes, nas miudezas do cotidiano, do ordinário ou banal, “que é preciso conhecer”, escavar. Um enigma não precisa ser decifrado, mas escarafunchado, escavado, ele irrompe do subterrâneo, emerge das camadas mais profundas e ao mesmo tempo mais cotidianas, em forma de imagens, para ser (re) montado e, assim, apresentado, narrado. Como Benjamin escreve na imagem-pensamento-cidade “Número 113, subterrâneo”: “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” (BENJAMIN, 1987, p.12).

As escavações surgem também na imagem-pensamento-cidade “Trabalhos de subsolo”, um sonho feliz: “Era a praça do mercado de Weimar. Ali eram feitas escavações. Eu mesmo raspei um pouquinho na areia. Então apareceu a ponta de uma torre de igreja. Extremamente alegre pensei comigo: um santuário mexicano do tempo do pré-animismo, o Anaquivitzli. Acordei rindo” (BENJAMIN, 1987, p.26).

O enigma parece até se desfazer, ao menos provisoriamente, pelo sentimento amoroso, em outra imagem-pensamento-cidade da mesma rua, “Primeiros socorros”: “Um bairro extremamente confuso, uma rede de ruas, que anos a fio eu evitara, tornou-se para mim, de um só lance, abarcável numa visão de conjunto, quando um dia uma pessoa amada se mudou para lá. Era como se em sua janela um projetor estivesse instalado e decompusesse a região com feixes de luz” (BENJAMIN, 1987, p.35).

Em *Haxixe em Marselha*, a partir de sua deambulação pela cidade mediterrânea após o uso da droga, o labirinto também parece se dissipar, desta vez pelo sentimento de êxtase:

Para nos aproximarmos dos mistérios da felicidade no êxtase teríamos que refletir sobre o fio de Ariadne. Que prazer no simples ato de desenrolar um novelo! Um prazer que tem afinidades profundas, que com o do êxtase, que com o da criação. Avançamos, mas, ao avançar, não só descobrimos os meandros

da caverna em que nos aventuramos como também desfrutamos dessa felicidade do descobridor apenas através daquela outra que consiste em desenrolar um novelo. Essa certeza nos é dada pelo novelo engenhosamente enrolado que nós desenrolamos (BENJAMIN, 2004, p. 234).

Para Benjamin (1989, p. 178), o labirinto, este “antigo sonho humano”⁹ realizado com a construção de grandes cidades, ou, como Benjamin escreve em “Parque Central”, “o caráter labiríntico da própria cidade”, é recorrente em seus escritos urbanos. A alegoria do labirinto também está diretamente relacionada à questão da imagem:

O labirinto, cuja imagem penetrou na carne e no sangue do *flâneur*, aparece, graças à prostituição, como que diferentemente colorido. O primeiro arcano que se abre a ela é, assim, o aspecto mítico da cidade grande como labirinto, evidentemente com a imagem do minotauro no centro. Que ele traga a morte ao indivíduo não é decisivo. Decisiva é a imagem das forças mortíferas que ele encarna. E também esta imagem é nova para o habitante da cidade grande. (BENJAMIN, 1989, p. 178).

No titanesco trabalho das *Passagens*, Benjamin convoca também uma educação (ou formação) para se criar imagens e, também, para apreendê-las. Ele chama nossa atenção para um “olhar estereoscópico e dimensional”, um modo bastante singular, imagético, de criar outras perspectivas, a partir de profundidades tanto temporais quanto espaciais, como exercícios de distanciamento e de aproximação. O estereoscópio – utilizado no *Kaiserpanorama*¹⁰ e evocado como “magia ilusória” nas

9 “A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue esta realidade”. [M 6a, 4]

10 Os panoramas imperiais eram grandes aparelhos circulares, em torno dos quais o público se sentava para ver, a partir dos estereoscópios, imagens duplas que eram projetadas dentro do aparelho e percebidas como imagens

memórias de sua infância em Berlim – é um dispositivo óptico formado por duas imagens separadas na distância dos olhos (como um binóculo), de uma mesma paisagem ou cena urbana, que ao serem vistas ao mesmo tempo formam uma única imagem tridimensional: “cidades em todas as suas janelas reluzentes, os nativos distantes e pitorescos, as estações ferroviárias com sua fumaça amarela, os vinhedos nas colinas até as folhas mais diminutas” (BENJAMIN, 1987, p. 76).

O panorama imperial também é usado como alegoria no livro-rua-cidade-montagem “Rua de mão única”, na sua mais longa imagem-pensamento-cidade, formada por 14 imagens distintas, mas complementares, uma efetiva “viagem [em imagens] através da inflação alemã”. Os panoramas, esses “aquários do distante e do passado”, nos mostram que as imagens também são formadas por diferentes camadas que podem reemergir e construir outras perspectivas, ou melhor, como escreve Benjamin no trabalho das Passagens citando Rudolf Borchardt: “educar em nós o médium criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas” (BENJAMIN, 2006, p. 500).

No ano de 1822, Daguerre inaugurava seu Diorama em Paris. Desde então essas caixas claras, cintilantes, **aquários do distante e do passado**, aclimataram-se em todas as avenidas e bulevares da moda. Aí, como nas passagens e quiosques, ocuparam esno-

tridimensionais. Imagens de paisagens, monumentos ou cenas urbanas de cidades distintas. Estes aparelhos foram montados em várias cidades europeias na segunda metade do século XIX, início do século XX. Benjamin explica seu funcionamento, em “Infância em Berlim”: “Pois como a tela, com os assentos à frente, formava um círculo, cada pessoa passava por todas as posições, das quais se via, através de cada par de orifícios, a lonjura esmaecida do panorama. Lugar sempre se achava. E, sobretudo, já pelo fim da minha infância, quando a moda começou a se desinteressar pelos panoramas imperiais, era comum circular naquele recinto semivazio” (p.76, OE II).

bes e artistas, antes de se transformarem nas câmaras, onde, no interior, as crianças estreitavam amizade com o globo terrestre, de cujos círculos o mais agradável – meridiano mais rico em imagens – atravessava o Kaiserpanorama. Quando lá entrei pela primeira vez, há muito se acabara o tempo da exibição das vistas mais graciosas. No entanto, **a magia, cujo derradeiro público foi as crianças, nada perdera** (BENJAMIN, 1987, p.76-77).

Distância

Às imagens-pensamento-cidade mostram uma evidente proximidade do Benjamin-narrador-urbano com a vida cotidiana, com o cotidiano urbano, a partir de uma profunda imersão – um mergulho amoroso, extasiado, infantil, encantado ou mágico – nas ruas da cidade, que faz surgir um modo outro de conhecimento corpóreo do espaço, um conhecimento tátil, a partir de uma observação minuciosa dos detalhes, das miudezas urbanas, da experiência concreta, física, dos espaços, que faz surgir suas cartografias íntimas a partir do próprio corpo caminhante (“corpografias urbanas”¹¹). Essa prática foi inicialmente experimentada e exercitada por Benjamin nos espaços privados, como podemos ler nos textos sobre suas lembranças de infância em Berlim, quando o Benjamin-criança tateia os armários – como na bela (e erótica) imagem da mão penetrando no par de meia enrolado dentro da gaveta, memória que surge em mais de um texto –, tateia despensas, móveis,

11 Como passamos a chamar o registro de experiências corporais da cidade que ficam inscritas no corpo de quem as experimenta. Partimos da premissa de que corpo e cidade se relacionam, mesmo que involuntariamente, através da simples experiência urbana. Para uma melhor compreensão do percurso de elaboração do argumento explicativo da ideia de corpografia, remetemos aos artigos “Cenografias e corpografias urbanas – um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade” (BRITTO; JACQUES, 2008) e “Corpografias Urbanas: relações entre corpo e cidade” (JACQUES; BRITTO, 2008).

esconderijos, brechas, e, ao sair para as ruas, para o espaço público, ele descobre o sexo e volta a se perder na cidade. Como nesta imagem de *Infância em Berlim*, “O despertar do sexo”:

Numa daquelas ruas, em que mais tarde perambulei sem canso durante a noite, surpreendeu-me, quando foi chegado o momento, o despertar do sexo em circunstâncias das mais singulares. (...) Mas, ou porque me esquecera de seu endereço, ou porque **não sabia me orientar em seu bairro**, foi ficando cada vez mais tarde e cada vez mais desesperado meu vagar.
(BENJAMIN, 1987, p.88, grifos nossos)

As imagens-pensamento-cidade são formadas por experiências corpóreas, táteis, da cidade grande. São experiências concretas, mergulhos na profundidade e materialidade urbanas. No entanto, podemos notar, como já fez Szondi no posfácio de *Städtebilder*, uma preocupação com uma justa distância nestes instantâneos, retratos ou quadros urbanos benjaminianos¹². Há nestas diferentes imagens-pensamento-cidade tanto uma distância temporal, no caso dos textos sobre Berlim, sua cidade natal, em que a cidade é narrada por um adulto que recorda sua infância, quanto uma distância espacial, no caso das cidades estrangeiras, quando o narrador é um viajante – o viajante, como sabemos, pode virar criança em suas descobertas de paisagens distantes –, e também, como no caso de Paris, a partir de 1933, um exilado. Todos são viajantes, tanto os que viajam ao passado, a sua cidade natal no passado, quanto os que viajam para cidades desconhecidas.

Para perder-se nas cidades é necessária uma instrução, um tipo de formação, em que as crianças e os viajantes – aqueles que estão

12 Ou *tableaux* urbanos como prefere Willi Bolle para lembrar os *tableaux parisiens* de Baudelaire, Bolle divide os escritos urbanos em três tipos: imagens de pensamento, retratos urbanos e imagens dialéticas. Aqui preferimos chamá-los todos de imagens-pensamento-cidade.

aprendendo a andar em algum desconhecido chão –, são os melhores guias, assim como os que já conhecem seus limiares como os trapeiros, as prostitutas, os colecionadores, ou ainda, os *flâneurs*. Jeanne Marie Gagnebin, em “A criança no limiar do labirinto” nos chama atenção para uma tríplice mediação – ela se refere ao *Infância em Berlim* mas esta mediação ocorre em outros escritos urbanos benjaminianos também –, uma mediação do tempo, do jogo de embaralhamento temporal, entre adulto e criança, presente, passado e futuro; uma mediação do espaço, mais evidente no caso do exilado longe da cidade natal que ele narra, quando se dá um embaralhamento de espaços distintos, perto e longe, dentro e fora; e, por fim, uma mediação da percepção (ou de apreensão), no caso, uma certa “ingenuidade” infantil, mas também uma potente astúcia das crianças nas cidades, que tem como imagem mais eloquente o “Corcundinha” (última imagem de “Infância em Berlim”), guardião de todas as imagens da infância.

O próprio Benjamin explica a questão da distância neste tipo de viagem mnêmica ao passado por intermédio de imagens – “a distância da saudade que impele à imagem”, como ele escreve ao narrar um sonho sobre Paris que tem por título “Perto demais” – e, também, sobre a diferença entre nativo e viajante, no ensaio “O retorno do flâneur”, que ele escreveu para o livro de seu amigo Franz Wessel: *Andando em Berlim, um flâneur na capital* (publicado em 1929).

Se quiséssemos dividir todas as descrições de cidades existentes de acordo com os locais de nascimento dos seus autores, certamente descobriríamos que aquelas compostas por nativos estão em minoria. O fermento superficial, o exótico, o pitoresco: tudo isto apenas afeta o forasteiro. **Para um nativo, a imagem de uma cidade fala de outros motivos mais profundos - motivos característicos de uma viagem ao passado e não à distância.** O livro da cidade do nativo tem alguma relação com memórias: não foi por nada que ele passou a sua infância no local. Como Franz Hessel fez em Berlim. E se ele sai agora e perambula pela

cidade, ele o faz sem ser tocado pelo impressionismo ansioso que o escritor descritivo tantas vezes traz ao seu assunto.

Pois Hessel não descreve nada, ele conta. Além disso, ele reconta o que ouviu. Caminhar por Berlim é um eco do que a cidade fala para a criança desde tenra idade. (BENJAMIN, 2017, p. 13, tradução e grifos nossos)

“Um eco do que a cidade fala para a criança”, para o viajante, para o exilado, eis uma bela definição para o exercício benjaminiano de construir imagens-pensamento-cidade. Hessel traduziu Marcel Proust com Benjamin, assim, a presença da ideia proustiana de memória involuntária proustiana é forte em ambos e esta memória emerge a partir de imagens. São imagens que não descrevem nada, mas mostram, ou melhor, que não tem “nada a dizer, somente a mostrar”, para parafrasear o método (ou o princípio) da montagem no trabalho das passagens. Na capa do livro de Hessel em sua versão original – publicado no ano seguinte de *Rua de mão única* na coleção “a essência da cidade” (*wesen der stadt*) –, podemos ler: “um livro sobre a arte de caminhar em Berlim, muito perto da magia da cidade de que ela própria mal conhece. Um livro de imagens (*bilderbuch*) em palavras”. Formar imagens com palavras, capturar miniaturas de situações urbanas que formam imagens, imagens traduzidas em palavras pelo narrador de cidades, imagens a serem montadas, desmontadas e remontadas. No caso das viagens mnêmicas, do adulto que narra suas memórias de infância, memórias da criança que experimenta corporalmente as cidades como um espaço de jogo, de brincadeira, de descoberta e de transformação permanente.

A relação entre criança e adulto, passado e futuro, a infância burguesa e a miséria da vida adulta também é recorrente em *Infância em Berlim*, texto claramente ligado ao livro de Hessel, como na bela imagem “Manhã de Inverno”, ou ainda, em “Duas imagens enigmáticas” onde vemos essa busca da imagem do futuro-presente na memória do passado-infância:

Naquela época, a margem da idade adulta me pareceu separada da minha por um leito de rio de muitos anos, do mesmo modo que aquela margem do canal, onde se via o canteiro de flores e onde, nos passeios com a babá, nunca me fora permitido chegar. Mais tarde, quando ninguém mais determinava meus trajetos e quando eu também já entendia a Canção dos Cavaleiros, cheguei várias vezes próximo daquele canteiro.(...) Mas que, então, parecia florir mais raramente. (BENJAMIN, 1987, p. 93)

No ensaio sobre Moscou, Benjamin resume bem esta questão da distância temporal, retomando a alegoria do labirinto urbano: “a cidade se transforma em labirinto para o principiante” (BENJAMIN, 1987, p. 157).

A distância pelas viagens também surge relacionada à memória em várias imagens-pensamento-cidade, como em “Partida e Retorno”: “Nenhuma distância era mais distante que o ponto na neblina onde suas linhas se encontravam. No entanto, também se distanciava de mim o que ainda agora estivera próximo e me abraçara. Nossa casa se apresentava à memória como deformada” (BENJAMIN, 1987, p.83).

A imagem “O jogo das letras” evidencia esse jogo dos tempos heterogêneos a partir da aprendizagem, sobretudo do andar, na infância:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. (...) Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. (...) A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato. Assim, posso sonhar como no passado aprendi a

andar. Mas isso de nada adianta. **Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo.** (BENJAMIN, 1987, p. 105, grifos nossos)

Um tipo de reaprender a andar, no entanto, ainda é possível nas viagens, em cidades desconhecidas, como o próprio Benjamin escreve em seus textos sobre Moscou, como podemos ler no ensaio já citado:

A cidade parece se entregar já na estação. Quiosques, lâmpadas de arco, quarteirões se cristalizam em figuras que nunca se repetem. (...) No princípio, não há nada a ver exceto neve, a suja que já assentou e a limpa que avança devagar. Logo com a chegada se inicia a fase infantil. Deve-se aprender novamente a andar sobre o espesso regelo dessas ruas. (BENJAMIN, 1987, p.157)

O sentir-se estrangeiro era ainda mais evidente para Benjamin em Moscou, por seu completo desconhecimento da língua russa. Esses distanciamentos – temporais, espaciais, linguísticos – proporcionado pelos deslocamentos, geram os necessários estranhamentos, um certo sentimento de alteridade, ou seja, aquilo que os surrealistas em suas deambulações urbanas buscavam como o “maravilhoso cotidiano” e, que, Benjamin, a partir deles, chamou de “iluminação profana”.

Terei ainda por muito tempo o sentimento do maravilhoso cotidiano? Eu o vejo a se perder em cada homem que avança em sua própria vida, como por um caminho mais e melhor pavimentado, que avança nos hábitos no mundo como uma comodidade crescente, que se desfaz progressivamente do gosto e da percepção do insólito. (ARAGON, 1996, p. 42)¹³

São experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe, ao ópio. É um grande erro supor que

13 O “Camponês de Paris” foi publicado originalmente em 1926.

só podemos conhecer das “experiências surrealistas” os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga. (...) a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. **Ela se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica** (BENJAMIN, 1985, p. 23, grifos nossos)

Benjamin ao ler o *Camponês de Paris* de Aragon, não conseguiu: “ler mais que duas ou três páginas na cama sem que meu coração começasse a bater tão forte que eu precisasse pôr o livro de lado”¹⁴. O livro, sobretudo o capítulo sobre a *Passagem da Ópera*¹⁵, foi determinante em sua escolha do foco principal para seu gigantesco trabalho sobre Paris: as passagens comerciais com coberturas em ferro e vidro. Como ele escreve sobre um outro importante livro surrealista, o *Nadja*, de Breton: “a Paris dos surrealistas é um ‘pequeno mundo’ (...) no centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris (...) nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade”.

—

14 Carta de Walter Benjamin para Adorno ao enviar seu *exposé* sobre o trabalho das passagens em 1935 (ADORNO & BENJAMIN, 2012, p. 155).

15 Passagem foi demolida em 1925, para a construção do Boulevard Haussmann. “A passagem fazia parte de uma rede de passagens públicas da cidade – poucas sobreviveram às picaretas haussmanianas –, que são um misto de galeria comercial e rua coberta. O nome Passagem da Ópera se deve ao fato de ela ser parte do projeto da Academia Real de Música e ser utilizada pelos frequentadores dessa academia. Na década de 1920 a Passagem, sobretudo seus bares, em particular o Certa, eram frequentados pelos dadaístas e surrealistas. Em 1924 todos sabiam da demolição iminente da passagem, e Aragon decidiu então escrever o que pode ser visto como seu ‘obituário’. Diferentemente de Breton, que já utiliza em sua edição fotografias (banais, quase automáticas) e desenhos (surrealistas, feitos por Nadja) dos lugares por onde passava em suas deambulações nas suas narrativas errantes, Aragon publica anúncios e recortes de jornais, não em reproduções fotográficas, mas tipográficas”. (Elogio aos errantes, p. 133)

Interpenetração

No ensaio sobre Nápoles, escrito em 1924 a quatro mãos com Asja Lacis – aquela que, como uma engenheira (ou urbanista, poderíamos acrescentar), “rasgou uma rua dentro do autor”, como Benjamin escreveu na dedicatória do livro-rua-cidade-montagem “Rua de mão única”¹⁶ – uma imagem emerge, literalmente, das rochas vulcânicas do sul da península italiana, a da porosidade, que já se tornou conhecida entre arquitetos e urbanistas, como o casal descreve:

A cidade é rochosa. Vista do alto, onde os ruídos não chegam, do Castel San Martino, jaz no crepúsculo vespertino como que deserta, soldada à pedra. Apenas uma tira de costa se estende uniforme; atrás dela se escalonam os prédios, uns por cima dos outros. Habitações coletivas de seis e sete andares, em subsolos, junto aos quais escadas correm para o alto, parecem arranha-céus comparadas com as vilas. No próprio solo rochoso, onde ele atinge a costa, se abriram cavernas. Como em gravuras de eremitas do Trecento, surgem portas aqui e acolá no meio das rochas. Se estão abertas, pode-se olhar para dentro de grandes porões que são, ao mesmo tempo, dormitório e depósito. Daí em diante, degraus levam até o mar, até botecos de pescadores instalados em grutas naturais, donde, à noite, se filtra para o

16 Eis a dedicatória do livro de 1928: “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor”. Asja Lacis foi uma diretora de teatro letã que participou da vanguarda soviética/alemã dos anos 1920/1930 e criou um teatro pedagógico proletário para crianças. Como escreveu Gagnebin (2017, p. 27): “A dedicatória para Asja em Rua de Mão Única, longe de ser uma declaração romântica, revela Asja como o engenheiro que ‘rasgou’ uma nova rua no autor”. Trata-se de uma alusão clara à violenta modernização das cidades europeias naquele momento rasgando avenidas e, claro, à violenta e arrebatadora paixão de Walter Benjamin pela « engenheira » (ou “urbanista”, que também rasga ruas), Asja Lacis.

alto uma luz turva e uma música tênue. **A arquitetura é porosa como essas rochas. Construção e ação se entrelaçam uma à outra em pátios, arcadas e escadas.** Em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos. [BENJAMIN, 1987, p. 147, grifos nossos]

Esta imagem da arquitetura porosa é instigante por evidenciar toda a vivacidade urbana napolitana com sua “paixão pela improvisação”, como eles escrevem, e complementam: “A porosidade é a lei inesgotável dessa vida, a ser redescoberta”. A ideia foi efetivamente redescoberta a partir de uma reivindicação, que podemos encontrar em várias publicações dos estudos urbanos recentes, por cidades porosas. No entanto, nos parece que ao rotular cidades de porosas, uma outra ideia importante, diretamente relacionada a esta de porosidade, mas que indica um processo, um movimento, uma ação – a interpenetração (*Durchdringung*) –, parece ter sido menosprezada. Apesar desta noção também surgir no próprio ensaio sobre Nápoles, como podemos ler:

Os cafés são verdadeiros laboratórios desse grande processo de interpenetração. Neles a vida não tem tempo de se estabelecer para se estagnar. São espaços abertos e insípidos, do gênero botequim de políticos, e os vienenses, de caráter artístico restrito à burguesia, são a sua antítese. Cafés napolitanos são exíguos. (BENJAMIN, 1987, p. 154)

A interpenetração vai além da questão estritamente espacial, ela também é temporal, como nas memórias benjaminianas de sua infância em Berlim, quando um tempo interpenetra no outro, e o narrador revive a experiência da criança através de sonhos, brincadeiras, jogos, magia e muita imaginação. Uma outra cidade é assim fabulada e se fricciona com a cidade vivida pelo adulto no presente. Benjamin explicou esta forma de interpenetração de tempos, a partir da figura do colecionador, ao “desempacotar sua biblioteca”: “não estou exagerando: para o

colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. E justamente neste ponto se acha o elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil”.

