

MODOS DE DES-VER: POST-SCRIPTUM À FANTASMAGORIA

Rita Velloso

I. Fantasmagoria

O conforto isola, afirmava Benjamin sobre um sem-número de experiências táteis e óticas transformadas segundo o treino complexo a que técnicas e aparelhos submetiam o sistema sensorial humano. Entre a detecção da *flânerie* já aprisionada nessa domesticação e o encontro com escritores russos que confrontavam “a aspereza acumulada de seus materiais” (Benjamin, 1986, p. 98), deu-se o fundamento da teoria benjaminiana de que as imagens permitiam desmascarar mecanismos do mundo lá fora, aquém e além da obra. “Desmascarar é a paixão desse autor. Não como marxista ortodoxo, e menos ainda como agitador prático, penetra ele dialeticamente na existência dos empregados. Mas por que penetrar dialeticamente significa: desmascarar.”¹ (Benjamin, 1986, p. 116).

A força atual da filosofia de Walter Benjamin está nas linhas de fuga incomuns que, ali, conduzem ao político. Mesmo que incontornáveis as

1. A discussão sobre a cena soviética pós-revolução de 1917 teve lugar na obra de Benjamin por ocasião de sua visita a Moscou em 1927, cidade em que permaneceu por alguns meses. Dois textos são resultado de sua crítica: ‘Die politische Gruppierung der russischen Schriftsteller’ (GS, II, p. 743-47) e ‘Neue Dichtung in Russland’ (GS, II, p. 755-62). Também igualmente importante é a resenha que Benjamin faz ao texto de S. Kracauer, *Die Angelstellten*, ‘Politizierung der Intelligenz’ (GS III, p. 219-25) — os quais utilizo aqui no original e em cotejamento com a tradução do professor Willi Bolle, organizador, no Brasil, do volume de Benjamin (1986, p. 97-105, p. 116-120).

lógicas dessa sociedade — a do espetáculo —, não se anulou a potência de uma ótica dialética. Mas, se o desmascaramento há muito já não é suficiente — tampouco a recusa —, a imagem sobrevive como fragmento de ruptura que é exigência da revolução. Instância de crítica e de conhecimento para a práxis, ela resiste como desacomodação, tomada de um ponto de vista intensivo, orientado, como diz João Barrento (2010), da superfície para a profundidade, do arquitetônico para o arqueológico.

O principal interesse que motiva este ensaio é o desejo de explorar um esgotamento: descobrir os modos que levaram ao achatamento (e, por conseguinte, transformando-a numa obviedade) da sentença debordiana de que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Debord, 2015, p. 13 — ‘A separação consumada’). Em todo achatamento repousa uma naturalização que, em si, contém algo que aplaina as farpas e os espinhos do pensamento. Nesse caso, não é a letra do texto que se esgota, porque repetida à exaustão, tal como tem se passado com a *Sociedade do Espetáculo*, há cinquenta anos. Não se trata, somente, de apresentar uma formulação — a do esgotamento das representações —, mas de expor uma afirmação filosófica em suas repercussões no mundo a que chegou, isto é: o nosso, no tempo presente.

De modo geral, refiro-me aqui ao curso das imagens na realidade vivida, delineando uma forma particular de experiência na vida cotidiana em que os regimes do visível e os trabalhos do olhar são estruturais. De modo específico, aqui me ocupa uma experiência da contemplação em negativo, que reposiciona a imagem, à qual nomeio *des-ver*, e que me parece apontar para uma possibilidade de crítica ao achatamento da experiência política do presente, que é também experiência estética. Trata-se de uma argumentação contrária ao acatamento obediente da diuturnidade das imagens impressas na retina, sem que, contra elas, se imagine sequer poder cerrar os olhos e combater o apassivamento da vida que delas resulta.

Escrevo sobre uma perspectiva do *des-ver* para pensar uma experiência política da história cujo fundamento está na capacidade de um aprofundamento da experiência do presente, experiência que também é estética.

Contudo, se a ação de *des-ver* supõe uma recusa, implica também um ‘movimento pelo avesso’. É um termo ambivalente, indica uma operação e um desempenho cuja resolução extrapola o olhar, decorrente de que não ver, na medida de um não contemplar, desencadeia alguma destruição — implode o conforto, demole as aparências de segurança, deixa de reconhecer

as fachadas harmoniosas do mundo que nos rodeia. Por outro lado, des-ver é uma estratégia de mobilização do aparato perceptivo segundo os demais sentidos, e relocalizando a visão principalmente. Nesse caso, des-ver tanto corresponderia a despertar quanto ao tráfego de uma estética da visibilidade a uma *potência* e uma *estética da tatibilidade*, como nos ensinam Marie-José Mondzain (2015) e Jeanne-Marie Gagnebin (2014).