No ensaio napolitano há também uma interpenetração social, ou coletiva, como Benjamin e Lacis escrevem: “Uma vizinha aceita à sua mesa uma criança por prazo curto ou longo, e desse modo as famílias se interpenetram em relações, que podiam se equiparar à adoção”. Em Moscou, campo e cidade também se interpenetram – essa questão urbano-rural é recorrente, no texto sobre Marselha por exemplo há a imagem de uma “grande batalha decisiva entre a cidade e o campo” nos subúrbios –, nas ruas moscovitas “a aldeia russa brinca de se esconder” (BENJAMIN, 1987, p.181). Assim, uma interpenetração também de tempos bem distintos se reflete nos espaços urbanos:

O transporte na linha de bondes em Moscou é, antes de tudo, uma experiência de tática. Aqui, em primeiro lugar talvez, o principiante aprende a se resignar à velocidade singular desta cidade e ao ritmo de sua população camponesa. **Também, como se interpenetram totalmente a operação técnica e a forma primitiva de existência**, a experiência histórico-universal na nova Rússia é mostrada em pequena escala por urna viagem de bonde (BENJAMIN, 1987, p. 169).

Há também uma interpenetração de diferentes cidades em muitas imagens-pensamento-cidade. São várias as cidades que habitam o narrador e ele as compara inevitavelmente. Berlim é vista a partir de Moscou, mas Nápoles também é lembrada várias vezes no ensaio sobre Moscou:

E mais uma coisa aqui recorda o Sul. É a desordenada variedade de comércio ambulante. Graxa de sapato, tinteiro e penas, toalhas, trenós de bonecos, balanços de criança, roupa feminina, pássaros empilhados, cabides - tudo isso se acumula em plena rua como se a temperatura não fosse de 25° abaixo de zero, mas de pleno verão napolitano. (BENJAMIN, 1987, p. 159).

Em outro trecho do ensaio moscovita encontramos, além das cidades do Sul e de Berlim, Paris: “os telhados de Moscou são um ermo desabitado e não tem nem os anúncios luminosos móveis e brilhantes de Berlim nem a floresta de chaminés dos de Paris nem a ensolarada solidão dos telhados das metrópoles meridionais” (BENJAMIN, 1987, p. 179). Paris, em um texto que se apresenta como “uma declaração de amor” à cidade, é retratada como “um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena” e como uma cidade no espelho, também repleta de espelhos. Nos livros e bibliotecas há tanto tempos quanto espaços interpenetrados, já os espelhos fazem interpenetrar o exterior no interior, como escreve Benjamin: “A cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas (...) Paris é a cidade dos espelhos (...) espelhos lançam no interior de um café o exterior agitado, a rua” (BENJAMIN, 1987, p.197).

Poderíamos também relacionar a interpenetração à ideia de limiar “que deve diferir-se claramente da fronteira”¹⁷ uma vez que os limiares formam sempre uma zona, porosa, que propicia a interpenetração, como ocorre nas passagens – e nos vários limiares urbanos como soleiras, varandas e umbrais, que podem ser materiais, concretos, mas também oníricos ou mnêmicos –, o interessante para Benjamin parece estar precisamente nesta zona de interpenetração entre dentro e fora, entre próximo e distante, entre familiar e desconhecido, entre sonho e vigília, entre porto e mar aberto, entre cidade e campo, entre movimento e parada, entre viagem e morada, entre o marinheiro e o camponês, como ele explicou no ensaio sobre Leskov.

—

17 “O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado”. (BENJAMIN, 2006, p. 535)

Tempos e espaços distintos coexistem nesta zonas de interpenetração, nestes limiares, e ao se chocar, ao se atritar, geram faíscas, lampejos ou relâmpagos que formam uma “constelação crítica na qual um preciso fragmento do passado encontra justamente a este presente”. Destes choques emergem instantâneos, miniaturas, reminiscências ou outros resquícios. As constelações formadas são sempre saturadas de diferentes tensões, compondo imagens urbanas descontínuas, polissêmicas, sempre abertas a múltiplas interpretações, que não permitem qualquer síntese fechada ou legenda explicativa. São imagens urbanas sempre fugidias, efêmeras, em movimento, como as próprias cidades em transformação e suas passantes mais enigmáticas.

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

Charles Baudelaire. *As Flores do mal*.

3.

Empiria Delicada

Rita Velloso

Detalhe

Quando, de volta a Berlim, escreve a Buber anunciando que pretendia *dar uma imagem da cidade de Moscou, neste momento em que ‘todos os fatos ‘já são teoria’, uma imagem que prescindia de toda abstração dedutiva, de quaisquer prognósticos e, em certa medida, também de juízos de valor*¹ (BENJAMIN, 1994, p. 143, tradução nossa), Benjamin demonstrava em que medida sua narrativa daquela experiência urbana exigiria uma expressão que alcançasse a extensão inteira da reflexão que a cidade provocava.

Afirmava o filósofo que, desde o momento em que se inicia, toda reflexão implica em crítica. A partir de Moscou, cidades passariam a ser, para ele, meios pelos quais se realiza uma experiência determinada - a vida urbana moderna - mas, principalmente, meios com os quais se pode pensar e criticar essa vida.

Todo fato já é teoria: essa afirmativa, citada por Benjamin, é parte dos escritos de Goethe (2003, p. 90, aforismo 488) relativos à constituição de suas ciência e filosofia da natureza a partir de uma “delicada empiria” (*Zarte Empirie*) (GOETHE, 2003, p. 114, aforismo 509). Benjamin já se detivera nessa passagem das máximas goetheanas, na escrita do seu *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (BENJAMIN, 1993, p. 66, nota 145), apontando para um conceito de empiria que era bastante próximo do conceito romântico de observação.

Quando escreve que *há uma delicada empiria, que faz-se intimamente idêntica ao seu objeto e através desta identidade torna-se a verdadeira teoria*

1 Conforme texto original disponível em: [BENJAMIN, Walter. *Briefe*. I Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem - und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966 (Br. 442-444)] e em [BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe Band III: Briefe 1925 – 1930*. Edited by Henri Lonitz and Christoph Gödde. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1997 (GB III, 232)]

(GOETHE, 2003, p.114, aforismo 509, tradução nossa)², Goethe pleiteia o desenvolvimento de uma prática investigativa que dedique uma atenção rigorosa à experiência direta. Por meio dessa atitude científica, este autor reivindicava que empatia, intuição e imaginação pudessem ser caminhos para percepções significativas sobre o processo criativo da natureza. Tal abordagem - mais apreciativa, logo mais qualitativa e significativa - permitiria o engajamento participativo com a natureza. Para Goethe, todo experimento científico é indissociável de quem o realiza, toda experiência com um objeto é conjuntamente uma experiência “do” e “com o” próprio sujeito. Como reitera Maria Filomena Moulder (1999, p.173), trata-se, nessa teoria goetheana, de estabelecer *um novo sentido de comunidade humana que se cruza com uma natureza que, agora, fala conosco*.

Por extensão, essa forma de relação com a natureza pode, até certo ponto, ser experimentada na arte, poesia ou qualquer outra forma de criação e expressão. Entretanto, esse empirismo rigoroso, nos termos em que Benjamin o discute no *Drama Trágico*, deve ir além da proposição de Goethe, estendendo-se à reflexão sobre fatos históricos; ademais, dedicar a fenômenos, obras e acontecimentos uma atenção rigorosa implica, necessariamente, em reflexão crítica dos mesmos.

Ao recuperar a fala goetheana de que *todo fato já é teoria*, Benjamin reitera o princípio, em sua teoria do conhecimento, de que um conteúdo de verdade só se deixa apreender por meio da imersão no objeto.

A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*). (BENJAMIN, 2004, p. 15)

—

2 Conforme texto original: *Es gibt eine Zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigste identisch macht, und dadurch zur eigentlich Theorie wird* (GOETHE, 2003, p.114, aforismo 509).

Só uma tal imersão permite procurar e mostrar as articulações internas de um fenômeno, para em seguida reconfigurar as partes numa totalidade sempre provisória e sem unidade.

O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes ; nada poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. (...)

À profunda respiração do pensamento, que depois de tomar fôlego se pode perder, sem pressas e sem o mínimo sinal de inibição, no exame minucioso dos pormenores. (...) Teremos, aliás, de falar sempre de pormenores quando a observação mergulha na obra e na forma da arte para avaliar o seu conteúdo substancial (*Gehalt*). (BENJAMIN, 2004, p. 31)

A materialidade de uma obra ou de um acontecimento é a concretização de uma possibilidade no momento histórico em que obra e acontecimento se realizam; essa configuração (forma) determinada permitirá a apresentação de seu sentido histórico manifesto (a verdade da obra). A empiria delicada, ação que permitirá refletir sobre as articulações de uma obra ou de um acontecimento, se faz por meio de uma aguda atenção dedicada à materialidade da obra. Em consequência, na medida em que permite *apreender o conteúdo da verdade deixando-se absorver precisamente pelos detalhes de um conteúdo material* (BENJAMIN, 2004, p.15), tal empiria produz um conhecimento que vem da co-implicação sujeito-objeto a que a experiência obriga.

Para Benjamin, essa empiria - que é delicada mas, principalmente, rigorosa - transforma o ato de aproximar-se das coisas numa decisão radical. Quer se trate do crítico ou do observador, a *Zarte Empirie* mobiliza sua capacidade de analisar concretamente os fenômenos e, neles, tanto destacar intuições profundas quanto ativar o núcleo temporal de sua compreensão histórica.

O raciocínio da empiria, retomado por Benjamin desde a viagem a Moscou, é levado em seguida às imagens-pensamento-cidade, e compõem o caderno N (Teoria do conhecimento) do *Trabalho das Passagens*:

(...) a primeira etapa deste caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. (BENJAMIN, 2006, [N 2, 6], p. 503)

Benjamin reivindica a aproximação aos objetos, fenômenos e acontecimentos como decisão radical; o que serviria de fundamento a sua própria argumentação materialista. Para tal, no *Trabalho das Passagens* o filósofo remonta ao texto marxiano em busca de corroboração da empiria delicada, exercitada como estratégia de pensamento: *Marx, no posfácio da segunda edição do Capital: “a pesquisa deve apropriar-se da matéria no detalhe, analisar suas diferentes formas de desenvolvimento e encontrar seu concatenamento interno”* (BENJAMIN, 2006, [N 4a, 5], p. 507).

Experiência

No percurso de elaboração de seu conceito de experiência, Benjamin consolidou a experiência urbana nos termos de uma vivência desempenhada no tempo presente (*Erlebnis*) ou da experientação que permite a rememoração e a compreensão histórica (*Erfahrung*). Contudo, considerada sua argumentação em torno de uma *Zarte Empirie*, enunciando uma nova configuração da experiência provocada pela cidade, é plausível

perguntar se esse conceito de empiria delicada não estabeleceria, ele mesmo, o fundamento da teoria da experiência benjaminiana.

Num conceito de experiência, então reconfigurado pela vida urbana, a empiria delicada é justamente a condição de possibilidade do conhecimento cotidiano dos lugares de uma cidade; dito em outros termos, para o residente urbano a empiria, na medida em que implica reflexão, é condição de narração e crítica da cidade quando ela emerge para o habitante num movimento de reconhecimento mútuo.

O pensamento benjaminiano tem, na lida com o cotidiano, uma importante vertente. O cotidiano é, para ele, um elemento tático: é o âmbito em que reúne e coleciona fenômenos esparsos, elementos de um mundo em miniatura (GAGNEBIN, 1992, p. 47). Os escritos sobre o cotidiano de uma cidade são uma intensificação e desenvolvimento do conceito de *locus* da experiência moderna.

Trata-se de se deter em fenômenos particulares, objetos ou fatos singulares para encontrar totalidades parciais. Assim, desde o cotidiano, a cidade configura-se como esse objeto cuja forma limítrofe exige, para ser conhecida, essa atenção a um só tempo delicada e rigorosa. A cidade é, para Walter Benjamin, tanto conexão, junção, articulação de geometrias quanto arranjo de modos de conhecer, perceber e agir.

Quando se considera o método benjaminiano de reflexão e escrita, vê-se que a cidade é *medium-de-reflexão* apresentado sempre num espaço-tempo determinado. Objeto-enigma que não se mostra diretamente, mas apenas em seu reflexo refratário; ali se refletem o conhecimento, a percepção e os gestos dos habitantes sobre a configuração do cotidiano. O método, na filosofia de Benjamin, desenvolve-se como uma caminhada em que se encontram seguidas bifurcações, longas curvas; o conhecimento demanda esforço, disposição e um exercício, que somente são levados a cabo por meio de uma atenção firmemente dedicada ao longo da trajetória. Nesse caminho, a condição de chegada é perceber os *pormenores do conteúdo material* e, assim, estabelecer relações entre os fragmentos, os detalhes e o todo.

No exercício desse método-desvio que se ocupa dos detalhes, é o cotidiano que deixa ver a relevância da empiria delicada para o conhecimento das cidades, uma vez que permite investigar os sentidos de tudo que é, aparentemente, insignificante. Tal investigação, referida ao banal e ao rotineiro, é sempre experiência de destruição e restituição do sentido, e marca todo texto benjaminiano: a atenção concentrada no detalhe – à primeira vista sem importância – ou em cada objeto estranho, extremo, desviante.

A cidade deve, então, ser lida e narrada por meio de uma rigorosa apresentação da sua aparente trivialidade; tantas vezes em configurações provisórias, no momentâneo ou no acidental. Para que se possa distinguir e descrever uma paisagem urbana será sempre necessário imergir em seus detalhes singulares e sinais particulares. E, para falar dessa paisagem, para iluminá-la, é que servem as imagens-pensamento-cidade justapostas, dadas a ver em sua forma fragmentária.

As imagens construídas por Benjamin, a partir dessa exploração micrológica dos lugares, capturam o caráter fluido e volátil da vida e da existência metropolitana. São miniaturas imagísticas, e não raro resultam de impressões breves e fugidias; contudo, são o modo de apresentação mais preciso - só elas dão conta dos fluxos e da desorientação que define o ambiente urbano. As imagens de pensamento-cidade dizem respeito a princípios articuladores e identificadores da paisagem urbana tal como se manifestam no interior da vida urbana cotidiana; como tal, são elementos da epistemologia pensada por Benjamin, e que tão bem denota sua renúncia a uma filosofia-sistema.

Essa epistemologia, fundamentada na apresentação da materialidade urbana por meio das imagens-pensamento, dá conta do caráter fisiológico e dos aspectos táteis da experiência da cidade. Em suas imagens de Moscou, Benjamin já esboçava esse raciocínio epistêmico ao empregar termos como transitividade, porosidade, tatibilidade. Cada um desses estaria presente na elaboração conceitual com a qual,

mais tarde, Benjamin pensaria a experiência rítmica urbana, ou mesmo a mobilidade, a transformação e o estranhamento assinalados como marca da vivência do choque nas grandes cidades.

Depois de uma visita ao Kremlin, Benjamin (1989, p. 79) registra em seu diário descrições minuciosas dos objetos ali expostos e conclui que o lugar no seu *esplendor é desconcertante*. Em Moscou, o desconcerto dizia respeito à impossibilidade de narrar a experiência em sua totalidade; dava-se, ali, o encontro com o atributo da cidade que Benjamin já havia denominado *porosidade*. Esse conceito traduz o ambiente de uma cidade que precisa ceder espaço aos que a habitam - àqueles que a percebem como mosaico, como soma de um todo incompleto.

Moscou é a mais silenciosa de todas as grandes cidades. E quando há neve o é em dobro. [...] Há algo de singular nestas ruas em que a aldeia russa brinca de esconde-esconde. [...] a rua adquire a dimensão de paisagem. De fato, em lugar algum Moscou tem realmente a aparência da cidade que é; ela mais parece o subúrbio de si mesma. (BENJAMIN, 1989, p. 161)

A uma dada altura da viagem, Benjamin caminha sozinho e sem direção fixa, reclama do *dia que fora um fracasso em quase todos os aspectos* (BENJAMIN, 1989, p. 131), e alcança as margens da cidade.

Subi no próximo bonde da mesma linha e andei por meia hora aproximadamente. Em linha mais ou menos reta pela parte da cidade que fica do outro lado do Bosque; já no outro lado do rio até o ponto final. No fundo talvez estivesse mesmo predisposto a fazer uma tal viagem... No entanto agora neste passeio forçado e quase sem rumo por uma parte da cidade em que me era absolutamente desconhecida eu estava muito feliz. Só agora notei a absoluta semelhança entre certas partes dos subúrbios e as ruas do porto de Nápoles. (BENJAMIN, 1989, p. 131)

As figuras do vazio, em poros e intervalos, dominam sua visão do subúrbio de Moscou e o faz lembrar das cidades mediterrâneas em que

passara o verão em anos anteriores. É quando a periferia aparece como conceito na apresentação da paisagem moscovita, permitindo ao autor somá-lo à configuração dessa experiência urbana.

Vi, ainda, a grande torre de rádio de Moscou cuja forma é diferente de todas as outras que já havia visto. Do lado direito da avenida pela qual o bonde seguia havia uma ou outra mansão; do lado esquerdo, galpões isolados ou casinhas e, na maior parte, campo aberto. O lado aldeia de Moscou de repente se manifesta totalmente em disfarçado nítido nas ruas dos seus subúrbios. Talvez não exista nenhuma outra cidade cujos enormes espaços ostentem um caráter tão amorfo, rural, como que continuamente a se dissolver no mau tempo, na neve derretida ou na chuva. (BENJAMIN, 1989, p. 132)

Ao reportar que seus trajetos se orientavam menos pelos aspectos visuais do que pela experiência rítmica, Benjamin esboça a categoria do hábito como elemento estruturante da percepção urbana: *(...) o tempo em que as pessoas vivem nesta cidade; em que um ritmo russo antigo se funde numa totalidade com o novo da revolução - que achei, ainda mais do que esperava, incomparável com qualquer medida da Europa Ocidental* (BENJAMIN, 1989, p. 161).

As notas derradeiras do diário de Moscou deixam perceber o momento em que ele se habituou à cidade, e no qual a modulação de sua atenção o mostra concentrado, de um modo tal que até então não havia sido a regra no ritmo dos dias. Em seus últimos trajetos, Benjamin parece, enfim, seguro em explorar a cidade.

Toda essa agitação havia reativado a dor nas minhas costas. Estava feliz por dispor de algumas horas calmas pela frente. Caminhei vagarosamente pela bonita fileira de barracas na praça. Comprei outra algibeira vermelha com tabaco da Crimeia e depois almocei no restaurante da estação Yaroslavsky. Ainda tinha dinheiro suficiente para telegrafar a Dora e comprar um

jogo de dominó para Asja. Com toda a atenção concentrada, dei minha última volta pela cidade, alegre por me deixar levar de uma forma que em geral não tinha sido a regra durante a minha estada. (BENJAMIN, 1989, p. 141)

Benjamin compara Moscou e Berlim a partir da sua clara percepção da transformação social que está em curso na União Soviética e também na República de Weimar, muito embora sejam mudanças de sinais opostos. *Para alguém que vem de Moscou, Berlim é uma cidade morta*”, assinala (BENJAMIN, 1989, p. 132). Em ambas as conjunturas, Benjamin aponta a impossibilidade de que essa transformação se complete, a menos que seja compreendida de modo imediato e em toda sua extensão, pelas populações urbanas que a experimentam como forma nova de vida.

A experiência de Moscou foi, para o crítico Benjamin, uma experiência limite. Em sua volta a Berlim, já era possível notar a rapidez com que a conjuntura político-econômica ia se deteriorando. O ambiente intelectual e as relações nos círculos culturais já não tinham seu espaço próprio assegurado; Benjamin retorna a sua cidade natal para viver um tempo em que a vida urbana ia tomando um rumo cada vez mais perigoso³.

Em “Moscou” ele havia escrito: *é Berlim que aprendemos a ver, de Moscou* (BENJAMIN, 2004, p. 135). De volta à capital alemã, quando comparava a malha urbana desta com Moscou, afirmava que as ruas berlinenses lhe pareciam *principescamente desertas, principescamente*

3 Para uma análise rigorosa dessa *época que terminaria se transformando num dos símbolos de maior produção e reprodução de significados de nosso tempo* (DYMETMAN, 2002, p. 16), recomendamos a leitura de: DYMETMAN, Annie. *Uma arquitetura da indiferença*. A República de Weimar. São Paulo: Perspectiva, 2002 e HERF, Jeffrey. *O Modernismo Reacionário*. Tecnologia, Cultura e Política na República de Weimar e no Terceiro Reich. São Paulo; Campinas: Ensaio; Unicamp, 1993.

solitárias (BENJAMIN, 2004, p. 136), mas, a rigor, Berlim explodia, na década de 1920.

Blocos residenciais, concentrações operárias, a sufocante falta de água potável; no bairro judeu, o idíche, o solidéu; levas de imigrantes russos chegam entre 1919-1922; aventureiros, políticos antidemocratas e anti-semitas. Sublime e grotesca Berlim, quartel general do paradoxo da burguesia que hesitava entre o moralismo e a dissolução, lado a lado com a miséria. A Berlim dos contrapontos, tratada, retratada e narrada como clima e estado de alma trágicos, ambivalentes, hesitantes, desamparados. (DYMETMAN, 2002, p. 33)

Em seu retorno, dá-se, para Benjamin, o enfrentamento de suas questões filosóficas no campo da cultura e da política; esse corresponde ao período de sua produção intelectual que vinculou, de modo definitivo, problemas da estética a temas políticos daquele momento presente. Entre 1926 e 1933, até deixar Berlim para o exílio em Paris, ele sustentou-se escrevendo críticas de obras e autores para o suplemento literário de um dos grandes jornais liberais da República de Weimar, o *Literarische Welt*.

A crítica que então escreve nutre-se, fundamentalmente, do pensamento materialista. Estabelece conexões entre as obras que analisa e a linguagem segundo a qual deve apresentá-las, se preocupando com o desenvolvimento do aspecto comunicativo da linguagem em detrimento de qualquer outro - em outros termos, Benjamin se ocupa em compreender natureza do contato direto que as populações estabelecem com o texto nas páginas de jornais, periódicos, magazines. Como filósofo, por um lado indagava se essa ênfase na comunicação, que marca o acesso das massas aos textos, iria destruir a linguagem como âmbito da experiência, isto é, o caráter expressivo da linguagem. Por outro lado, Benjamin se esforçou em pensar as implicações e o valor desse movimento em direção a um público e uma audiência, realizado pela

literatura de seu tempo, deslocamento que compreende a linguagem como expressão da individualidade. Como crítico, Benjamin soube reconhecer que entre as duas tendências, a expressão e a comunicação, a atualidade e os desafios da experiência da linguagem estavam em seu aspecto comunicativo. Para ele, afinal, a volta a Berlim consolidaria a construção de um novo olhar sobre o mundo: em termos de sua filosofia que buscava relacionar experiência e linguagem, deu-se um importante movimento, que foi o de tráfegar de um certo esoterismo do próprio pensamento, aquele que trata do aspecto interno da linguagem (o absoluto do seu caráter expressivo que termina em silêncio místico), para o aspecto mundano dessa.

Podemos conhecer pouco da Rússia - mas aprendemos a ver e a julgar a Europa com conhecimento daquilo que está a se passar na Rússia... Obrigamos todos a escolher um ponto de vista... Não em relação aos seus contemporâneos (isso é irrelevante) mas em relação ao que está acontecer (isso é decisivo). Só aquele que, na decisão tomada, fez com o mundo uma paz dialética, está em condições de apreender o concreto. (BENJAMIN, 2004, p. 135)

Mover-se na direção do aspecto, digamos, popular da linguagem significou, na volta a Berlim, assumir o compromisso de que falara com Reich ainda em Moscou, levando-o a uma nova posição de sua atividade como autor, em que *só tarefas concretas e desafios poderiam realmente levar-me realmente adiante* (BENJAMIN, 1989, p. 60), dizia. Nessa afirmativa, mais uma vez, quem fala é o filósofo ocupado com as ordenações do concreto, aquele que vinha se afastando da abstração e de deduções - tal como anunciara na carta a Martin Buber.

Extraíndo a teoria dos fatos mesmos, Benjamin chegava a uma nova configuração da própria reflexão, e situava sua crítica num lugar já antevisto, quando falava da cidade moscovita.

Espero que seja bem sucedido em deixar a criatura falar por si mesma, na medida em que terei tido sucesso em compreender

e partilhar esta muito nova e desorientadora linguagem que ecoa ruidosamente através da máscara acústica de um ambiente inteiramente transformado (BENJAMIN, 1994, p. 313).

Crítica

Um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos - exatamente como a forma na arte, que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e somente uma forma, e um tratado científico tem um e somente um método. (BENJAMIN, 2006, [N9,2], p. 525)

O conceito de crítica na filosofia de Walter Benjamin inflete de crítica imanente a crítica estratégica, decisivamente, a partir de sua viagem a Moscou, quando o filósofo pondera considerar com atenção os textos que escrevera sobre experiências urbanas. Muito embora iniciado em Nápoles, esse exercício de observação das cidades sofre uma inflexão decisiva com a experiência moscovita de Benjamin e o que se sucedera na volta do filósofo para a Berlim da República de Weimar.

Quando se compreende as razões desse reposicionamento crítico de Benjamin, pode-se demonstrar que o seu conceito de crítica transforma-se e amplia-se a partir da consideração da cidade como objeto de uma experiência específica. Cidades são, para Benjamin, dispositivos críticos; a reflexão que provocam o permite escrever sua crítica como se faz engenharia, inaugurando um modo de pensar que se expressa em imagens-pensamento-cidade.

Paradoxalmente, o fundamento teórico das imagens-pensamento-cidade é uma voluntária dissolução da teoria. Interpretação e análise, comentário e crítica – devem ser esboçados em favor de uma abordagem que possa capturar o concreto e deixá-lo falar por si. Montagens cinematográficas, são compostas de uma plethora de particulares, cuidadosamente

reunidos e justapostos; são representações caleidoscópicas, verdadeiros mosaicos em miniatura.

Primeiramente, a crítica feita à cidade ocupa-se de suas **espacialidade** e **temporalidade**, isto é, da configuração material da cidade que não se esgota em observação, mas soma a essa, a aplicação técnica e tátil, ao modo de um engenheiro. Dito de outro modo, temos que a crítica que deriva do urbano implica a exposição da montagem/desmontagem das articulações internas desse objeto-cidade. A esse respeito, Graeme Gilloch chama Benjamin de *crítico politécnico da modernidade* (GILLOCH, 2002, p. 104), em cujo texto se realiza uma *crítica imanente somada a ruínas alegóricas, engenharias explosivas, apropriação tátil, construção imagética, redução histórica* (GILLOCH, 2002, p. 237).

Toda cidade constitui-se na soma dos tempos passados e das vidas futuras contidas em cada obra e cada lugar urbano. Uma crítica que se ocupe dessas configurações espaço-temporais sobrepostas enfrenta a impossibilidade de dizer o que a cidade é, apenas pode afirmar aquilo que ela se torna, pois a atualização é a única possibilidade de sentido. A montagem benjaminiana de imagens opera esse modo de crítica urbana; o que mostra, sem explicar ou demonstrar, tanto pode ser a duração dos lugares - suas permanências ou emergências - como também as rupturas, fissuras, os despojos e as ruínas.

Numa outra consideração da cidade, Benjamin trata de delimitar a **experiência** urbana específica; ao fazer a exposição das engrenagens desse objeto-cidade que torna possível modos variados de vida, o filósofo reivindica que a crítica se exerça no âmbito coletivo e público - logo, político - constituinte da cultura de massa e da lógica da mercadoria, e presente em trocas cotidianas, vivenciadas à exaustão. Cidades, esses objetos-enigma, exigem tanto crítica imanente, aquela que descobre o princípio de construção da obra e suas articulações internas, quanto crítica programática; isto é, quando a obra deriva essas articulações de uma experiência política esteticamente mediada.

Se a condição da experiência do objeto-cidade dá-se no cotidiano, é por meio das imagens produzidas ali que se faz a reflexão dessa experiência. Na filosofia de Benjamin, as imagens-pensamento-cidade descrevem técnicas, mídia e experiência do cotidiano urbano; trata-se de um **pensamento por imagens** que é transformador da crítica porque apresenta-se como abertura e probabilidade.

Os escritos de Benjamin que tem como tema o cotidiano de uma cidade são uma intensificação e desenvolvimento do conceito de *locus* da experiência moderna. Suas imagens de pensamento realizam uma crítica que, a rigor, parte da indeterminação e da desierarquização que assinalam a realidade cotidiana. Sua crítica de cidades faz-se numa estratégia do pensamento em que *não há nada que possa ser distinguido como primeiro, inicial, primordial. (...) Cada célula leva para tudo, para o que é outro e vizinho*⁴ (GARBER, 1992, p. 03).

Por meio de sua crítica da vida urbana, Benjamin chama à atenção uma cultura que se aprende cotidianamente nas ruas da cidade; que não se percebe como esfera de valores eternos, mas antes como domínio de significados contestados e disputados. Um habitante, seja ele um residente, urbanista ou crítico, atravessa a experiência da cidade e se transforma. Ele não se aproxima das coisas de modo reverencial, mas o confronto com apetite, uma tatibilidade destrutiva. Para quem vive

4 A propósito desse aspecto, Klaus Garber pondera que o caráter inconcluso do *Trabalho das Passagens* – citações reunidas em notas e fragmentos de minuciosa organização – é antes necessário que casual, pois a aproximação a essas partes somente se dará de forma assintótica (GARBER, 1992, p. 43). Ora, a geometria da imagem de Garber - a curva assintótica - é muito feliz na tradução do modo de apresentação da cidade: esta somente se põe para o pensamento na experiência do cotidiano, e decifrar sua dialética imagística exige se aproximar, até onde houver possibilidade, para enxergar através da opacidade. Contudo, enquanto método, tal aproximação não é uma opção dentre muitas; pelo contrário, é exigência e condição necessária no processo de conhecimento de um objeto refratário à sistematização.

em meio a esses ritmos, são muitas as determinações e os imperativos da vida na cidade: imediatividade, brevidade, proximidade - ações, afinal, em que se tem pouca margem de manobra. Contudo, são exatamente essas impressões imediatas que ancoram a vida urbana; são elas o elemento em que se moldam um entorno e as ambiências.

Só se conhece uma região depois de experimentá-la no maior número possível de dimensões. É necessário ter entrado num lugar a partir de cada uma das quatro direções para dominá-lo e, mais ainda, é preciso também sair dele por cada uma delas. De outro modo, ele vai aparecer inesperadamente no caminho sem que estejamos preparados para encontrá-lo. Numa etapa mais adiantada, nós o procuramos e o utilizamos como ponto de referência. O mesmo ocorre com as casas. Só se descobre o que há nelas depois de ter passado por várias outras, na tentativa de se orientar em direção a uma casa específica. Dos umbrais, pelos batentes das portas, em letras de diversos tamanhos, pretas, azuis, amarelas e vermelhas, como uma flecha, sob a forma de um par de botas ou de roupa recém-passada, de uma soleira gasta ou de um degrau de escada sólido, projeta-se uma vida silenciosa, obstinada, combativa. (BENJAMIN, 1989, p. 33)

Benjamin, ao se debruçar sobre a experiência de habitantes e transeuntes, entende que as células da vida social e cultural necessitam de uma decodificação, somente possível no cosmos de correspondências em que se configura uma grande cidade. Na crítica benjaminiana desenha-se uma urdidura de relações sociais, fenômenos culturais e teorias, em que a cidade é o fio da trama causando a junção e a comunicação de todas as partes entre si.

Num modo e noutro de considerar a cidade, o filósofo deixa claro que a tarefa da crítica é evidenciar, na atenção que dedica ao mínimo detalhe material, a distância histórica que separa a obra, em sua concretude histórica (espaço-temporal), do momento em que ela se apresenta à experiência de um espectador, intérprete ou habitante.

Num plano crítico, *todo juízo é estratégico*, afirmou Benjamin (2018, p. 140). A estratégia da crítica, diante de cada obra, deve ser a de explicitar os detalhes pelos quais a obra julgada se transforma num manancial de singularidades que podem mantê-la viva no presente, justamente porque se difere deste. Não se trata de emular o passado ou de buscar conjugar a expectativa do presente com o que foi realizado preteritamente. Cada obra criticada o é segundo a conjuntura do momento histórico em que vive o intérprete ou historiador. Isso significa, em primeiro lugar, assumir como pressuposto que toda obra tem uma historicidade própria que diz respeito ao momento de sua produção, isto é, um tempo singular, no passado.

Estrategicamente, o que a crítica pergunta sempre é de que modo e por que razão a obra reverbera no presente da sua interpretação. Benjamin insiste, conceituando o que poderia ser denominado plano da crítica, na necessidade de um movimento complexo, qual seja, o reconhecimento da distância histórica que separa o passado do presente, oposto a uma busca por supostas semelhanças. Para o autor, deve-se principalmente reconhecer que essa distância é principalmente apreendida de variadas maneiras, e sempre segundo o modo - nada inocente - de sua transmissão.

Distância e transmissão: esses são dois conceitos que percorrem a obra inteira de Benjamin, desde sua tese de doutorado *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* até as teses *Sobre o conceito de história*, seu último texto, escrito até o momento de sua morte, em 1940. Em síntese, pode-se afirmar que, afinal, é tudo uma questão de, para criticar, tomar a distância correta. Em 1928, no *Rua de Mão Única*, Benjamin expressaria assim a mudança de rota em seu pensamento provocada pela cidade:

(...) A crítica é uma questão de distanciamento adequado. Ela faz parte de um mundo onde contam enfoques e perspectivas e onde ainda era possível adotar um ponto de vista.

Ora, nesse meio tempo as coisas encostaram à queima-roupa na sociedade humana. A ‘imparcialidade’, o ‘olhar livre’ são mentiras, se não mesmo a mais ingênua expressão da pura incompetência. O olhar hoje mais essencial, o olho mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se publicidade. Ela desmantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto um automóvel que sai da tela de cinema, crescendo gigantesco, tremeluzindo em nossa direção”. [...] a publicidade genuína transporta as coisas para o primeiro plano e tem um ritmo que corresponde ao de um bom filme [...]. O que é que, em última instância, torna a publicidade tão superior à crítica? Não aquilo que diz a vermelha escrita cursiva elétrica - mas a poça de luz que a espelha sobre o asfalto. (BENJAMIN, 2004, p. 53)

Em Benjamin, na dupla consideração da cidade como materialidade (configuração espaço-temporal) e como ação que provoca (experiência e modos de vida) terminam por se somar crítica imanente e crítica programática, e ambas julgam sem critérios fixos, isto é, realizam-se, a cada vez, de modo único em resposta à singularidade desse objeto-cidade.

Crítica imanente é tal como a engenharia, pois revela as leis de funcionamento do objeto. É aquela crítica que se faz mergulhando no interior do objeto analisado, para conhecê-lo em profundidade, demonstrando sua organização e expondo suas articulações, para compreendê-lo exatamente a partir de suas contradições internas. Na crítica programática, a que Benjamin também denomina crítica estratégica, faz-se somar à crítica imanente o âmbito da repercussão da materialidade da cidade - a experiência que a cidade provoca na atualidade de quem a vive, no presente em ato dos ritmos cotidianos. Em sua decisão radical de aproximar-se do mundo dos objetos, Benjamin chama crítica programática àquela em que há compromisso; em outras palavras, crítica que resulta desse encontro com o mundo e cuja agenda é construída a partir do materialismo.

Pode-se verificar essa inflexão na crítica benjaminiana a partir das narrativas sobre Berlim, bem como nos textos críticos publicados a partir de 1927. Trata-se, em ambos os casos, de uma Berlim que ele terá aprendido a ver desde Moscou. Numa carta a Gershom Scholem, demonstra fazer essa experiência especulativa em que uma cidade reflete sobre a outra, ao afirmar: (...) *Weimar representa, em tons muito suaves, o lado oposto do Estado soviético na minha cabeça de Jano[...]* - disse a Scholem em 14/02/1929 (BENJAMIN, 1989, p. 148). É, basicamente, o mesmo que diz a Hofmannsthal, noutra correspondência: *estive em Weimar há um ano, Weimar é um produto secundário do meu trabalho no artigo Goethe para a Enciclopédia Russa* (BENJAMIN, 1989, p. 148). Ou, ainda, quando compara com a experiência moscovita à transformação urbana da Alexanderplatz, em Berlim:

É o lugar onde se dão, nos últimos dois anos, as mais violentas transformações, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo estremece com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido dos trens subterrâneos, onde se escancaram, mais profundamente que em qualquer outro lugar, as vísceras da grande cidade, onde se abrem à luz do dia os pátios dos fundos em torno da praça Georgenkirch, e onde se preservaram mais silenciosamente que em outras partes da cidade, nos labirintos em torno da Marsiliusstrasse (onde as secretárias da Polícia dos Estrangeiros estão alojadas em cortiços) e em torno da Kaiserstrasse (onde as prostitutas praticam, à noite, suas rondas imemoriais), remanescentes intactos da última década do século passado.

No meio de tudo isso, seu negativo sociológico: os marginais, reforçados pelo contingente de desempregados. [...] O raio do círculo mágico em que se move essa existência, traçado em torno da Praça, é de no máximo mil metros. Alexanderplatz rege sua existência. Um regente cruel, se quiser. E Soberano.

(BENJAMIN, 1985, p. 58-59)

Para alguém que vem de Moscou, Berlim é uma cidade morta. As pessoas na rua parecem desesperadamente isoladas, cada qual a uma grande distância da outra, totalmente sozinhas no meio de um grande trecho de rua. (BENJAMIN, 1989, p. 133)

Sob um novo olhar, na volta de Moscou, o mais crucial na reivindicação de Benjamin, é que se viva nas ruas, no cotidiano, com maior intensidade. Sobre essa reunião de crítica que reflete sofre cidades, empiria delicada e horizontes epistemológicos de Benjamin, talvez se possa dizer que o maior trunfo da concepção intelectual a partir da qual Benjamin escreve sobre diversas experiências de cidades, é exatamente conjugá-las numa soma inexata e, paradoxalmente, precisa.

4

Montagem urbana^[1]

Paola Berenstein Jacques

1 Este capítulo retoma parcialmente dois textos já publicados sobre o tema: « Montagem urbana ». In: Memória, Narração, História. (2015) e « Intermezzo » In: Fantasma modernos, montagem de uma outra herança 1 (2020).

Método deste trabalho: **montagem literária**. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, **os farrapos, os resíduos**: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2006, [N 1a, 8], p. 502, grifos nossos)

Este curto fragmento do trabalho das *Passagens* resume bem o processo de pesquisa, a partir e sobre a cidade de Paris, feito por Walter Benjamin durante vários anos, explicitando o tipo de montagem que ele executava, não apenas neste específico, que, como se sabe, ficou inacabado com sua trágica morte prematura, mas também em outros escritos urbanos, particularmente no livro *Rua de mão única*. Este livro-rua-cidade-montagem, publicado em 1928, é o melhor exemplo concluso do exercício benjaminiano de montagem, tanto literária quanto editorial, uma vez que o autor acompanhou todas as fases da publicação, que contou com uma bela fotomontagem de Sasha Stone (Aleksander Serge Steinsapir) na capa, com imagens do cotidiano da cidade de Berlim. Infelizmente, nem o desenho gráfico nem a capa, claramente ligados às vanguardas modernas, foram reutilizados nas várias edições póstumas² deste único livro “não acadêmico”³ publicado em vida por Benjamin. Assim, a montagem, “método moderno por

—

2 Além do desrespeito à parte gráfica, que faz parte da ideia geral de montagem do livro, nas publicações das traduções em várias línguas, como em português, o livro perdeu sua autonomia ao ser publicado no mesmo volume com outros trabalhos (na edição brasileira, com *Infância em Berlim* e *Imagens do Pensamento*, e, na edição portuguesa, com *Infância berlinense*).