Com tal introdução, fica convocado o autor que sustenta essa fala. Parto, aqui, da filosofia de Benjamin para pensar a nossa atualidade, na qual precisamos todos do “laboratório multiplicidade chamado Walter Benjamin”, na justa expressão recuperada por Jeanne-Marie Gagnebin (2013), que nunca deixou de se ocupar com uma concepção de crítica de arte radicalmente histórica e temporal. Sobretudo, nunca se furtou a destruir reiteradamente a monumentalização, fosse da arte, da história ou das estruturas do cotidiano, colocando em xeque a própria atualidade, entendida como contemporaneidade imediata, mas também como um conceito intensivo, como ele próprio formula — *Aktualität*, conceito intensivo que, na palavra, retoma o vir a ser, apontando a potência e o ato — a ação. Ainda segundo Gagnebin (2014), essa seria uma atualidade *plena* para Benjamin: a ressurgência intempestiva de algo (encoberto) por meio da ação.

Podemos, nos dias que correm, nesse tempo de cada vez mais novas visibilidades, ainda perguntar por algo encoberto nas imagens? Ou, nos termos do espectador confrontado com a avalanche diária de imagens, “quem é esse homem espectador que está em vias de se transformar numa partícula elementar de uma massa designada ‘público’, num certo ambiente tecnológico, industrial, financeiro?” (Mondzain, 2015, p. 22).

Apenas, talvez se tomarmos esse ocultamento em seu aspecto de fantasmagoria e no que delas, as fantasmagorias, pode ser percebido com o corpo inteiro, isto é, com essa superfície indiferenciada de recepção tátil para a qual concorrem todas as sensibilidades de forma, extensão, consistência, aspereza, peso, temperatura — tudo o que se deixa colocar em contato com a pele.

Foi Benjamin quem demonstrou a história da tatibilidade correlata à fantasmagoria. Quando se lê o termo fantasmagoria, não se deixa de ter em mente a dimensão exata da importância que este tem para a obra de Benjamin como um todo. De fato, é um conceito apresentado em variadas formulações, em seus textos e anotações relativos ao livro das *Passagens*. Aqui, pretendo colocar em relevo a *fantasmagoria urbana*, por entender

que, nessa atribuição do conceito às formas de vida nas cidades, Benjamin antevê a experiência dialética do despertar da ilusão fantasmagórica. Assim, lemos na *exposé* de 1939:

[...] o objetivo deste livro é uma ilusão expressa por Schopenhauer numa fórmula segundo a qual para apreender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal da manhã. É a expressão de vertigem característica da concepção que no século XIX se fazia da história. Corresponde a um ponto de vista que considera o curso do mundo como uma série ilimitada de fatos fixos *em formas de coisas* [...]. Nossa pesquisa procura mostrar como, na sequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem *essa 'iluminação'* não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se *segundo fantasmagorias*. (Benjamin, 2006, p. 53-54; grifos meus)

Mais adiante nesse texto, Benjamin apresenta como fantasmagorias as Passagens, as Exposições Universais e, numa espécie de síntese, as obras de reforma da cidade de Paris realizadas pelo Barão Eugene Haussmann, então denominada como “embelezamento estratégico” da cidade:

[...] quanto à fantasmagoria da própria civilização, encontrou seu campeão em Haussmann e sua expressão manifesta nas transformações que realizou em Paris. — Esse brilho, entretanto, e esse esplendor com os quais se cerca a sociedade produtora de mercadorias, e o sentimento ilusório de sua segurança não estão ao abrigo de ameaças [...]. (Benjamin, 2006, p. 53-54)

A fantasmagoria do espaço corresponde à autoimagem da sociedade produtora de mercadorias em seu caráter fetichista. Para Benjamin, é fantasmática a imagem que a sociedade urbana produz de si e pela qual costuma designar sua própria cultura. Imagem enganosa, que mascara as relações de produção e as estruturas de dominação, as fantasmagorias na cidade correspondem a desejos de consumo e delineiam o campo da experiência alienada. Ora, desde o século XIX europeu e haussmaniano, no que respeita ao desenho das capitais, a fantasmagoria jamais cessou de ser o elemento em que a cidade cresce e se consolida. A astúcia do urbanismo foi a de operar reiteradamente, de então até agora, como instrumento central na transfiguração levada a cabo pelas fantasmagorias: produção social, ordem

social — todas as suas imperfeições e carências são obliteradas de modo a que toda uma sociedade se resuma a mercadorias, tudo se ofereça segundo seu valor de troca, produção e ordem sociais, artefatos e experiências.

Para Benjamin, a fantasmagoria é uma categoria-chave, quase um paradigma de interpretação do mundo moderno, que toma a forma da mercadoria. É, no texto das *Passagens*, descrita como sombra espectral de manifestações muito concretas, materiais e carregadas de promessa, presentificadas nas configurações da vida urbana oitocentista.

Essa mesma categoria, que permitiu a Benjamin fazer o levantamento arqueológico e traçar a fisionomia do século XIX e de seu próprio tempo, ainda pode, hoje, na medida em que permite uma experiência dialética, tensionada entre a imagem de desejo e a armadilha do fetiche, fazer-nos despertar, no nosso tempo, da narcose coletiva a que a vida urbana está, quase que invariavelmente, submetida. Obviamente que não se pode pensá-la comparativamente às determinações dos espaços públicos e privados oitocentistas — se assim o fizéssemos, estaríamos no registro da ilusão schopenhaueriana denunciada por Benjamin; mas a crítica da fantasmagoria, a que chamo aqui seu *pós-escrito*, não me parece estar ultrapassada como estratégia de luta e de resistência no confuso e admirável tecido de redes em que se tornou a cidade contemporânea.

II. Tatibilidade

A vida nova oitocentista, cultivada em meio aos produtos industriais postos à venda para um público cada vez maior nos pavilhões de exposição, nas lojas de departamento e vitrines nas passagens, resultou numa transformação decisiva das formas tradicionais da percepção estética.

No centro da investigação de Benjamin está a pergunta pela historicidade dessa transformação, exemplificada na crítica ao cinema. Ali, ao detectar que se formava um novo público, numeroso, lotando salas de exibição em busca de distração em seu tempo de lazer, Benjamin escreveu uma crítica social da arte em que se conjugavam condições históricas e artísticas de produção, transmissão e recepção das obras de arte. Essas novas configurações de formação do público e de recepção em massa são interpretadas por ele como um fenômeno que reorganizava e reorientava a experiência estética.

Se o pensamento sobre a recepção individual da obra de arte havia representado um papel progressista no século XIX, na medida em que “cultivo”, educação e formação (*Bildung*)² eram, juntos, uma força social transformadora no interior da sociedade burguesa no século XX, o filme — que atinge tanto o proletariado como a pequena burguesia — é uma forma artística que permite a essa recepção da arte em massa ser, em grande medida, orientada e organizada progressivamente. Contudo, a questão da

2. Para uma discussão extensa sobre a relevância do conceito de *Bildung* no debate sobre a experiência da arte na cultura oitocentista, cf. Gadamer (1991, p. 38-74). Gadamer concebe formação, *Bildung*, como uma saída para a insuficiente reflexão do século XIX sobre a natureza e atuação das *Geisteswissenschaften*. O filósofo alemão, ao refletir sobre a tradição humanística, reavivando o seu significado na esfera de alcance da ciência moderna, dirá: “nem o moderno conceito de ciência nem o conceito de método que lhe é próprio podem bastar” (Gadamer, 1991, p. 41). Assim, o conceito de *Bildung* (formação, cultivo, educação) é uma categoria proposta em Gadamer para analisar as *Geisteswissenschaften*: “é precisamente deste caráter histórico da ‘conservação’ que se trata na compreensão das *Geisteswissenschaften*” (Gadamer, 1991, p. 40). O conceito surge, primeiramente, no Humanismo, designando indistintamente formação e cultura, e é genuinamente histórico: designa, em primeiro lugar, o modo especificamente humano de dar forma às disposições e capacidades naturais do homem. No trabalho desse conceito, a fonte de Gadamer é Hegel, que havia recuperado especulativamente a ideia do histórico como possibilidade da vida humana. Para Hegel, o cerne da *Bildung* consiste na universalidade e no acesso à generalidade tanto no âmbito da razão teórica como naquele da razão prática. Assim, *formação refere-se ao cultivo de uma disposição*, desenvolvimento de algo previamente dado, de modo que o exercício e a recuperação dela são simples meios para um fim, refletindo o resultado de um processo, mais do que o processo mesmo. Na formação, apropria-se por inteiro daquilo no qual e por meio do qual se constitui; em última instância: forma-se. Dá-se uma situação em que todos os elementos são incorporados a um todo, mas cada qual mantém a sua própria determinação; não são, então, apenas meios que vão perdendo a própria função. Há a sugestão do modo da racionalidade hermenêutica no conceito de formação: “a formação como ascensão à generalidade é uma tarefa humana. Requer sacrifício da particularidade em favor da generalidade” (Gadamer, 1991, p. 40). Esse manter-se aberto para o outro, para pontos de vista distintos e mais gerais, é a característica geral da formação. A formação compreende um sentido geral da medida e da distância a respeito de si mesmo, e, nessa medida, um elevar-se acima de si mesmo até a generalidade. Ver-se a si mesmo e ver os próprios objetivos particulares com distanciamento quer dizer vê-los como os veem os demais. E essa generalidade não é seguramente uma generalidade do conceito ou da razão. Não é que o particular se determine a partir do geral; nada aqui se pode demonstrar concludentemente. A formação faz supor uma abertura para pontos de vista mais gerais, os quais são, para um espírito formado, como que possibilidades de atualizações, possíveis pontos de vista de outros a se considerar. A consciência formada supera os sentidos naturais, uma vez que estes estão sempre limitados a uma determinada esfera, operando em todas as direções e contendo, graças a isso, um sentido geral e comunitário. Será sob tal formulação que a essência da formação se apresenta com ampla ressonância nos estudos de filosofia da história no contexto europeu — sobretudo alemão — oitocentista.