3 Segundo o biógrafo de Benjamin, Bernd Witte (2017, p. 71): “Esse livro, o único não acadêmico que Benjamin chegou a publicar em vida, tornou-se uma das obras mais significativas da literatura de vanguarda em língua alemã nos anos 1920, e isso se deu por sua forma gráfica e seu design externo”.

excelência”, como diz Georges Didi-Huberman, só foi devidamente respeitada pelos títulos e sequência das imagens-pensamento-cidade⁴.

A montagem literária-gráfica benjaminiana em *Rua de mão única* estava diretamente relacionada com as narrativas de experiências urbanas feitas pelos surrealistas, em particular os livros que partem de suas deambulações pelas ruas e espaços públicos de Paris – montagens surrealistas, tanto do ponto de vista literário (“escrita automática”, “princípio da montagem”) quanto formal-editorial (tipografia, desenho gráfico, inserção de anúncios, documentos, fotografias) –, sobretudo os livros *Le paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, e *Nadja* (1928), de André Breton. As leituras dos livros de Aragon e de Breton, foram determinantes para a escolha literária-editorial de *Rua de mão única*, sua publicação mais surrealista, que foi montada, pela numeração e pelos títulos das imagens-pensamento-cidade, como uma deambulação por uma rua de Berlim, que contrapõem ou provocam um choque entre, de um lado da rua, a técnica moderna, e do outro, os vestígios antigos⁵.

Nestes três livros de vanguarda, ou surrealistas, – *O camponês de Paris*, *Nadja* e *Rua de mão única* –, a experiência urbana da cidade

—

4 As imagens-pensamento-cidade que constituem *Rua de mão única*, revelam uma mudança na própria forma de escrever de Benjamin, como explica Gagnebin (2017, p. 33): “Todos os críticos desse livro, a começar por Bloch, Adorno e Kracauer, seus primeiros resenhistas, realçam nele uma mudança literária essencial. Benjamin escreve por fragmentos, ou melhor em *Denkbilder*, ‘imagens de pensamento’, não mais seguindo um estilo argumentativo dedutivo e linear”.

5 Alguns comentadores, como Jeanne Marie Gagnebin, a partir da leitura de Bern Witte, já mostraram como a montagem das imagens-pensamento-cidade em *Rua de mão única* corresponderia aos dois lados de uma rua berlinense, com correspondências por exemplo «entre o número 1 (“Posto de Gasolina”) e o número 31 (“Loja de Antiquidades”) como os dois lados opostos da mesma rua, um emblema da técnica moderna de um lado, um acúmulo de coisas antigas do outro». (Gagnebin, 2017, p. 22)

moderna é a grande protagonista e, em particular, a experiência cotidiana da rápida transformação das antigas cidades europeias a partir dos grandiosos projetos urbanísticos modernizadores, ainda em curso no início do século XX⁶. Podemos notar uma analogia⁷ entre o modo de narrar – montagem literária e editorial (desenho gráfico, tipografia e uso de fotografias ou outras imagens no caso dos surrealistas) – com a própria experiência de deambulação nas grandes cidades, que viviam violentos processos de reformas urbanas. Benjamin explicita seu foco na cidade, e no sonho urbano moderno, no texto *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia*:

No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista. **E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade (...)** Também a Paris dos surrealistas é um “pequeno mundo”. Ou seja, no grande, no cosmos, as coisas tem o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasma-

6 Desde a emergência do urbanismo enquanto disciplina teórica e prática no século XIX – o termo passou a ser usado exatamente a partir dos grandes projetos de modernização e expansão das antigas cidades europeias como o conhecido plano de embelezamento do Barão Haussmann para Paris de 1853 e da publicação de trabalhos teóricos como o texto de 1867, a Teoría General de la Urbanización de Ildefons Cerdà, responsável pelo famoso plano Reforma y Ensanche (ou Eixample) de Barcelona de 1859 – que este campo disciplinar está relacionado tanto a diferentes processos de higiene, ordenamento e controle, por vezes bastante autoritários, de intervenção nas antigas cidades existentes, quanto, já no século XX, a diversos planos de zoneamento e de separação de funções nas novas cidades modernas.

7 Gagnebin (2017, p. 23): também chama atenção para essa relação entre o modo de narrar e a experiência urbana em Rua de mão única: “entre esse caminhar que esbarra em obstáculos e entre a escritura que o descreve”..

góricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve. (BENJAMIN, 1985, p. 26, grifos nossos)

Benjamin, em quase todos os seus escritos urbanos – ao menos desde *Rua de mão única* (1928) até o trabalho das *Passagens* (1940, incompleto) –, usa o “método” da montagem, aprendida com os surrealistas, como procedimento literário, como forma de narração da experiência das cidades em transformação, como modo de apresentar sua própria experiência em várias cidades diferentes como Berlim, Moscou, Riga, Nápoles ou Paris. Uma vez que, como ele declara: “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade”.

A leitura do livro de Aragon – que provocou taquicardia em Benjamin⁸ –, em particular o capítulo sobre “A Passagem da Ópera” (publicado como artigo em 1924), também foi crucial para que ele encontrasse seu objeto central, as passagens parisienses, de seu trabalho sobre Paris como “capital do século XIX”, como cidade-capital da modernidade baudelairiana. A Passagem da Ópera, lugar de encontro dos surrealistas, foi posta abaixo em 1925, como parte das demolições realizadas para a abertura de um novo bulevar rasgando a cidade, chamado, não por acaso, de *Boulevard Haussmann*, em homenagem ao “artista demolidor”.

Apelido de Haussmann: “Osman Paxá” [Osmã Nuri Paxá, militar turco do Império Otomano]. Ele mesmo sugere, em relação a suas obras de abastecimento da cidade com água de fonte:

—

8 Benjamin descreveu em cartas seu fascínio pelo livro de Aragon. Ele dizia não conseguir ler mais de duas ou três páginas do livro à noite na cama, pois seu coração batia muito forte. Também publicou um texto, em 1929, na *Literarische Welt*, sobre os surrealistas: “O surrealismo : o último instantâneo da inteligência europeia”. A relação entre surrealismo, cidade e errância urbana já foi desenvolvida antes por Paola Berenstein Jacques em *Elogio aos errantes* (2012).

“Será necessário fazer-me aquedoque”. Um outro *bon mot*: “Meus títulos?... Fui escolhido como **artista-demolidor**”. (BENJAMIN, 2006, [E 3, 6], p. 168, grifo nosso)

O Barão Haussmann lutou contra **a cidade de sonhos** que Paris era ainda em 1860. (BENJAMIN, 2006, [E 3, 2], p. 167, grifo nosso)

A Passagem da Ópera, “mãe” do Surrealismo para Benjamin, fazia parte da rede de passagens públicas da cidade – sobreviventes das picaretas haussmanianas que demoliram entre 1853 a 1870 boa parte da *Vieux Paris*, a “cidade de sonhos”, como escreveu Benjamin –, e seu nome se deve ao fato de ela ser parte do projeto da Academia Real de Música e ser utilizada inicialmente pelos frequentadores da Academia. No final da década de 1910, seus bares, em particular o *Certa*, já eram frequentados por artistas de vanguarda, tidos por marginais, como os jovens surrealistas. E, no início dos anos 1920, todos os frequentadores já sabiam de sua demolição iminente. Aragon decidiu então escrever o que pode ser visto como seu “obituário”⁹. Benjamin, ao comparar

9 Em seu livro, Aragon publica anúncios e recortes de jornais em reproduções tipográficas misturadas ao texto, como uma plaqueta de venda de material colado no vidro de outro café da Passagem da Ópera, o Petit Grillon, que ele frequentou por dois anos – “Tendo sido espoliado em proveito duma sociedade financeira por uma desapropriação que arruína os comerciantes dessa galeria e não podendo, assim, instalar-me em outro lugar, procuro comprador para meu material de bar” –, que ele comenta: “É o primeiro sinal que encontramos na galeria de uma efervescência legítima de todos os habitantes do lugar depois que souberam da avaliação de indenização da sociedade concessionária dos trabalhos do boulevard Haussmann, para a cidade de Paris. Trata-se de uma verdadeira guerra civil [...] se uma justiça caolha e lenta der razão à poderosa sociedade da imobiliária do boulevard Haussmann, sustentada pelos vereadores e, por detrás deles, por grandes negócios como as Galerias Laffayette [...] É preciso ouvir de que sonoridade se reveste o nome do banco Bauer, Marchal e Cia, concessionário da

este texto com seu próprio trabalho em gestação, diz que no lugar da “homenagem póstuma” feita por Aragon, ele mostraria o “resultado de uma dissecação dessas partes mais misteriosas e mais amortecidas da capital da Europa.”

O pai do surrealismo foi Dadá; **sua mãe foi uma passagem.**

Quando Dadá travou conhecimento com ela, já era velho.

Em fins de 1919, Aragon e Breton, por aversão a Montparnasse e Montmartre, transferiram seus encontros com amigos para um café da Passage de l'Opéra. A abertura do Boulevard Haussmann provocou seu fim. Louis Aragon escreveu 135 páginas a respeito dela (...) No *Paysan de Paris*, **Aragon prestou a essa passagem a homenagem póstuma mais tocante jamais prestada por um homem à mãe de seu filho.** Tal homenagem deve ser lida naquele livro. Aqui, porém, não se deve esperar nada mais que uma fisiologia e, para dizê-lo francamente, **um resultado de dissecação dessas partes mais misteriosas e mais amortecidas da capital da Europa.** (BENJAMIN, 2006, [hº, 1]. p. 962)

Uma das maiores beneficiárias da abertura do novo *Boulevard Haussmann*, foi a *Galleries Laffayette* (1912), luxuosa loja de departamento parisiense. As passagens, no início do século XIX, também eram galerias comerciais de luxo, com piso em mármore e cobertas com estruturas de ferro e vidro (antes só usadas em importantes estações de trem ou nas grandes galerias, como o *Grand Palais*): “sob vidro utilizado precocemente, sob ferro que é prematuro ainda hoje. Por volta da metade do século XIX, ninguém ainda imaginava como deveria se construir com ferro e vidro” (BENJAMIN, 2006, [dº, 2]. p. 959). Benjamin começa este texto sobre as passagens parisienses citando um guia ilustrado de Paris

—
cidade, na boca dos desapropriados do futuro. Ele aparece no segundo plano de suas preocupações como o cérebro do monstro que se prepara para devorá-los, e cuja surda aproximação podem distinguir colando os ouvidos às paredes, a cada golpe dos demolidores”. (Aragon, 1996 [1926])

de 1852: “Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura, onde o comprador encontrará tudo o que precisar” (BENJAMIN, 2006, p. 40). Mas nos anos 1920, essas mesmas passagens já eram consideradas “antiquadas”, tendo sido suplantadas pelas grandes lojas de departamento, como a *Galleries Laffayette*¹⁰.

Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido **as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro**, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, onde **a moda começa a abandoná-los**. (BENJAMIN, 1985, p. 25, grifos nossos)

Benjamin, apesar de ter frequentado alguns dissidentes (como Georges Bataille, funcionário da Biblioteca Nacional, e outros membros do *Collège de Sociologie*), não fazia parte do grupo surrealista. Ele evitou participar do grupo capitaneado por Breton, pois temia que isso lhe pudesse ser fatal, como chegou a confessar para seu amigo Scholem. No entanto, foi incontestavelmente afetado pela literatura surrealista da época, que partia da experiência da alteridade urbana, da cidade

10 As grandes lojas de departamento, que mantém o ferro e vidro em abóbadas, são, ao contrário das passagens públicas abertas para as ruas com pequenos comércios privados, totalmente fechadas e privadas (como são os shopping centers contemporâneos).

como um terreno de experiências, da busca de uma desestabilização da realidade, a partir de um processo complexo, um jogo talvez, entre sonho e vigília, estranho e familiar, exótico e cotidiano, o que implicava a impossibilidade de uma ideia de totalidade ou de unidade, e forçava a justaposição ou montagem de fragmentos, uma tensão permanente, uma copresença ambígua, a partir da própria experiência da cidade.

Tanto Benjamin quanto os surrealistas deambulavam pelas ruas das cidades em busca das “energias revolucionárias que transparecem no antiquado”, desta potência do que está em processo de extinção, dos objetos em vias de desaparecimento, quando “a moda começa a abandoná-los” e eles passam a ter uma “aparência antiquada”. Objetos e lugares, como as “construções de ferro”, que passaram rapidamente a estar “fora da moda”, que contrastam fortemente com a modernização ao seu redor, e, assim, criticam esta mesma modernização, sua ideologia do progresso técnico, e, com certa ironia explicitam, por sua própria “sobrevivência”, a futura obsolescência da “novidade”, mostrando toda a impermanência e fugacidade da sociedade capitalista moderna.

A passagem como construção de ferro fica na fronteira do espaço largo (*Breitraum*). Esta é uma das razões decisivas de sua **aparência “antiquada”**. Ela ocupa **uma posição híbrida**, que tem certa analogia com a igreja barroca. (...) pode-se dizer que permanece algo de sagrado, um resquício de nave nesta igreja, nesta fileira de mercadorias que é a passagem. Do ponto de vista funcional, a passagem se encontra no domínio do espaço largo, porém, do ponto de vista arquitetônico, ainda está no espaço da antiga “cobertura”. (BENJAMIN, 2006, [F 4, 5], págs.197-198, grifos nossos)

Em menos de um século de existência, as passagens se tornaram obsoletas, e passam a ocupar essa “posição híbrida”, uma vez que elas, no século XIX, eram o sonho moderno da época seguinte. Benjamin (2006, p. 41) cita Michelet em seu *exposé* de 1935: “Cada época sonha a seguinte”. As passagens, portanto, já em processo de extinção, com

“aparência antiquada” nos anos 1920, não só moldavam certa imagem da modernidade no século XIX, e da própria cidade moderna, em miniatura, como também passaram a exalar as “energias revolucionárias” do antiquado no início do século XX. Assim, no momento que Benjamin e os surrealistas as frequentavam, as passagens, esses microcosmos singulares, já eram reminiscências, resquícios – “os farrapos, os resíduos” – desse antigo sonho de futuro urbano. Nelas, diferentes tempos passaram a coexistir e, assim, a linearidade histórica – passado, presente e futuro – é rompida ao percorrê-las.

À exceção de um certo charme sofisticado, os drapeados artísticos do século passado pegaram **mofo**”. Giedion, *Bauen in Frankreich*, Leipzig-Berlim, 1928, p. 3. Cremos, porém, que a atração que exercem sobre nós – não tanto para nossa arquitetura, como ocorre com as **antecipações** construtivas das estruturas de ferro, mas para o nosso conhecimento (...) Em outras palavras: exatamente como Giedion nos ensina a extrair da arquitetura da época, em torno de 1850, os traços fundamentais da arquitetura de hoje, queremos **reconhecer**, nas formas aparentemente secundárias e **perdidas** daquela época, a vida de hoje, as formas de hoje. (BENJAMIN, 2006, [N 1, 11], págs. 500-501, grifos nossos)

Benjamin também se mostrou impactado com o livro do historiador da arquitetura moderna e secretário do CIAM¹¹, Siegfried Giedion, “*Construção na França, Construção em Ferro, Construção em Concreto*”,

11 O CIAM, Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, era uma organização transnacional, base do movimento moderno em Arquitetura e Urbanismo, que funcionou de 1928 a 1959, e foi cofundada e secretariada por Giedion. Criada com preocupações técnicas (racionalização da construção) por arquitetos suíços e alemães (CIAMs I a III), passou a buscar consolidar uma doutrina funcionalista em termos urbanísticos (do CIAMs IV ao VII, domínio de Le Corbusier) e terminou sendo dissolvida pelas críticas da nova geração de arquitetos, críticos aos excessos do funcionalismo (CIAMs VIII ao X, grupo Team X).

publicado em 1928 (mesmo ano de publicação do *Rua de mão única*), mas dessa vez, ao invés de taquicardia (como ao ler o livro de Aragon de 1926), Benjamin se disse “eletrizado”¹² pela leitura do livro sobre as construções francesas em ferro¹³. O livro de Giedion também utilizava como “método” editorial uma montagem de vanguarda, tanto com o moderno projeto gráfico de László Moholy-Nagy¹⁴ quanto, na capa, com uma bela fotografia de Germaine Krull¹⁵, da ponte *Transbordeur* em Marselha.

Tanto Giedion quanto Benjamin ao buscar fazer uma certa arqueologia (ou “proto-história”) do século XIX (a partir do século XX)

—

12 Benjamin escreve em carta para Giedion (15/02/29): « Quando recebi seu livro, as poucas passagens que li me eletrizaram a tal ponto que tive que decidir não continuar a leitura até que eu estivesse aprofundado melhor minhas próprias pesquisas (...) o senhor pode iluminar, ou melhor, descobrir a tradição, a partir do presente » (tradução nossa).

13 Apesar das passagens parisienses, que faziam parte destes primórdios das construções em ferro e vidro, terem sido bem pouco exploradas no livro de Giedion, que privilegiou tratar das grandes construções e obras de engenharia como pontes, estações, torres (como a Torre Eiffel, construída para a Exposição Universal de 1889) ou pavilhões.

14 László Moholy-Nagy, que também fazia fotomontagens, colagens e outros trabalhos experimentais, era professor da Bauhaus (Weimar e, a partir de 1925, Dessau), a convite de seu diretor Walter Gropius, onde coordenava a oficina de metal.

15 Germaine Krull publicou em 1928, mesmo ano de publicação de *Rua de Mão Única*, seu livro-caixa de fotografias *Métal*, com imagens fantásticas de construções em ferro - pontes, guindastes, torres -, que mostravam suas engrenagens internas como montagens construídas a partir de inúmeras pequenas peças metálicas. Muito provavelmente Walter Benjamin conheceu este belo livro pois era um admirador do trabalho da fotógrafa, tendo adquirido algumas de suas fotos das passagens parisienses.

chegaram às construções de ferro e vidro. No entanto, enquanto Giedion buscava arquiteturas do passado para mostrar certas “antecipações”, sobretudo formais e técnicas, buscando construir uma tradição para a nova arquitetura moderna, Benjamin buscava reconhecer certas “sobrevivências” (no sentido warburguiano¹⁶), ou seja, essas “forças revolucionárias” do “mofo”, seus outros futuros (ou utopias) interrompidos, “perdidos”, esquecidos ou vencidos no passado. Pois, como ele escreveu no primeiro esboço do trabalho das *Passagens*:

Enquanto se oferecia à elegante Paris um novo corredor de acesso, desaparecia uma das mais antigas passagens da cidade, a *Passage de l'Opéra*, tragada pela abertura do *Boulevard Haussmann*. Tal como até há pouco esta estranha galeria, ainda hoje algumas passagens preservam sob uma luz ofusca e em recantos sombrios um passado que se tornou espaço. (BENJAMIN, 2006, p. 901)

A montagem emergiu assim como possibilidade metodológica ou formal para evidenciar sobretudo esta coexistência de tempos distintos. A montagem como um «procedimento formal» foi exercitada pela maioria das vanguardas modernas¹⁷ do entreguerras, que buscavam

16 Aby Warburg usava o termo «sobrevivência» (*nachleben*) para denominar aquilo que sobrevive de uma época em outra diferente, um tipo de “vida” que ressurgue, algo que permanece vivo, principalmente na memória, e assombra épocas posteriores, como na ideia do relâmpago em Benjamin: “Uma imagem, é aquilo em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora” (WB, *passagens* p. 504). Warburg trabalhava sobre as formas da antiguidade que sobreviviam no renascimento (*Nachleben der Antike*). Como escreve Georges Didi-Huberman: «É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do ‘pós-viver’: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou intempestiva» (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 29).

17 Vários artistas de diferentes vanguardas modernas – dadaístas, surrealistas, construtivistas russos, da Bauhaus, etc. –, criaram obras a partir de técnicas de

sobretudo expor tal “desordem do mundo” (ou “deslocação do mundo” como prefere Bertold Brecht), decorrente tanto da experiência da guerra, como mostrou Georges Didi-Huberman, quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade moderna e, em particular, daquilo que tão bem explicou Georg Simmel (“mestre” de Benjamin): a «intensificação da vida nervosa» nas cidades, protegida pela «atitude *blasée*»¹⁸.

A montagem seria **um método de conhecimento e um procedimento formal** nascido da guerra, capaz de apreender a ‘de-

—

montagem (sobretudo para realizar colagens e fotomontagens): Lazlo Moholy-Nagy, Paul Citröen, Kurt Schwitters, Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky, para citar alguns dos mais conhecidos. Em alguns casos, o resultado final e formal da montagem, a “obra” artística, parecia interessar mais do que seu processo de criação. No entanto, é precisamente esse processo criativo que caracterizaria uma montagem como “forma de conhecimento”, podendo ir além de qualquer “produto”, técnica ou procedimento formal, tipicamente modernos.

18 Georg Simmel constata essa “atitude *blasée*” desde 1903, quando cria a figura do “homem blasé” no texto « As grandes cidades e a vida mental » (Die Großstädte und das Geistesleben). O homem blasé seria aquele que, para se proteger do choque metropolitano, da “intensificação da vida nervosa”, como escreve Simmel, se torna anônimo, distanciado, o oposto daquele habitante dos vilarejos, das pequenas cidades, onde todos se conhecem, onde todos têm nome e sobrenome, uma “identidade” e um rosto próprio. Como diz o próprio Simmel, ao referir-se à caracterização da experiência da grande cidade moderna: o “fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de estímulos interiores e exteriores” gerados pelo ambiente urbano. Para se proteger da onda de choques que modificam profundamente seu psiquismo e seu potencial sensível e subjetivo, o homem precisou se tornar blasé. Esse homem blasé seria aquele que, para suportar o choque urbano, e para poder experimentá-lo, “protege sua vida subjetiva contra a violência da grande cidade”. Enfim, aquele que se protege do choque brutal da experiência da alteridade radical na nova grande cidade moderna, tornando-se blasé.

sordem do mundo’. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela teria se tornado o método moderno por excelência. (DIDI-HUBERMAN, 2009, tradução e grifos nossos)

A montagem como «método de conhecimento», por sua vez, como procedimento de criação, de composição, como forma de pensamento, de problematização e, também, de exposição de ideias por deslocamentos, disposições e recomposições, foi uma preocupação restrita a um grupo menor – mais preocupado com um meio, um processo, uma forma de conhecimento, do que com um fim, um produto, uma obra finalizada, mesmo que muitas vezes ambos, meio e fim, estivessem fortemente coimplicados, como nos livros surrealistas já citados – e foi praticada no período do entreguerras por uma “nebulosa” de artistas, escritores e teóricos nos anos 1920, grupo este que inclui tanto os surrealistas quanto Benjamin e seus amigos, que relacionavam diretamente a montagem como “método de conhecimento” com a experiência urbana moderna e suas formas de narração.

Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda* (1974) relaciona as propostas das vanguardas dos anos 1920 e 1930 a uma recondução das práticas artísticas à “práxis da vida”. Bürger chamou atenção para a inexistência de um “estilo” que caracterizasse as vanguardas; haveria, sim, algumas categorias ou “meios artísticos”, como o choque e o estranhamento. O autor discutiu algumas noções importantes: “alegoria”, a partir de Benjamin; “acaso” – em particular a partir do “acaso objetivo” (*hasard objectif*) dos surrealistas –; e, como não poderia deixar de ser, “montagem”, seguindo outros trabalhos sobre as vanguardas, como o livro *Herança deste tempo* (*Erbschaft dieser Zeit*, montagem de textos publicada em 1935) de Ernst Bloch¹⁹.

19 Ao discutir a noção “alegoria”, tida como “categoria central de uma teoria da obra de arte vanguardista”, Bürger buscou uma aproximação dessa noção com

Bürger (2017, p. 171), recorreu a Adorno para demonstrar que «o princípio da montagem é não produzir mais a aparência da reconciliação». Tal princípio renunciaria a qualquer forma de reconciliação ou de totalidade, tendo em vista que a “inserção de fragmentos de realidade transforma de maneira radical a obra de arte”. Seria importante, então, recorrermos também ao trabalho de Adorno – interlocutor de Benjamin que considerava que “a arte mais exigente tende a ultrapassar a forma da totalidade para chegar ao fragmentário” (ADORNO, 1989, p. 191, tradução nossa) – em “Teoria Estética”, quando ele discorreu sobre a importância da ideia da montagem na arte moderna que, ao negar a produção de qualquer tipo de síntese final, transformaria esta « negação da síntese » em seu próprio « princípio de criação»:

aquela da montagem – pelo “fato de coincidirem os dois primeiros elementos do conceito benjaminiano de alegoria com o que se pode entender por montagem” – a partir dos “elementos”, já presentes no conceito de alegoria, de fragmento e “da junção de fragmentos isolados”, para concluir que: “A montagem pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra ‘montada’ aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade”(BÜRGER, 2017, p. 164). Discutindo o “conceito de montagem”, como uma categoria atrelada ao conceito de alegoria pelo uso de fragmentos, Bürger cita uma série de procedimentos técnicos, buscando sobretudo distinguir a montagem técnica de imagens no cinema ou ainda na fotomontagem, técnicas inerentes ao próprio meio, da técnica pictórica cubista dos papier collés (colagens em pinturas, como em Picasso ou Braque, ou ainda nos trabalhos dadaístas, como em Schwitters), para concluir que “uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas”. Pois essas colagens já usavam fragmentos “de realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista”. Ao analisar a noção de acaso, como o imprevisível, que escapa do previamente planejado, pode-se perceber uma aproximação com a vida urbana nas novas grandes cidades modernas, em que “a metrópole é vivenciada como natureza enigmática” (BÜRGER, 2017, p. 162).

A montagem descoberta na colagem de recortes de jornais e coisas semelhantes durante os anos heróicos do cubismo era um protesto contra essa forma de subjetivação [do *Jugendstil* e do impressionismo]. A aparência sugerida pela arte, segundo a qual a criação do empirismo heterogêneo a reconciliaria com esta, deve ser quebrada diante do fato de a obra admitir em si as ruínas literais e não fictícias do empírico, reconhecendo a ruptura e a transformando em efeito estético. (...) **a negação da síntese transforma-se em princípio de criação.** (ADORNO, 1989, p. 201, tradução e grifo nossos)

A montagem como “princípio de criação”, ou de composição, em Benjamin, sobretudo em seus escritos urbanos (montagem literária-urbana), também nega esta possibilidade de síntese – ou de resolução do enigma-cidade como totalidade – da experiência urbana, necessariamente múltipla, heterogênea e complexa. A forma de apreensão pela montagem buscava modos mais complexos de criação, um tipo de experiência de desdobramento do tempo pela multiplicação de pontos de vista variados, a partir do choque entre diferentes fragmentos, como ocorre em um caleidoscópio com seus pequenos cacos erráticos de vidro coloridos refletidos em espelhos que, ao se associarem, formam outras e surpreendentes imagens diferentes a cada vez que giramos o aparelho-brinquedo.

A montagem como princípio compositivo nos indica ao menos três caminhos possíveis para mostrar e narrar o enigma das cidades, diretamente articulados: a seleção e uso de diferentes fragmentos (cacos ou “os farrapos, os resíduos”); o respeito e atenção aos intervalos entre os fragmentos e a exploração de seus limiares. Assim, a montagem como “método de conhecimento” poderia ser compreendida a partir dessas três figuras também ligadas a experiências espaço-temporais: **fragmento, intervalo e limiar.**

Fragmento

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o **princípio da montagem**. Isto é: **erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão [...]** Portanto romper com o naturalismo histórico vulgar. Aprender a construção da história como tal. (BENJAMIN, 2006, [N 2, 6], p. 503, grifos nossos)

O “princípio da montagem” proposto por Benjamin é uma forma de composição por fragmentos que proporciona tanto uma outra forma literária de escrever a história (inclusive aquela das cidades) e de propor uma outra teoria da história, quanto um modo de mostrar, apresentar e narrar as experiências urbanas a partir de imagens-pensamento-cidade, ao “erguer as grandes construções [cidades, como Paris] a partir de elementos minúsculos [fragmentos, como as passagens parisienses], recortados com clareza e precisão”. O “princípio da montagem” ao ser levado para o estudo das cidades, pode então ser visto tanto como um modo fragmentário de narrar a sua história e sua experiência, quanto de uma maneira, também fragmentária, de apreensão e de conhecimento dos processos de transformação das grandes cidades, a partir de seus detalhes, dos pormenores da vida cotidiana.

Os “elementos minúsculos”, – seu foco micrológico, microbiano, seu caráter de miniatura como as crônicas nos jornais sobre o cotidiano da grande cidade moderna publicadas por Siegfried Kracauer, amigo de Benjamin, tidas por «miniaturas urbanas» –, são pensados como uma pequena parte de algo maior, mas sem buscar uma totalidade ou unidade fixa. Como um breve instante de uma situação urbana qualquer, um instantâneo do cotidiano urbano, “recortados com clareza e precisão”. Trata-se assim, no caso do fragmento, de uma pequena peça de uma construção contínua feita por pequenos elementos heterogêneos

e pelos vazios entre eles – ou, melhor, por intervalos -, que fazem parte de um jogo mais complexo, necessariamente fragmentário: o próprio processo de montagem.

Neste processo, três registros de montagem estão constantemente entrelaçados nos escritos urbanos benjaminianos: a “montagem literária”, como ele próprio se refere ao “método” empregado em seu trabalho das *Passagens*; a montagem historiográfica, como uma outra teoria da história possível e, aquela que mais nos interessa aqui, a montagem urbana, seja ela tectônica ou mnêmica. Todos os três partem do mesmo princípio: provocar associações improváveis e choques entre ideias diferentes, a partir de diferentes fragmentos de naturezas distintas e oriundos de diferentes tempos ou espaços: citações (montagem literária), documentos (montagem historiográfica) e elementos arquitetônicos (montagem urbana).

A própria ideia de passagem também funciona nestes três registros – literário, historiográfico, urbano – , indissociáveis nas montagens urbanas benjaminianas: passagens textuais, citações e recortes de textos variados, que vão de uma ideia para outra diferente; passagens temporais (ou históricas, documentais), que levam de um tempo para outro, de uma época para outra distinta; e passagens espaciais (arquitetônicas, urbanísticas), que levam de uma rua para outra no interior da cidade, de um espaço urbano para outro diferente. O “princípio” ou “método” da montagem é então usado tanto para “apreender a construção da história como tal”, quanto para apreender a própria experiência cotidiana da grande cidade moderna.

O procedimento da montagem surge, assim, como um modo específico de apreensão e de narração tanto da complexidade da construção historiográfica quanto da própria experiência urbana. No caso do trabalho das *Passagens*, a própria ideia de passagem funcionava, tanto teórica quanto criticamente, como uma categoria analítica tanto da cidade moderna quanto da modernidade e, ainda, do conceito de

história. Benjamin buscava uma narração histórica polifônica e aberta (inacabada), que mostrasse as diferentes passagens entre seus limiares. Seu trabalho é formado por uma coleção de fragmentos de textos distintos – diversas passagens textuais entre trechos selecionados, diferentes citações e anotações, passagens de um texto citadas em outro, muitas vezes repetidas ou atualizadas – que são sistematicamente montados, desmontados e remontados. São sempre os diferentes fragmentos perdidos ou esquecidos, “os farrapos, os resíduos”, que interessavam o pensador-historiador-trapeiro e, como ele insistia, “não bastava inventariá-los, seria preciso utilizá-los”.

Uma fotografia de uma série bem conhecida feita por Gisèle Freund, mostra Benjamin em atividade na Biblioteca Nacional da França (BNF), em pleno processo de montagem. Podemos vê-lo numa mesa com uma caneta na mão entre várias fichas, copiando referências, citações, escrevendo notas. Benjamin praticava a montagem como um verdadeiro colecionador, ou catador-trapeiro, de fragmentos textuais a serem montados-remontados-desmontados. Os fragmentos eram retirados de seus textos originais e passavam para sua própria coleção sobre a cidade de Paris. Assim, ele passava os dias na Biblioteca colecionando citações, resumos, notas, aforismos, pedaços de textos de épocas e campos distintos, buscando constituir, uma “verdadeira enciclopédia urbana”²⁰. Como ele escreve:

A redação deste texto, que trata das passagens parisienses (...) estava polvilhado pelos milhões de páginas, diante das quais a brisa amena da dedicação, a respiração ofegante da pesquisa, o ímpeto do ardor juvenil e o sopro de curiosidade se cobriam com a poeira de centenas de séculos”. (BENJAMIN, 2006, [hº; 4], p. 963). No entanto, Benjamin

—

20 Como escreveu Willi Bolle (2006), organizador da versão brasileira do livro das Passagens, chamada por ele de “verdadeira enciclopédia urbana” uma vez que a publicação reúne ao todo 4.232 fragmentos (contados por Bolle).

não era um colecionador ordinário que ainda acredita em completudes ou totalidades, mas sim um colecionador-alegorista.

Em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador. No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. Por outro lado, justamente o alegorista, para quem as coisas representam apenas verbetes de um dicionário secreto, que revelará seus significados ao iniciado, nunca terá acumulado coisas suficientes. (BENJAMIN, 2006, [H 4a, 1], p. 245, grifos nossos)

O homem meditativo (*Grübler*) cujo olhar, assustado, recai sobre o fragmento em sua mão, **torna-se alegorista.** (BENJAMIN, 2006, [J 53, 5], p. 368, grifos nossos)

Para além das figuras emblemáticas do colecionador, do catador ou do trapeiro, Hannah Arendt formula uma das mais belas descrições de seu amigo Benjamin, sempre preocupado com a transmissão da experiência passada no presente, a partir do uso do que estava escondido, esquecido ou descartado: um “pescador de pérolas”. E explica, citando o próprio Benjamin em *Rua de mão única*, sua forma de usar as citações: “As citações, no meu trabalho, são como os ladrões de grandes caminhos que aparecem do nada e despojam o caminhante de suas convicções”. O pescador de pérolas seria então este colecionador-alegorista de citações das fontes mais diversas, de “pérolas e corais” escondidos, essa “figura aparentemente bizarra do colecionador que vai recolher nos entulhos do passado seus fragmentos e suas peças”. Em sua coleção, “podemos sem dificuldade encontrar ao lado de um poema de amor ignorado do século 18, a última notícia do jornal” (ARENDT, 2007, p. 100).

A citação está ao centro de todo o trabalho de Benjamin. [...] não era uma acumulação de citações destinadas a tornar mais leve o

trabalho da escrita mas já eram a parte principal do trabalho [...] O principal do trabalho consistia em **arrancar os fragmentos de seu contexto e lhes impor uma nova ordem**, e isso, de maneira que eles pudessem se iluminar mutuamente e justificar assim sua existência. (ARENDT, 2007, p. 104, tradução nossa)

A prática da montagem é, assim, um modo de “arrancar os fragmentos de seu contexto e lhes impor uma nova ordem”, uma utilização daquilo que sobrou, que já parece obsoleto, uma outra forma de usar os restos, “os farrapos, os resíduos” (da história ou da cidade) através de uma remontagem de antigos fragmentos abandonados ou soterrados. Um processo de mistura temporal, mas também de narrações heterogêneas, um processo de montagem que cria polifonias. Entre as diferentes citações encontradas no trabalho das *Passagens*, temos textos prioritariamente dos séculos XIX e XX, de vários autores e de diferentes campos do conhecimento, críticos, artistas, historiadores, literatos, poetas – com destaque para Baudelaire –, mas também comentadores de guias de turismo, de artigos de jornal ou de revistas, de anúncios de mobiliário urbano, entre vários outros. São autores de campos distintos, e também são bem variadas as formas de narração colocadas lado a lado. O trabalho das *Passagens* é uma enorme coleção destes fragmentos heterogêneos a serem usados, ou seja, montados, desmontados, remontados. Esta coleção foi composta através de uma seleção feita em um arquivo bem maior, a própria Biblioteca Nacional, que reúne imensa quantidade de livros e outros documentos já publicados sobre a cidade de Paris.

O processo de montagem também é um procedimento crítico, um modo de desmontagem de uma narrativa única ou já sedimentada, a partir da justaposição ou confrontação de fragmentos heterogêneos. Tal processo torna-se uma forma de conhecimento histórico no momento em que ele também caracteriza o objeto deste saber: o historiador cata os fragmentos e monta com as sobras porque essas têm a capacidade

tanto de desmontar a história “oficial” ou “hegemônica” (vencedora ou dos «vencedores») do presente, quanto de remontar outra(s) história(s) a partir de suas “constelações críticas”.

Há de se exigir do pesquisador que ele abandone uma atitude serena, a típica atitude contemplativa, ao se colocar diante de seu objeto, para tomar assim consciência **da constelação crítica em que esse preciso fragmento do passado se situa precisamente nesse presente.** (BENJAMIN, 2009, p. 71, tradução e grifos nossos)²¹

Benjamin recorreu à constelação algumas vezes como meio de apresentar seu modo de pensar por montagens de fragmentos e, em particular, como tática para pensar e tensionar o próprio conceito de história. Trata-se de um complexo jogo de forças entre passado e presente e também de propostas de futuro,²² que forma um mosaico mutante de choques entre o “ocorrido”, o “agora” e o porvir. Um jogo de reconhecimento e de reposicionamento, “em que esse preciso fragmento do passado se situa precisamente nesse presente”. Através de montagens sinópticas de tempos heterogêneos, forças do passado ressurgem no

21 A versão portuguesa das Obras Completas II de Walter Benjamin (tradução de João Barrento) é menos evidente quanto às temporalidades: “Desassossego pelo desafio ao investigador no sentido de abandonar a atitude tranquila e contemplativa em relação ao seu objeto, para tomar consciência da constelação crítica em que se situa precisamente esse fragmento, precisamente nesse presente” (BENJAMIN, 2009, p. 128).

22 “Aquilo que experimentamos a cada dia com as imagens que nos rodeiam aparenta ser uma combinação de coisas novas e ‘sobrevivências’ vindas de muito longe na história da humanidade; assim como imagens de nosso passado mais profundo podem afetar nosso sonho da noite anterior. [...] Os artistas, filósofos e historiadores também existem para isso: para nos fazer entender que só vivemos nosso presente através dos movimentos conjugados das montagens de nossas memórias (gestos que realizamos em direção ao passado) e desejos (gestos que realizamos em direção ao futuro)” (DIDI-HUBERMAN, 2013).

presente indicando futuros ainda latentes, forças que sobrevivem para além de sua cristalização, como relâmpagos, lampejos ou memórias involuntárias (como em Proust).

Assim, a montagem de fragmentos também é obviamente temporal, diz respeito a uma ordem incompleta e mutável, mas o inacabado, a ausência de um conjunto, de uma totalidade, também incita à exploração, à descoberta, à imaginação. O que os fragmentos têm de incompleto possibilita também outras associações, outras relações, outras possibilidades de encaixes e de nexos diferentes, em particular a partir do intervalo entre eles, do vazio que os separa. Há, na lógica fragmentária da montagem como modo de composição, uma possível « teoria do intervalo », como nos Atlas de imagens de Aby Warburg²³, nos filmes de Dziga Vertov²⁴ ou ainda nas peças de Bertold Brecht²⁵.

—

23 Foi Giorgio Agamben (2015, p. 122) que insistiu na ideia de intervalo (*Zwischenraum*, espaços “entre”), do próprio Warburg, para caracterizar sua prática, método ou “disciplina”, como uma “iconologia dos intervalos”. Paola Berenstein Jacques (2020) já trabalhou sobre O atlas warburgiano em: *Fantasma modernos, Montagem de uma outra herança* 1.

24 Vertov buscava explorar precisamente o intervalo entre fragmentos filmicos buscando fugir ao máximo da redução da ideia de intervalo a uma medida espacial de distância, e aproximá-lo de seu sentido temporal ou ainda musical ou de movimento e, sobretudo, explorar a ideia de intervalo em sua “potência de diferença”, de diferenciação e não de simples junção de fragmentos, propondo assim um cinema disjuntivo, pleno de “intervalos”. Como explicou Aumont: “O intervalo é uma potência de diferença, mas não somente uma diferença entre dois planos sucessivos; existe intervalo entre dois planos quaisquer do filme, uma vez que todos participam da visão de um mesmo fenômeno social” (AUMONT, 2015, p. 68, tradução nossa).

25 O próprio Benjamin em « Que é o teatro épico ? Um estudo sobre Brecht » chama atenção para a importância da interrupção da ação no teatro épico brechtiano, pois

Intervalo

Dizer algo sobre o **método de composição**: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um *télos* em relação a esse trabalho. É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar **os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais** deste trabalho, voltadas com a máxima intensidade para fora. (BENJAMIN, 2006, [N 1, 3], p. 499, grifos nosso)

Os intervalos entre os fragmentos montados são determinantes em qualquer processo de montagem como “método de composição”, pois é precisamente nesses espaços intermediários entre os fragmentos, ou nesses “intervalos da reflexão”, como prefere Benjamin, que surgem aberturas de possibilidades para a emergência de outros nexos de compreensão. No caso da “montagem literária” como “método de composição”, estes intervalos, “espaços entre as partes mais essenciais”, proporcionam choques entre ideias diferentes, sobretudo a partir do uso de diferentes citações (fragmentos textuais), de autores de campos ou de épocas diferentes. Assim, o foco estaria menos em cada fragmento em si, em seu significado particular, e mais no intervalo entre eles, no espaço que sobra entre os diferentes fragmentos, no vazio deixado entre as diferentes citações, nas suas possíveis relações, não estabelecidas a priori, mas que emergem no próprio exercício da montagem. O interesse pelos fragmentos estaria justamente no seu caráter lacunar, falho, incompleto, intermediário, aberto. O interessante da lógica fragmentária é precisamente não buscar uma totalidade, ou qualquer tipo de lógica unitária ou fechada de composição.

é a interrupção que provoca intervalos entre os gestos, que são como fragmentos, como começo e fim determináveis.

Trata-se de um modo de montagem sempre aberto, feito por fragmentos heterogêneos, que permite uma coexistência de tempos distintos, uma apresentação sinóptica de diferenças. Um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pela prática, trabalho ou jogo de montar, um exercício empírico, experimental e criativo que pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar as diferenças e ao misturar, colocando lado a lado diferentes tipos de fragmentos e, a partir do choque entre eles, fazer emergir vínculos imprevistos, não mais baseados em semelhanças, mas sim na própria diversidade e heterogeneidade. O processo de montagem pode ser pensado também como forma de ação política, por ser também, sempre, uma forma de desmontagem do *status quo*, das certezas mais consolidadas²⁶. Um exercício historiográfico sobre as cidades que usa o “princípio da montagem”, por sua vez, não busca remontar uma grande narrativa da história urbana a partir do que já se conhece de antemão, do que está dado e reconhecido, no intuito de construir uma nova narrativa unívoca. Ao contrário, tal prática historiográfica pela montagem busca precisamente desmontar a narrativa histórica oficial, hegemônica, tida como única e irrefutável, assim como procedimentos historiográficos mais sedimentados e naturalizados.

Benjamin pensava por montagens, por diferenças, por deslocamentos, ele explorava os intervalos, as distâncias entre os fragmentos, os espaços intermediários e, também, seus limiares. Buscava apreender, de forma caleidoscópica, a própria modernidade, a partir, sobretudo, da experiência cotidiana da grande cidade em impetuosa transformação por violentos processos de modernização, como as reformas urbanas do Barão Haussmann em Paris e suas continuações. O pensamento

26 Como nos propõe Georges Didi-Huberman: “A montagem seria para as formas o que a política seria para os atos: é preciso juntar dois significados da desmontagem que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura da transgressão e a sabedoria da posição” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 1, tradução nossa).

por montagens torna a própria noção de tempo menos linear, o que permite pensar também em outras formas de narração da história e, também, da história das cidades. Um tempo saturado de “agoras” que se encontram com “outras” em relâmpagos ou breves lampejos, indicando possibilidades futuras.²⁷ Trata-se assim de uma desmontagem também do historicismo, ou seja, das formas de se pensar e narrar a história baseadas numa simples continuidade ou linearidade histórica como mera sucessão de tempos homogêneos, fatiados em períodos ou estilos.

A ideia de montagem dissensual, que não busca qualquer tipo de unidade ou de consenso, pensada como “forma de conhecimento”, é praticada a partir da disposição de fragmentos de “documentos” bem distintos – “documentos” dos mais variados, textuais ou imagéticos e, entre eles, aqueles considerados “documentos históricos” ou registros mnêmicos –, por vezes contraditórios e anacrônicos, mas nunca arbitrários e, sobretudo, a partir do choque entre suas diferenças, tanto de conteúdo quanto de forma de registro. Esse tipo de montagem polifônica, composta de vários fragmentos documentais-narrativos bem diferentes, que não busca qualquer tipo de unidade ou uniformidade, também pode ser pensada como um modo de apreensão, narração e compreensão das cidades e da experiência urbana. Ao escrever sobre o romance de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Benjamin evidenciou um procedimento que ele mesmo exercitou em seus escritos urbanos, a começar por *Rua de mão única*, e que ele passou a chamar, no trabalho das *Passagens*, de “montagem literária”:

Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibili-

27 “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. (BENJAMIN, 1985, p. 229)

dades, de caráter épico. Principalmente na forma. **O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento.** (...) Tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra. Ele reservou para si a organização dos capítulos, estruturados no estilo das narrações populares; quanto ao resto, não tem pressa em fazer-se ouvir. (BENJAMIN, 1985, p. 56)

Este trabalho deve desenvolver ao máximo **a arte de citar sem aspas**. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem. (BENJAMIN, 2006, [N1, 10], p. 500)

Assim, a proposta da montagem literária benjaminiana se aproxima do que ele chamou de “arte de citar sem aspas” ou, talvez, do próprio desaparecimento do autor como uma voz única ou dominante. O exercício da montagem promove sempre uma polifonia, são vários autores e atores, mas é preciso “preservar os intervalos da reflexão”. Os intervalos entre citações-fragmentos-documentos podem ser relacionados à ideia de interrupção. Benjamin escreveu sobre a importância da interrupção no teatro épico brechtiano, onde o ator, como ele indica no texto “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, precisa “espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras”. O teatro épico é um teatro gestual, “o gesto é seu material e a aplicação desse material é sua tarefa”. Portanto, o teatro épico também poderia ser visto como uma montagem de gestos que se dá a partir das interrupções da ação.

Quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, **para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano**. Nela reside a função formal das canções brechtianas, com seus estribilhos rudes e dilacerantes. Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no teatro épico, podemos verificar que, em certos casos, uma das suas principais funções é a de interromper a ação, e não ilustrá-la ou estimulá-la. (BENJAMIN, 1985, p. 80)

Os intervalos entre gestos-citações-fragmentos-documentos abrem espaços para que diferenças se evidenciem. São nesses espaços intervalares, limiares, que podem surgir outras associações, choques ou tensões, assim como podem emergir relações inesperadas, constelações imprevisíveis, provocando inversões, rupturas, descontinuidades, anacronismos ou sobrevivências. O processo montagem-desmontagem-remontagem é uma forma de pensar e conhecer por deslocamentos, que promove a exploração de limiares, o atravessamento de limites que separam campos de conhecimento, transgredindo separações. A partir de um conhecimento pela montagem seria então possível pensarmos as cidades e o urbanismo, e sua história, de forma menos homogênea, a partir de suas diferenças, heterogeneidades e, também, de seus limiares, tanto disciplinares quanto espaço-temporais.

Limiar

Apenas na aparência a cidade é homogênea. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, **a não ser em sonhos, é ainda possível experienciar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades.** Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto dos trens, através das casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer essas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. **Como limiar, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto.** (BENJAMIN, 2006, [C, 3, 3], p. 127)

Para Benjamin, além dos sonhos, que operam por montagens, as raras experiências liminares só ainda seriam possíveis nas cidades. Assim, um outro conhecimento das cidades dependeria do exercício empírico dos limiares urbanos, ou seja, da prática desses espaços interva-

lares, ou enclaves, entre diferentes fragmentos urbanos, frequentemente delimitados em mapas como fronteiras fixas. Um conhecimento da cidade a partir da montagem precisaria atentar para a heterogeneidade urbana – “apenas na aparência a cidade é homogênea” – e, assim, pensar as próprias cidades como montagens complexas, coexistências de tempos e espaços heterogêneos. Um conhecimento da complexidade e heterogeneidade da cidade pela montagem só pode se dar, portanto, de forma crítica, a partir da própria experiência liminar urbana, o que se dá por tateamentos ou, seguindo Benjamin, por tropeços, “como um passo no vazio, como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto”.

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao renascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. **Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares.** O adormecer talvez seja a única dela que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. (...) O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). **O limiar é uma zona.** Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados. (BENJAMIN, 2006, [O 2a, 1], p. 535)

Se, ao contrário da fronteira, “o limiar é uma zona”, e que “como limiar, a fronteira atravessa as ruas”, a prática de limiares urbanos está diretamente relacionada aos “ritos de passagem”, às travessias, às mudanças, às variações. Trata-se, portanto, de um exercício, uma aventura, de constante atravessamento dessas zonas intermediárias. A ideia de limiar (*Schwelle*) poderia ser aproximada daquela de interpenetração (*Durchdringung*), que também indica um processo, um movimento,

uma ação. Alguns exemplos arquitetônicos e urbanos desses diferentes limiares a serem atravessados são frequentemente citados por Benjamin:

Sobre a topografia mitológica de Paris: o caráter que lhe conferem as portas. Importante é a sua dualidade: portais divisórios e arcos de triunfo. Mistério do marco divisório inserido no interior da cidade, indicando o lugar onde outrora ela terminava. Por outro lado, o **Arco do Triunfo**, que se transformou hoje em refúgio no meio do tráfego. A partir da **experiência do limiar**, desenvolveu-se a porta que **metamorfoseia aquele que passa sob seu arco**. O arco do triunfo romano transforma o general em herói triunfal. (BENJAMIN, 2006, [C 2a, 3], p. 125)

A experiência urbana do limiar é, assim, aquela do atravessamento, do movimento, da transição entre espaços distintos. Limiares são espaços intermediários, que permitem o trânsito entre diferentes ambiências, por vezes antagônicas. A experiência desta transição é sem dúvida espacial, mas também temporal, e exige uma mudança de posição daquele que a realiza pois, como no caso do Arco do Triunfo citado por Benjamin, há uma metamorfose em quem passa sob o arco, ou seja, quem faz a experiência do limiar urbano se transforma também. São inúmeros exemplos arquitetônicos e urbanos destes limiares espaciais: arcos, soleiras, umbrais, átrios, vestíbulos, corredores, varandas, quintais, pátios, portais, escadas, rampas, pontes, passarelas, vãos, galerias, passagens, etc. Benjamin se interessa por vários desses espaços limiares, como as *loggias* berlineses:

Desde minha infância as *loggias* mudaram menos que os demais aposentos. Mas não é só por isso que estão mais próximas de mim. É antes pelo consolo que existe no fato de serem inabitáveis para aquele que mal consegue residir nalgum lugar. É nelas que a morada do berlinense tem seus limites. **Berlim – o próprio deus da cidade – começa nelas. Permanece aí tão atual que nada de passageiro se impõe a ele. Sob sua guarda se reconciliam o tempo e o espaço.** (BENJAMIN, 1987, p. 134)

A cidade começaria em seus limiares, neles “se reconciliam o tempo e o espaço”. Nesses espaços limiares tempos heterogêneos coexistem – seja nas *loggias* berlinenses, seja nas passagens parisienses, espaços tão importantes para Benjamin –, e vestígios, “os farrapos, os, resíduos”, de outros tempos aí sobrevivem, contrastando com os espaços de fora, em particular as grandes ruas e avenidas das cidades em transformação permanente, como nas reformas modernizadoras. *Loggias* e passagens são espaços de circulação, mas que também podem servir de abrigo temporário, são espaços considerados antiquados no século XX, fora de moda, obsoletos, mas que já indicaram, no passado, alguma proposta de futuro. Assim, o trânsito nos limiares das cidades, não são somente entre espaços, mas também entre tempos.

Benjamin experimentou no cotidiano esses espaços limiares: as *loggias* em sua infância em Berlim e as passagens em seu exílio em Paris. Ele atravessava essas passagens parisienses – galerias cobertas com estruturas de vidro e ferro que ligam diferentes ruelas internas criando atalhos surpreendentes – em seu caminho para a Biblioteca Nacional, onde ele trabalhava diariamente reunindo seus fragmentos-documentos. Passava pela *Galerie Vivienne*²⁸, por exemplo, que fica bem em frente à Biblioteca Nacional. Benjamin também possuía uma pequena coleção de fotografias (originais ou cópias, a maioria parece ter se perdido²⁹) dessas passagens, como uma bela série de Germaine Krull (feita em 1928, ano de seu livro *Métal*): *Passage du Ponceau, Passage du Caire, Passage de Deux-Sœurs*.

28 Após restauração, a *Galerie Vivienne*, em parte hoje do Ministério da Cultura francês, abriga o INHA – Instituto Nacional de História da Arte – com uma sala de aula Walter Benjamin no térreo desta galeria-passagem.

29 Fotografias da coleção benjaminianas foram editoradas com o texto “Pequena história da fotografia” (*Kleine Geschichte der Photographie*), publicado na *Literarische Welt* em 1931.

As passagens, como outros espaços urbanos limiares, ainda são lugares onde tempos distintos coexistem, são espaços de indeterminação e de tensão, de passados que ressurgem como fantasmas, e de abertura para outros futuros possíveis, ainda não dados. Limiares são essas “zonas” urbanas – espaços intervalares e indefinidos, espaços do entre – de indecibilidade, que possibilitam, ao percorrê-los, outras experiências de tempo, sonho e memória, onde tanto o passado quanto o futuro parecem estar em aberto. Espaços em suspensão, onde, apesar de sua concretude, se interpenetram sonho e vigília, utopia e ruína, projeto e rastro.

O conhecimento pela montagem foi uma resposta das vanguardas modernas aos excessos da própria modernidade, de sua cientificidade “positivista”, da ideia de progresso inelutável, ingênuo ou acrítico, mas também uma resposta contra os diferentes fechamentos metodológicos funcionalistas e contra os formalismos estetizantes, ambos ainda dominantes em diferentes campos disciplinares. O pensamento pela montagem propõe uma forma aberta de conhecimento por relações, por associações inusitadas de ideias. Um tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos, explodindo seus limites ou fronteiras fixas. Uma forma de conhecimento processual construído pela própria prática, na própria ação do montar-desmontar-remontar, que admite o acaso – o “acaso objetivo” dos surrealistas –, uma espécie de jogo de cartas de tarô, de búzios ou de dados, como em Mallarmé. Uma forma de pensar sempre em movimento, que atua pelas diferenças, pelas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva, assumindo a incompletude como princípio criativo e compositivo.

Assim, parece pertinente sugerir que essa ideia de montagem possa ser considerada também como uma forma de conhecimento da própria cidade. Ao pensarmos a própria cidade como uma grande montagem, ou uma montagem de outras montagens, formada por «fragmentos»

arquitetônicos e urbanos heterogêneos, que explora os choques intervalares e os limiares. Podemos pensar também em um outro modo de pensar a cidade e o próprio urbanismo que parte do processo de montagem, que usa a montagem como “método” – um “método de conhecimento” e estudo das cidades, pensando sempre o método como desvio (*umweg*, caminho que dá voltas) – para as diferentes formas de narração da experiência urbana ou, ainda, como outro modo de compreensão da complexidade das cidades.

A montagem urbana relaciona uma multiplicidade de narrações heterogêneas, díspares, sobre a experiência urbana. Trata-se de um modo de articulá-las, a partir de seus fragmentos, para mostrar o que está escondido em seus intervalos e limiares, os minúsculos rastros de vida (“sobrevivências”), breves frestas de resistências e potências, poeiras de outros tipos de experiências das e nas cidades, que ainda sobrevivem como fragmentos (rastros mnemônicos de vivências, epifanias urbanas, instantâneos de cidades) e discretamente se insinuam em nossa própria tessitura histórica provocando outras constelações, composições e criações. Um conhecimento da cidade, que também seria um conhecimento da história das cidades, a partir da ideia da montagem urbana, pelo jogo de montagem-desmontagem-remontagem, pelo choque entre diferenças, não procura qualquer síntese, ao contrário, busca compreender a complexidade urbana, suas contínuas transformações, a partir de uma multiplicidade de pontos de vista e narrações urbanas distintas e, sobretudo, daquelas menores ou esquecidas.

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

Charles Baudelaire, *Le cygne*, 1857.

5.

Constelação-Cidade

Rita Velloso

Sob a lente que distingue a cidade devemos colocar não apenas a configuração urbana, sua ordenação física e seus desdobramentos materiais num determinado território - ou ainda os planos para seu desenvolvimento - mas também aquilo que historicamente excedeu sua forma, seja enquanto crescimento desordenado, suas franjas e periferias contrariando a ordem do desenho e do planejamento como, ao mesmo tempo, a ação de seus habitantes, os conflitos, reivindicações, suas demandas por espaço, suas formas de vida.

Ao ver e falar sobre o urbano ou quando se trata de escrever acerca da espessura histórica de uma cidade, ou de uma proposição urbanística, a constelação é uma valorosa estratégia de pensamento: permite pensar por extremos, desde os fragmentos, enfrentando a descontinuidade, ou o vazio, como algo incontornável no esforço do conceito.

No esforço de construção da reflexão sobre as cidades, a partir de Walter Benjamin, é necessário mobilizar sua estratégia crítica segundo a qual os conceitos são construídos a partir dos extremos dos fenômenos – agrupando-nos para traçar distinções – a partir de suas diferenças e não desde as homogeneidades.

O termo constelação emerge numa acepção epistemológico-crítica na filosofia de Walter Benjamin (1892-1940), e ocupa um lugar importante em sua obra, seja na primeira fase de seus escritos, no *Prólogo Epistemológico-Crítico da Origem do Drama Trágico Alemão* (1925) - sua tese de livre docência -, seja nos textos finais, as notas para o *Trabalho das Passagens* (1927-1940), e as *Teses sobre a História* (1940).

Por constelação Benjamin designava a relação entre os componentes (as estrelas) de um conjunto (as linhas imaginárias que desenham um agrupamento constelar), relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significar que o conjunto adquira - o sentido que lhe pode ser atribuído.

A constelação é uma imagem na qual cada estrela, um singular, marca um extremo de linha que a liga a outra estrela, outro extremo

singular. Nesse traçado de linhas imaginárias que delimita uma forma, uma configuração, não há um centro – com o que, tem-se, no centro da constelação sempre está o vazio. Esta imagem benjaminiana é bastante profícua quando se trata de imaginar um caminho ou a construção mesma do pensamento (o que faz Benjamin no seu prólogo ao *Drama Trágico* é apresentar um programa para a própria escrita).

Para Benjamin (2011, p. 22), *as ideias se relacionam com as coisas assim como as constelações se relacionam com as estrelas*. As constelações são ferramentas de um método. Coisas são o análogo das estrelas, são fenômenos particulares e como tais, Benjamin precisa inserir esses particulares numa classificação. Desta forma, o filósofo se vale desses conceitos - que são mediadores, para classificar os fenômenos. Conceitos concretizam idéias pois que são suas representações, são operadores do conhecimento e função do entendimento.

A constelação-cidade¹ de que trato aqui está descrita numa tríade de conceitos. Imagem dialética (*Dialektische Bild*), tempo do agora (*Jetztzeit*) e faculdade mimética (*mimetische Vermögen*). Imagem dialética pois, para Walter Benjamin, tratava-se, ao pensar a cidade, de pensar por imagens. Em outros termos, de construir o pensamento da vida urbana a partir da visibilidade, isto é, pelo que dão a ver vestígios, cicatrizes, superposições, incompletudes, frestas.

O que ganha relevo no pensamento-imagem-cidade benjaminiano é sua dupla fundação. Atribuir a dialética à imagem diz respeito à propriedade desta de mostrar-se em profundidade na transitoriedade. Por um lado, é fantasmagoria - a imagem que sobrevive no presente a nos dizer o futuro do pretérito de um lugar -, e, por outro, é fragmento - o que se nos deixa ver nos muitos tempos e idades de uma cidade.

Trazer o tempo do agora à constelação-cidade concerne a tomar o presente como ponto de fuga de toda reflexão, isto é, considerar

1 Em outro texto, *Pensar por Constelações* (Velloso, 2018), desenvolvi uma argumentação dando conta dessa estratégia reflexiva de Walter Benjamin.

o agora da cognoscibilidade (*Jetzt der Erkennbarkeit*), momento atual em que fica evidente o tempo contido nas imagens, implicando numa compreensão que as tornam objetos históricos. O tempo do agora é esse momento da legibilidade do acontecimento histórico.

E, finalmente, sobre a faculdade mimética, é preciso demonstrar o quanto Benjamin colocou, na experiência urbana a exigência dessa capacidade humana de produzir semelhanças e estabelecer correspondências, apreendendo dimensões às vezes insignificantes dos objetos e lugares, tantas vezes apresentados de maneira furtiva ou transitória, mas cruciais para sua apropriação no curso da vida humana.

Imagem dialética

A rigor, a imagem é uma categoria histórica e é ao conhecimento que devem ser associadas as imagens dialéticas, ou seja, à presença de imagens relativas a diferentes experiências históricas presentes num mesmo momento, numa mesma constelação. A percepção dessas imagens é possível não porque elas tenham uma origem histórica em comum, mas porque se expressam simultaneamente num dado momento histórico, no qual podem ser, afinal, reconhecidas.

A imagem tampouco se esgota numa experiência visual; ela remete, a um só tempo, à concretude imediata e à capacidade de suscitar a prática. Trata-se de, na contemplação, ao invés de *abstrair* em busca da ideia, *materializar*, reenviando sempre à experiência vivida. Conforme escreveu Rainer Rochlitz, Benjamin quis colocar a imagem, na medida em que era uma categoria central à sua historiografia, a serviço da transformação social (ROCHLITZ, 2003, p. 177).

Para Benjamin, há uma dialética das imagens sem a qual a experiência do visível perderia sua força crítica, sua potência materialista. Esse conceito aparece nos primeiros textos de 1927-1929 do livro das *Passagens*, segue sendo desenvolvido até 1940, sobretudo no corpo das *Teses sobre a filosofia da história*.

Há diferentes contornos a partir dos quais o substrato imagético - fragmento e fantasma - dá-se como instância do pensamento que revoga a pretensão de sistema, remetendo ao inconcluso e informe do cotidiano como fonte e possibilidade de crítica, filosofia e poesia.

Cotidiano e iluminação profana conformam a experiência da cidade e, juntos, representam a possibilidade desse momento de interrupção no curso da história, e integram um arranjo constelar, o de uma ótica e uma imagem dialética. Nesse caso, são conceitos oriundos da teoria da arte, pensados a partir da análise de revoluções técnicas ou rupturas na linguagem formal das obras, e presentes no ensaio sobre o surrealismo, escrito em 1929. Ali, Benjamin coloca, mais uma vez, a temporalidade no centro de sua reflexão; se é por força de uma ótica dialética que se pode descobrir o mistério do cotidiano, isto é, o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano, tal descoberta depende da temporalidade do hábito, da duração que permite arrancar os objetos de seus contextos habituais para encontrar neles outras significações.

Para desdobrar os passos desse raciocínio, é preciso olhar para o que Benjamin olhava enquanto escrevia; desse modo podemos colocar em movimento tanto nosso tempo presente, como também a própria estratégia dialética benjaminiana, na qual o presente é condição do despertar; em outras palavras, o presente é o tempo em que se dá toda iluminação profana - essa, para Benjamin, verdadeira condição de possibilidade do conhecimento.

A cidade grande oitocentista se constituiu, conforme escreveu Benjamin, em parte crucial da fantasmagoria da modernidade, enquanto *locus* eminente dos seus mitos. Uma vez que representam aspirações jamais concluídas, os edifícios e os objetos da metrópole são imagens de sonho. A fantasmagoria urbana apresenta, assim, sua dualidade: tanto é utopia quanto cinismo – espaço da frustração, da inversão e distorção dos sonhos. O desejo pela mercadoria e a concomitante mercantilização do desejo caracterizam as experiências-chave da vida

metropolitana, enraizadas na forma- mercadoria: esquecimento, reificação e fetichização. Os desejos utópicos encarnam sua atualização distorcida na arquitetura da cidade, particularmente em passagens, estações, exposições e lojas de departamento com suas mercadorias refinadas. Estes edifícios, configuradores da paisagem urbana, quando criticamente compreendidos, desvelam a metrópole como lugar da loucura e da decepção, da ignorância e da desumanização, do mito e da miopia. Reconhecê-la como fantasmagoria, esse é o momento destrutivo da crítica benjaminiana à cidade-mercadoria.

A cidade, contudo, estimula num indivíduo a memória, misturando esquecimento e lembrança, e permite-lhe a experiência (*Erfahrung*), num sentido forte – e esse é o movimento produtivo da crítica de Benjamin à arquitetura urbana –, pois, para ele, a rememoração (*Eingedenken*) liberta as coisas cotidianas do feitiço da mercadoria. Os impulsos utópicos de antigas gerações ficam incrustadas nos produtos recentes e inovações da sociedade capitalista. São a história originária (*Ur-Geschichte*) do passado recente, os elementos de uma utopia que precisam ser libertados, redimidos e realizados no presente. Mas, para desmistificar as fantasmagorias, é necessário tornar evidente que coisas sempre são a expressão de processos. Um produto fantasmagórico é um produto ideológico que pode operar para a crítica da ideologia, pois, se a fantasmagoria faz a mediação enganosa do antigo e do novo, por meio da crítica é possível usar as forças que produziram no sujeito esse “enfeitiçamento” – a atitude contemplativa de que falava Lukács – para romper o efeito ideológico deste último.

O conceito de imagem dialética é o elemento chave no *Trabalho das Passagens*, em que se entrelaçam o sonho e o despertar, juntando o passado e o presente numa outra temporalidade que se distingue de ambos (GARBER & GAGNEBIN, 1992, p. 47). Não é que o tempo passado jogue luz sobre o acontecimento presente ou que o fenômeno atual ilumine o mundo passado; trata-se, na imagem dialética, daquilo

em que se reúne, num lampejo, *o que já foi e o agora*. Em outras palavras, *imagem é a dialética interrompida (Dialektik im Standstill)*.²

A imagem dialética benjaminiana é uma pausa, um momento de interrupção e iluminação, na qual passado e presente reconhecem-se mutuamente através do vazio que os separa e a dialética transgride as fronteiras da representação tradicional: com a função de remontar o sentido das imagens é como um relâmpago, nunca um sistema.

Benjamin confere às imagens papel interpretativo, na medida em que essas apresentam, de modo concreto, assuntos conceituais que se referem ao mundo exterior - em outras palavras, assuntos que excedem o universo dos textos. A força da imagem dialética está em que ela oferece ao indivíduo - que observa ou participa de uma dada situação no cotidiano de sua vida urbana - a possibilidade de criticar a realidade: segundo Benjamin, em tais imagens o fluxo dos acontecimentos fica subitamente imobilizado, de modo que a consciência do observador escape à aparência de *normalidade* e possa pensar de modo crítico sobre o realidade observada e sobre os sentimentos que essa mesma realidade provoca nele.

Por meio da imagem surgida no cotidiano é que se desperta para a compreensão e a crítica da cidade - da arquitetura dos lugares e do desenho urbano que lhe é subjacente. As imagens dialéticas são fenômenos apresentados nos antigos objetos cotidianos da capital do século XIX e o que fazem é contar uma história desencantada da burguesia, história da cidade como poderia ter sido caso não sucumbisse à forma-mercadoria. Ora, a função da dialética, no que tange à vida urbana, é despertar a consciência de seus habitantes, todos, os que dominam

—

2 A imagem é dialética, paralisada, inconclusa. Sobre a tradução do termo *Standstill*, recomendamos a leitura de SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 228, nota 7. [SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin Romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999].

a construção da cidade e os que são por ela dominados. Conforme sintetiza Susan Buck-Morss, a imagem é - afinal - a possibilidade de um despertar histórico da consciência de classe, *iluminado pelos resíduos da cultura de massa* (BUCK-MORSS, 2002, p. 334).

A cidade-imagem benjaminiana é um tecido de cicatrizes e, como tal, fragmentos-fantasmas de tempos outros. É que a cidade, tal como a concebeu Benjamin, é o *locus* por excelência da *montagem de tempos* que se oferece à experiência, não apenas história objetificada. A imagem-cidade é um lampejo, um reflexo de luz que fulgura sobre as malhas da urbanidade para torcê-la, esgarçar seu tecido, instabilizar topografias, monumentos, edifícios, mercadorias, corpos, vazios, terrenos baldios. A imagem que Benjamin quer revelar está no avesso: há, ali em seu texto, uma exigência de ruptura, exigência de desobscurecer momentos que restaram escondidos e que ele entende como sendo

Quando Benjamin reivindica uma tradição, ela está oculta, foi reprimida e somente pode retornar em tais momentos de interrupção libertadora do curso das coisas. É desse modo que ele pode reivindicar a visibilidade das revoltas descontínuas, recalcadas ou esquecidas, mas necessárias ao futuro da vida livre nas cidades - foi isso o que valorizou, por exemplo, no Surrealismo.

No caso da crítica das transformações da Paris capital, capturado como estava pelo que se fazia ver na poesia de Baudelaire, Benjamin enfrenta a questão dos limites do conhecimento histórico, numa situação existencial bastante precária, que o obrigou a escrever no exílio, impedido de permanecer em Berlim durante o domínio nazista. Na escrita do *Trabalho das Passagens*, o autor retomaria determinadas afirmações do prefácio do *Drama trágico alemão*, não sem muitas nuances. Nas notas do *Caderno N das Passagens*, Benjamin modula a ideia de conhecimento como *haver*, ao afirmar que: *o conhecimento existe apenas em lampejos e, texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo* (BENJAMIN, 2006, [N 1, 1], p. 499). Em outra anotação, retoma a ideia

do método como caminho indireto: *o que são desvios para os outros, são dados que determinam a minha rota* (BENJAMIN, 2006,[N 1, 2], p. 499).

Além disso, Benjamin define sua tarefa intelectual como um aprendizado por imagens históricas a fim de compreender as forças históricas atuantes, a consciência e a inconsciência das classes sociais, as contradições da própria modernidade, para (...) *educar em nós o medium criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas* (BENJAMIN, 2006,[N 1, 8], p. 500), palavras que este autor retoma de Rudolf Borchardt. Esse aprendizado com imagens torna-se crítico à medida que se exercita um método designado por Benjamin como *montagem literária*, na qual se pode valer das imagens que ressoam nos textos, mas também nos edifícios, não aquelas imagens e figuras valiosas e espirituosas, e sim os farrapos e resíduos, fazendo-lhes justiça. Desse modo, ao citar essas imagens-farrapos recolhidas no plano da experiência histórica, pretende desviar a própria legibilidade do mundo.

A estratégia de escrita de uma história das imagens arruinadas - sua montagem literária - permite a Benjamin afastar-se da historiografia burguesa, linear, científica e causal, assentada na ideia de progresso, para aproximar-se de uma escrita da história que conte a versão dos que foram vencidos, das coisas ínfimas que pereceram, derrotadas, e perderam-se no fluxo do tempo. Esse *modo de contar* passa, fundamentalmente, pelo modo de apresentar na montagem, que se alia às composições artísticas das vanguardas, à lógica fragmentária do mosaico, e estrutura-se como arte da citação sem aspas; sobretudo como compromisso de atualização da história. É um movimento que, erguendo *grandes construções através de elementos recortados com clareza e precisão*, fará (...) *descobrir na análise do pequeno momento individual, o cristal do acontecimento total* (BENJAMIN, 2006,[N 2, 6], p. 503) .

Tempo do agora

Ora, se o momento individual é índice do acontecimento total, ele deve ser vivido numa experiência de continuidade-interrupção do fluxo do tempo. É nas cidades que se podem sobrepor, uns aos outros, o passado, o presente e o futuro. Essa sobreposição dos tempos é o contraponto necessário à ideia da ruptura na história tal como concebida por Benjamin. Na experiência urbana, a imagem dialética diz respeito a um desenrolar da experiência da temporalidade denominada Tempo do Agora (*Jetztzeit*), a qual permite confrontar presente e passado de movimentos, ações, aglomerações e povoamentos que ali tiveram lugar.

Para a experiência que a imagem dialética propicia, há também uma dependência de um tempo longo, que é referido à consolidação do hábito, uma vez que à imagem é dado descobrir a cristalização do acontecimento total na análise dos pequenos momentos particulares. A imagem dialética, vivida no tempo presente, quando interrompe a ilusão de continuidade da experiência urbana que se evidencia numa pretensa história urbana, transforma a relação dos habitantes urbanos atuais com os usos e desusos do passado contidos nos discursos e na historiografia oficial.

A ruptura instaura o tempo do agora (*Jetztzeit*), o momento do encontro entre dois instantes singulares: o momento do perigo do presente e o momento reencontrado do passado, aquele instante antes esquecido ou negligenciado. O tempo do agora diz respeito uma técnica do despertar (*Technik des Erwachens*), para *um saber ainda não consciente do ocorrido* (BENJAMIN, 2006, 500) [N1, 9]

O passado de uma cidade não é algo embalsamado. A escrita da história que pode interessar à vida urbana sobretudo deve dar conta daqueles momentos em que se escapa à tradição, nos pontos em que ela se torna destruição dos monumentos, em que as ruínas e os vestígios corporificam a interrupção. Interromper o *continuum* histórico, encontrar a falha, pausar no tempo do agora: essa é a tarefa do historiador materialista que trata do urbano.

‘Nos degraus da Torre Eiffel, varridos pelo vento, ou melhor ainda, nas pernas de aço de uma *pont transbordeur*, confrontamo-nos com a experiência estética fundamental da arquitetura de hoje: através da fina rede de ferro estendida no ar, passam fluxo das coisas - navios, mar, casas, mastros, paisagem, porto. Elas perdem sua forma delimitada: quando descemos, elas rodopiam umas nas outras, e simultaneamente se misturam’. ... Assim também o historiador hoje tem que construir uma estrutura filosófica - sutil, porém resistente, para capturar em sua rede os aspectos mais atuais do passado. (BENJAMIN, 2006, [N 1a, 1], p. 501)

O presente, enquanto tempo do agora, torna-se então um momento de *seleção dos possíveis*, sob o qual se encontram as possibilidades de rememoração do passado e de *despertar* para um novo futuro. Momento em que *a política passa à frente da história*, a revolução no presente – *despertar do sonho da história* – reaproxima o passado, arrancando a tradição do conformismo que dela busca se apoderar. No limite, o olhar histórico não se volta ao que ficou para trás, do presente em direção à história; justamente ao contrário, parte do acontecimento histórico, indo à frente, em direção ao presente (TIEDEMANN, 2006, p. 27).

Reaberto, o passado é convocado à rememoração no presente, de tal forma que a emancipação do agora manifesta uma dupla libertação: dos vencidos do passado e do presente. Em consequência, Benjamin atribui ao materialismo histórico a necessidade de *se escrever a história a contrapelo*, ou seja, escrever do ponto de vista dos vencidos, na contramão da historiografia identificada efetivamente com as classes dominantes – como afirmava nas teses sobre a filosofia da História.

A cidade apresentada nos fragmentos e textos benjaminianos é uma pletora de experiências, trabalhos e cotidianos, não só das classes altas ou aquelas da própria infância, mas principalmente a experiência daqueles que vivem à margem.

É um palco, onde desfilam coletivos de todos os tipos, uma proclamação infundável: os conspiradores, os operários com mulheres

e filhos, os pobres, os sem posse, os miseráveis, os catadores de lixo, as classes laboriosas, as classes perigosas, os proletários, os ‘homens inferiores, nascidos de assaltantes e prostitutas’, os oprimidos, os combatentes de junho, os literatos pobres, os camponeses com as terras hipotecadas, os devedores, os associiais, o submundo, os clientes dos estados totalitários, as prostitutas, as velhas, os decrepitos, a juventude camponesa sem perspectivas, os que moram em cavernas urbanas, as operárias que fazem hora extra nos prostíbulos, os doentes, os candidatos a suicídio – circulava tanta gente, que a vista se turvava -, uma multidão incontável que se desdobra em outras multidões, um tableau formigante, uma massa compacta de transeuntes, ora circulando, ora represada, bloqueada por outras multidões, e retomando seu fluxo (BOLLE, 1999, p. 398).

A correspondência que se estabelece entre tais situações de apropriação do espaço é o que permite, aos habitantes, compreender e reunir o passado coletivo ao presente individual e construir a experiência da cidade como experiência coletiva. Essa reunião de modos tão diversos de experimentar da cidade acaba por provocar, nos habitantes urbanos, o ímpeto da luta contra o que foi massacrado, o futuro que lá atrás, foi dizimado. Essa compreensão é o efetivo *ato* da crítica histórica benjaminiana, que se dá como a *realização* do tempo do agora (*Jetztzeit*) - o momento em que, na experiência (*Erfahrung*), dá-se o agora da recognoscibilidade, isto é, quando uma imagem do passado (no caso da cidade, plasmada nos edifícios, lugares, ruínas) atinge sua legibilidade na atualidade (BENJAMIN, 2006).

Também nas imagens-pensamento-cidade, essas miniaturas imagéticas que capturam o caráter fluido e volátil da existência urbana, a temporalidade é parte componente da experiência narrada em fragmentos. Ali, a cidade é sempre expressa por meio de princípios identificadores e articuladores da paisagem tal como eles se deixam ver em sua particularidade momentânea: o desconsiderado, o negado, o acidental,

percebido num instante, descrito em representações caleidoscópicas, montagens cinemáticas. O instante do cotidiano tem seu correlato no lampejo da dialética interrompida. A condição da imagem dialética é ser espontânea e direta, tal o sentido do relâmpago, unindo o que ocorreu outrora e o agora, fazendo o passado interromper o presente e provocar uma compreensão que leva em conta os progressos e as regressões. Quem experimenta o tempo desse modo não indaga: *o que passado tem a me dizer?*, mas sim, *por que ainda me interesso por aquele momento ou acontecimento que se passou lá atrás?* A intensidade desse instante faz da percepção da realidade uma imersão de que não se escapa.

Na articulação posta em prática pela imagem-pensamento, *Denkbild*, no cotidiano, reside a força atual e incomum da filosofia de Walter Benjamin, que conduz ao político. Dá-se ali a principal estratégia do des-ver, que é a desacomodação do olhar. A imagem-pensamento-cidade é capaz de abrir a complexidade do político para sua não identidade, e, conseqüentemente, para seu futuro imprevisível. O *DenkbildStadt* nem simplesmente afirma nem nega o que existe, nem nos fornece uma nova plataforma política que pudéssemos implementar monoliticamente, uma utopia que já houvesse sido decidida (RICHTER, 2017). O des-ver que se dá numa imagem-pensamento-cidade não reproduz questões políticas que parecem ser prevalentes no tempo empírico ou histórico no qual uma obra está inserida; não se permite o luxo do conforto enganador da *mimesis*, muito menos uma *mimesis* do que seria o político. A estratégia de uma *Denkbild*, sua promessa, por assim dizer, não reside naquilo que ela ensina sobre o político, mas, ao invés, em seu convite para a reconsideração, vez após vez, das formas não idênticas do pensamento político que são encenadas na apresentação artística (RICHTER, 2017).

Ora, se pensarmos o urbano por meio da potência de uma ótica dialética, teremos claro que a imagem sobrevive como fragmento de ruptura que é exigência da revolução no cotidiano. Instância de crítica e

de conhecimento para a práxis, o pensamento por imagens compreende que, se na história a ruptura criadora é a revolução, na vida cotidiana urbana é o des-ver. Em outros termos, a desacomodação do olhar que toma a imagem de um ponto de vista intensivo, de que falava João Barrento (2010), orientado da superfície para a profundidade.

Faculdade mimética

Uma experiência urbana, descrita segundo os termos de Walter Benjamin, é aquela ação que se desenrola no cotidiano de alguém graças à recepção tátil dos espaços, constituindo-se, por um lado, a partir da conjugação de choque e distração no hábito que demarca o uso do espaço. Por outro lado, tal experiência arquitetônica decorre do encontro entre a memória do habitante, e a memória inscrita no próprio lugar (a que poderia chamar memória *topográfica*). Dessa forma, na convergência momentânea da memória de alguém - em seus ritmos e no engajamento do próprio corpo ao frequentar um espaço - e a memória desse mesmo lugar é que dá-se o sentido de uma experiência em sentido estrito, a *Erfahrung* benjaminiana. A esse encontro também se pode chamar *apropriação*.

Quando as atitudes estéticas de distração e choque reverberam em modos de atuar no espaço, desenham-se para os indivíduos estratégias de reinvenção do seu cotidiano, derivadas de uma imaginação, ou antes, da habilidade humana que conjuga ação e imaginação. Dali resulta afinal nosso envolvimento corpóreo com os objetos. A essa habilidade para construir analogias, produzir semelhanças e estabelecer correspondências Benjamin chamou *faculdade mimética*.

A natureza cria semelhanças. Que se pense, apenas, no mimetismo. Mas é no homem que se encontra a mais alta aptidão para produzir semelhanças. O dom que ele possui de ver a semelhança é apenas um rudimento da antiga e poderosa exigência de fazer-se semelhante e comportar-se como tal. Ele não possui, talvez,

nehuma função superior que não seja condicionada, de forma decisiva , pelo poder da imitação. (BENJAMIN, 2018, p. 47)

A semelhança é uma relação de significação inconsciente que acompanha uma significação explícita. Ela revela-se no instante, e deve ser captada com a rapidez do relâmpago. O poder mimético configura-se como relação não instrumental. Trata-se de deixar-se absorver pelos detalhes do conteúdo material, num mergulho profundo na experiência vivida. Por meio do conceito de faculdade mimética, Benjamin abandona o território da filosofia estritamente controlada pelas deduções e demonstrações da argumentação, dirigindo-se à evocação das coisas, à experimentação intensiva de fenômenos e situações.

A faculdade mimética determina uma forma corpórea de apropriação do mundo, e explica-a ao observar crianças brincando, descrevendo o jogo e a brincadeira como atividades marcadas pelos *gestos que envolvem objetos*, assim como por uma forma de compreender como as coisas funcionam por meio da ação de transformá-las, imaginária ou manualmente.

As crianças gostam muito particularmente de procurar aqueles lugares de trabalho onde visivelmente se manipulam coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo desperdício [...] Nestes desperdícios reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas e precisamente para elas. Com eles [...] criam novas e súbitas relações entre materiais de tipos muito diversos, por meio daquilo que, brincando, com eles constroem. Com isso as crianças criam elas mesmas o seu mundo de coisas, um pequeno mundo dentro do grande. (BENJAMIN, 2004, p.17)

Em se tratando da experiência que resulta em apropriação do espaço, a habilidade mimética sustenta o comportamento humano que produz e percebe similaridades a partir dos encontros no interior dos edifícios e no transitar pelas ruas da cidade, bem como da memória que os articula. Para Benjamin o aprendizado mimético, assim como

a percepção, é contingente à mudança histórica, e, no contexto da grande cidade, também se transformou. Deve-se refletir ainda que nem as forças miméticas nem as coisas miméticas, seu objeto, permaneceram as mesmas no curso do tempo; que com a passagem dos séculos a energia mimética, e com ela o dom da apreensão mimética, abandonou certos espaços, talvez ocupando outros (BENJAMIN, 1989a, p. 108).

No universo do homem moderno, a faculdade mimética não se extinguiu, conforme o prova a experiência do mundo profano que tem lugar na metrópole. Essa experiência, no que tange ao espaço, é um sem-número de explorações micrológicas, todas envolvendo a lida cuidadosa com os objetos cotidianos. Para a arquitetura urbana, essa lida cuidadosa diz respeito, por um lado, ao hábito; por outro, à memória. Trata-se de um lidar com as coisas que desemboca, para o filósofo, numa *relação muito enigmática com a propriedade [...], uma relação com as coisas que não coloca em primeiro plano o seu valor funcional, portanto a sua utilidade, mas as estuda e ama* (BENJAMIN, 2004, p. 208). No centro dessa experiência está colocada uma forma de comunicação, descrita com esmero numa citação que faz Benjamin de Valéry: *as coisas que eu vejo, vêem-me tal como eu as vejo a elas* (BENJAMIN, 2004, p. 209).

O aprendizado mimético, quando desvela no espaço um mundo de afinidades secretas, envolve um tipo particular de receptividade. Cuidar de um objeto ao usá-lo, aprender e reaprender a usá-lo em vários e renovados modos é saber ver as coisas, saber receber o olhar que os objetos devolvem quando lidamos com eles no cotidiano. Nessa medida, a experiência distraída do espaço torna concreta a relação humana com a natureza não humana.

Onde essa expectativa [da retribuição do olhar] é correspondida [...] aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda sua plenitude. [...] A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Fazer a expe-

riência da aura de um fenômeno significa investi-lo do poder de revidar o olhar (BENJAMIN, 1989b, p.139-40).

Se passarmos dos objetos às cidades, temos que a experiência da apropriação educa para a compreensão dos vários tempos passados cristalizados num lugar, e que só vêm à tona se a ação de uso do espaço significar penetrar na dinâmica da cidade. É exemplar a descrição que Benjamin faz da viagem num bonde elétrico por Moscou:

É acima de tudo uma experiência táctica. É talvez nesta situação que o neófito aprende pela primeira vez a ajustar-se ao estranho andamento desta cidade e ao ritmo da sua população de campônios. Uma viagem de elétrico é também um microcosmo que espelha esta experiência da história universal na nova Rússia, que é a do encontro entre o funcionamento da técnica e formas de existência primitivas. [...] Até o transporte público em Moscou é um fenômeno de massas [...] E de repente damos com verdadeiras caravanas de trenó a barrar uma rua [...]. Enquanto os europeus, num percurso rápido, têm uma sensação de superioridade e domínio da multidão, o moscovita, no pequeno trenó, mistura-se totalmente com as outras pessoas e coisas. E se tiver consigo uma caixa, uma criança ou um cesto [...] então fica verdadeiramente enlatado no movimento da rua [...] nem um olhar de cima: um roçar rápido e leve por pedras, pessoas e cavalos. (BENJAMIN, 2004, p.149).

Na arquitetura urbana, envolver-se com os lugares, mergulhar nos elementos espaciais e objetos que o conformam revela o microcosmo da memória desse lugar. O vivido transforma-se em apropriação naqueles momentos em que se conecta à memória topográfica da cidade - por exemplo, num momento de luta. Mas, nesse caso, a ruptura de um levante, o movimento agudo de uma insurreição, ambos envolvem não somente hábito e memória. Nesse caso, coloca-se precisamente em ato a *dialética interrompida* de que não nos deixa esquecer Benjamin, pois, afinal, na cidade, só o aprendizado mimético é que permitirá à história dos lugares se apresentar na experiência, e somente nela.

Epílogo: epistemologia

Paola Berenstein Jacques

Rita Velloso

Nos domínios de que tratamos aqui, **o conhecimento existe em lampejos**. (BENJAMIN, 2006, [N 1, 1]. p. 499, grifos nossos)

Se, para Benjamin, o conhecimento existe em lampejos, uma teoria do conhecimento, ou epistemologia, poderia ser pensada como uma coleção de lampejos, de instantâneos. Uma epistemologia imagética, que parte do conhecimento e do pensamento por imagens, que não fiquem restritas ao registro visual. Um conhecimento composto por imagens táteis que condensam, em lampejos, a própria materialidade dos objetos, e das cidades, experimentadas. Experiência e conhecimento estão necessariamente relacionados, e, para Benjamin, esta relação passava obrigatoriamente pelas imagens, sempre fugidias. Assim, ele insistiu em construir uma Teoria de Conhecimento a partir dessas imagens passantes, errantes. Imagens como modo de apresentação, como outro modo de conhecimento. Poderíamos pensar que, ao colecionar imagens de diferentes cidades a partir de lembranças e pensamentos, ele também nos sugere uma outra epistemologia urbana.

Afloram em mim pensamentos diversos dos que acabei de relatar. **Não são pensamentos; são imagens, lembranças.**

Lembranças das cidades nas quais achei tantas coisas: Riga, Nápoles, Munique, Danzigue, Moscou, Florença, Basileia, Paris. (BENJAMIN, 1985, p. 235)

Desde que nos aventuramos a escrever sobre esta outra epistemologia urbana, a partir dos textos benjaminianos, em particular daqueles sobre suas próprias experiências urbanas, tínhamos em mente a necessidade e urgência, sobretudo para o campo da Arquitetura e Urbanismo, em conhecer melhor tanto as cidades narradas por Benjamin, seu modo singular de apresentar suas experiências urbanas, quanto em compreender, a partir destas narrações de cidades, o método como desvio de toda filosofia benjaminiana, pouco explorado na história do pensamento urbanístico.

Se para Benjamin, a cidade – enquanto um meio concreto através do qual se pensa – permite experiências que fundamentam uma *episteme*, produzindo conhecimento, ao pensar as cidades, a partir das experiências urbanas, condensadas em imagens, podemos esboçar essa outra *epistemologia* urbana. Assim, munidas desse argumento inicial, buscamos demonstrar sua validade e alcance, especificamente para o campo do urbanismo, de tal forma que conseguíssemos pensar as cidades a partir e com Walter Benjamin, buscando ir além da simples alusão ou da sobreposição do texto benjaminiano à esfera conceitual de projetos e planos, ou ainda, de qualquer tentativa de transformar seu método singular em qualquer tipo de modelo ou receita.

Buscamos ensaiar, no presente livro escrito a quatro mãos, um meio de refletir com a cidade, a partir de Walter Benjamin, isto é, um modo pensar sobre um conjunto concreto de fatos, acontecimentos, objetos ou formas urbanas que se apresentam para a reflexão, tomando-os como a matéria mesma do pensamento, e, ao final, reconduzindo este pensar imagético para um modo de apresentar cidades, que nos parece urgente para qualquer atualização do campo da arquitetura e do urbanismo.

A imagem-lampejo torna-se modo de conhecimento de cidades ao ser apresentada. Apresentar o enigma das cidades – a cidade-enigma, ao compreender a própria cidade como enigma –, requer romper com a lógica da representação [*Vorstellung*] em prol de um princípio da apresentação [*Darstellung*]. Esta outra *epistemologia* urbana, a partir da compreensão da própria cidade como modo de conhecimento, está diretamente relacionada a uma forma de apresentação da experiência urbana. Modo de apresentação e modo de conhecimento, metodologia e *epistemologia* estão coimplicados nas cidades narradas por Benjamin. A cidade-enigma é apresentada em toda sua complexidade, sem simplificações redutoras que aniquilariam seus mistérios e segredos, deixando, assim, um convite aberto à imaginação e à experimentação.

A apresentação é o princípio conceitual de seu método. Método é desvio. **Apresentação como desvio:** esse é o caráter metodológico do tratado (BENJAMIN, 2004, p. 16, tradução e grifos nossos).

Conforme buscamos expor ao longo de nosso ensaio, seguindo o método desviante ou da apresentação como desvio, a atualidade de Walter Benjamin diz respeito ao enigma em que a cidade se torna ao recusarmos a lógica da representação para compreendê-la. A despeito de que vimos exercitando há mais de um século na disciplina denominada urbanismo; a despeito de termos construído e consolidado um vocabulário técnico-propositivo para o projeto e para o plano de cidades, a materialidade e complexidade urbanas ainda permanecem desafios à reflexão – e, não raro, escapam aos planejamento e projeto urbanos. Nos dias atuais, não se sabe mais sobre os diversos modos de vida urbanos; ao contrário, sabe-se menos, pois estes se tornam cada vez mais complexos, mutantes e, ao mesmo tempo, incontornáveis para qualquer compreensão mais complexa da experiência urbana.

Se ainda é possível narrar esta complexa experiência urbana contemporânea, é no âmbito do cotidiano que ainda experimentamos a vida urbana em suas múltiplas escalas: nanoterritórios, regiões metropolitanas, bairros, enclaves, limiares. A enorme dificuldade em apreender a coexistência destas diferentes e diversas formas de vida urbana, sua transescalaridade ou interesccalaridade, é o que nos faz convocar Benjamin quando buscamos apresentar a complexidade da cidade como enigma.

No que diz respeito ao pensamento urbanístico, como vimos, no centro da filosofia crítica benjaminiana está a cidade moderna, considerada como um meio pelo qual se faz a reflexão – a própria cidade provoca o pensamento; em outros termos, a experiência urbana modula a crítica que podemos fazer, a partir dela, do mundo que nos cerca, da sociedade em que estamos inseridos, da política de que participamos.

Assim sendo, a inflexão crítica da filosofia de Walter Benjamin nos fornece as pistas para apresentar este objeto singular e enigmático cha-

mado cidade. Para tal, buscamos alguns termos basilares benjaminianos de sua argumentação e método de narração/apresentação/exposição que compuseram nossa coleção de lampejos: desvio, imagem-pensamento, empiria, montagem, constelação, e os apresentamos segundo sua conexão estrita com a experiência urbana.

A cidade-enigma, portanto, ao ser narrada, mesmo sem ser decifrada ou decodificada, já insinua, portanto, em seu próprio modo de apresentação, uma outra teoria de conhecimento, ou seja, outra *epistemologia* urbana. A cidade é apresentada em toda a sua complexidade por uma constelação ou montagem de imagens fugidias, ou seja, trata-se de um modo de conhecimento sempre por lampejos. Uma epistemologia que parte da própria materialidade concreta da cidade, que nunca é dada de antemão, uma vez que vai se construindo através de sua experiência no cotidiano. Assim, “o pensamento sempre começa de novo” e volta à própria cidade. Incansável, **o pensamento começa sempre de novo**, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas” (BENJAMIN, 2004, p. 50, grifos nossos).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Prólogo: enigma

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. “A crise do romance. Sobre Alexandreplatz, de Döblin”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. “Trabalhos de subsolo”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 26.

BENJAMIN, Walter. “Tiegarten”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 73-75.

BENJAMIN, Walter. “Escavando e recordando”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239-240.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire, Um lírico no auge do Capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. The ‘Berlin Chronicle’ notices. Québec: Publication Studio, 2011.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Infância berlinesse: 1900. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. “O dialeto berlinesse”. In: **A hora das crianças, narrativas radiofônicas de Walter Benjamin.** Tradução de Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: NAU, 2015.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin.** São Paulo: EDUSP, 1994.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. Cadernos PPG-AU/UFBA, 7(2), 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/2648>. Acesso em 14/03/2023.

JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra (Orgs.). **Corporidade:** debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

VELLOSO, Rita. “Pensar por Constelações”. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Orgs.). **Nebulosas do pensamento urbanístico:** tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018.

Cap 1. Método-desvio

BARRENTO, João. **O gênero intranquilo:** anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BARRENTO, João. Walter Benjamin: limar, fronteira e método. **Revista Olho D'Água**, v. 4, n. 2, 2012. Em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/146>>.

BENJAMIN, Walter. Announcement of the Journal *Angelus Novus*. Selected Writings 1, Berlim, 1921.

_____. *Briefe*. I Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem - und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.

_____. **Diário de Moscou**. Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940**. Edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

_____. *Gesammelte Briefe Band III: Briefe 1925 – 1930*. Edited by Henri Lonitz and Christoph Götde. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1997.

_____. *Gesammelte Briefe Band V: Briefe 1935 – 1937*. Edited by Christoph Götde and Henri Lonitz. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1999.

_____. *Gesammelte Briefe Band I: Briefe 1910 – 1918*. Edited by Christoph Götde and Henri Lonitz. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução e notas de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. **Passagens**. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. “Fragmento teológico-político”. In: **O anjo da história**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

_____. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. O surrealismo. O último instantâneo da intelligentsia europeia. In: **Ensaio sobre Literatura**. Lisboa: Assirio e Alvim, 2016.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. Tradução de Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BOLLE, Willi. A metrópole como medium-de-reflexão. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

BUCK-MORSS, Susan. **Origins of negative dialectics**. London: Free Press, 1977.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”. In: Seligmann-Silva, M. (org.) **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* – Materiais para a História da Doutrina das Cores. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **Máximas e reflexões**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LACQUE-LABARTHE, Philippe e Jean-Luc NANCY. “A exigência fragmentária”. In: **Revista Terceira Margem**, n.10. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

LOWY, Michael. **Romantismo e Messianismo**: ensaios sobre Lukács e Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 2001.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. **Olhar e Narrativa**: Leituras Benjaminianas. Vitória: EDUFES, 2006.

Cap 2.

Imagem-pensamento-cidade

ADORNO, Theodor W. “Sens unique”. In: **Sur Walter Benjamin**. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *Minima moralia*. Reflexões a partir da vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro, Azougue, 2008.

ADORNO, Theodor W; BENJAMIN, Walter. **Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do mal**. Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Städtebilder*. Nachwort von Peter Szondi. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.

_____. **Obras Escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. “Posto de gasolina”. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 11.

_____. “Nº 113”. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 12.

_____. “Trabalhos de subsolo”. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 26.

_____. “Primeiros socorros”. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 35.

_____. “O despertar do sexo”. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 88.

_____. “Duas imagens enigmáticas”. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 92-93.

_____. “O jogo das letras”. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 104-105.

_____. “Moscou”. Imagens do pensamento. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 155-187.

_____. “San Gimignano”. Imagens do pensamento. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 203-204.

_____. “Paris, a cidade no espelho”. Imagens do pensamento. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 195-197.

_____. “Rosquinha, pena, pausa, queixa, futilidade”. Imagens do pensamento. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**.

Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.271-271.

_____. “Parque Central”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire, Um lírico no auge do Capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Imagens de Pensamento**, Obras escolhidas de Walter Benjamin. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. **Passagens**. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Baudelaire**. Edição organizada por Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens. Carl Härle. Tradução de Patrick Charbonneau. Paris: La Fabrique, 2013.

_____. “The Flaneur’s Return” In: HESSEL, Franz. **Walking in Berlin**. A Flaneur in the Capital. Massachusetts: MIT Press, 2017.

BENJAMIN, Walter; LACIS, Asja. “Nápoles” In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “*La condition des images*”. Entrevista com Georges Didi-Huberman por Frédéric Lambert e François Niney “*Regarder avec les mots*”. In: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, George; ECO, Umberto. (orgs.). **L’expérience des images**. Bry-sur-Marne: INA Éditions, 2011.

_____. *Passer, quoi qu’il en coûte*. Paris: Les éditions de Minuit, 2017.

RICHTER, Gerhard. **Imagens de Pensamento**. Reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt a partir da vida danificada. Tradução de Fábio Akcelrud Durão. São Paulo: Nankin, 2017.

Cap 3.

Empiria delicada

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Máximas e reflexões**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

BENJAMIN, Walter. A crise do Romance. Sobre Berlin Alexanderplatz, de Döblin. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Diário de Moscou**. Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. The Correspondence of Walter Benjamin, **1910–1940**. Edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

_____. **Imagens de Pensamento**, Obras escolhidas de Walter Benjamin. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. “Moscou”. In: **Imagens de Pensamento**, Obras escolhidas de Walter Benjamin. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Tradução e notas de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. “A tarefa do crítico” (fragmento 140, 1931). In: BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura**: filosofia, teoria e crítica. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. Tradução de Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DYMETMAN, Annie. **Uma arquitetura da indiferença**. A República de Weimar. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GARBER, Klaus. Por que os herdeiros de Walter Benjamin ficaram ricos com o espólio?. Revista USP, (15), 8-23, São Paulo, 1992. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i15p8-23>. Acesso em 29/03/2023.

GARBER, Klaus; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?”. In: GARBER, Klaus. Por que os herdeiros de Walter Benjamin ficaram ricos com o espólio?. Revista USP, (15), 8-23, São Paulo, 1992, p.38-47. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i15p8-23>. Acesso em 29/03/2023.

GILLOCH, Graeme. Walter Benjamin. *Critical Constellations*. Cambridge: Polity Press, 2002.

MOLDER, Maria Filomena. **Semear na neve**. Lisboa: Relógio d’água, 1999.

Cap 4.

Montagem urbana

ADORNO, Theodor W. **Théorie esthétique**. Paris, Klincksieck, 1989 [1970].

AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 [1975].

ARENDT, Hannah. **Walter Benjamin 1842-1940**. Paris: Editions Allia, 2007.

AUMONT, Jacques. **Montage “la seule invention du cinema”**. Paris: Vrin, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Edição e organização Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 21-35.

_____. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única.** Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. “Loggias”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única.** Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 132-134.

_____. **Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire, Um lírico no auge do Capitalismo.** Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Passagens.** Organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. “Passagens parisienses [II, 1928/29]” In: BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

_____. “Eduard Fuchs, colecionista e historiador” In: Obras II. Tradução de Jorge Navarro Pérez. Madrid, Abada, 2009.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda.** São Paulo, UBU, 2017 [1974].

DIDI-HUBERMAN, G. Quand les images prennent position: L’œil de l’histoire, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. “Remontée, remontage (du temps)” In: Revue Étincelle. Paris: IRCAM, nov. 2007.

_____. “Atlas Suite” In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **História de fantasmas para gente grande.** Rio de Janeiro: MAR, 2013 [Folheto distribuído na exposição Atlas no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro em 2013].

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Canteiro de obra”. In: BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein (orgs.). **Corpocidade: gestos urbanos.** Salvador: EDUFBA, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. “Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do Urbanismo”. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dutra (Orgs.). **Memória, Narração e História**, Tomo 4, Coleção Experiências Metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Salvador: EDUFBA, 2020, p.345-404

_____. “Intermezzo”. In: JACQUES, Paola Berenstein. **Fantasmata modernos**, Montagem de uma outra herança, 1. Salvador: EDUFBA, 2015, p.47-94.

Cap. 5. Constelação-cidade

BARRENTO, João. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989a.

_____. **Obras Escolhidas**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989b.

_____. **Reflexões**; a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: ed. 34, 2004.

_____. **Imagens do Pensamento**. Edição e Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. “Moscou” In: BENJAMIN, Walter. **Imagens do Pensamento**. Edição e Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.135-167.

_____. **Passagens**. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. “Doutrina das semelhanças”. In: BENJAMIN, Walter.

Linguagem, tradução, literatura: Filosofia, teoria e crítica. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p.47-52.

BOLLE, Willi. A metrópole como medium-de-reflexão. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do Olhar:** Walter Benjamin e o projeto das passagens. Tradução: Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Argos, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-Silva, M. (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo:** Walter Benjamin
Romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras, 1999.

RICHTER, Gerhard. **Imagens de pensamento.** Reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt a partir da vida danificada. São Paulo: Nankin Editorial, 2017.

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

TIEDEMANN, Rolf. “Introdução à edição alemã (1982)”. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Epílogo: epistemologia

BENJAMIN, Walter. “Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador”. In: BENJAMIN, Walter. BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II, Rua de mão única.** Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução e notas de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. Gesammelte Briefe Band I: **Briefe 1910 – 1918**. Edited by Christoph Gösde and Henri Lonitz. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou: verdade e beleza”. **Kriterion**, v. 46, n. 112, dez. 2005.

Formato: 12,5 x 18 cm

Fontes: Clash Grotesk Variable e Sabon Next LT

Miolo: Papel Alta Alvura 75 g/m²

Capa: Cartão Supremo 300 g/m²

Impressão: Gráfica 3

Tiragem: 500 exemplares