emancipação crítica do público de massas permaneceu indecisa para o próprio Benjamin; e conhecemos de modo suficiente o quanto a potência emancipatória do filme foi capturada pelo fascismo, que dela soube se valer exatamente com o sinal inverso, o de uma experiência regressiva e conservadora, quando não laudatória de uma arte tradicional e monumental.

Mas, aqui, me interessa trazer à luz o problema da recepção tátil, oposta à recepção visual, e configurada a partir da experiência da distração. A pergunta que faço refere-se à potência emancipatória que está nas obras oferecidas à fruição distraída.

Para Benjamin, o filme, graças a tal potência de emancipação, era também potência de politização. No século XX, que consolida uma idade cinematográfica e urbana, o cinema designou, para a ordem do olhar, um campo da tatibilidade que se tornaria inerente ao combate político. Muito embora não tenha postulado uma forma de consciência correlata à experiência filmica, Benjamin viu naquela forma artística do cinema um instrumento pedagógico, por excelência, para o despertar de uma consciência de classe proporcionado por um interesse originário das massas urbanas, pelas próprias condições de vida, pelo próprio conhecimento, pelo conhecimento de sua própria classe, na medida em que a experiência sensorial do choque provocada pela narrativa filmica reproduzia mimeticamente o choque a que o corpo dos habitantes urbanos era submetido cotidianamente. O valor que Benjamin confere à forma da atenção que se denomina distração precisa ser compreendido no contexto maior da transformação histórica da percepção causada pela modernidade urbana. Assim, o filme e a arquitetura urbana não podem, segundo a argumentação benjaminiana, ser avaliados com as categorias emprestadas ao conceito de obra de arte autônoma; tornava-se necessário pensar no quanto o universo ótico estava afetado por uma dominante tátil. Disse o filósofo que

[...] ali onde a coletividade procura distração não falta de modo algum a dominante tátil que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento de forma mais originária [...]. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto mais importante daquela ciência da percepção a que os gregos chamavam de estética. (Benjamin, 1987, p. 193)

A tatibilidade não se orienta pelo recolhimento contemplativo, mas, antes, pela resolução de necessidades humanas, como atesta sua origem na arquitetura. Benjamin apela ao alargamento do domínio da estética

para além da obra de arte tradicional e autônoma. Ao denominar o lado tátil da percepção artística, corrobora o jogo como parte da experiência estética, isto é, aceitar entrar no universo das regras criado pelas obras, crer no arranjo das obras, nela mergulhar com todo seu aparato sensível. Apagar as luzes para se entregar à projeção de imagens numa tela grande. Trata-se, ao colocar em pauta essa apreensão tátil, ao falar da participação do corpo na formação de um juízo estético, de apontar para “uma prática artística que poderia se tornar um experimento e um exercício coletivos” (Gagnebin, 2014, p. 160).

Transposta a pergunta aos dias de hoje, em que a percepção tátil está na pauta de inúmeras formas de arte que se situam a meio do caminho entre experimentação, jogo e crítica, como contestar o caráter anestésico, apaziguador e fortemente regressivo de muitos produtos da indústria cultural assentados exatamente numa dimensão tátil?

[...] como reencontrar e defender este espectador distraído e ativo que irá receber das obras de arte o dom de sua própria capacidade de resistir e de inventar? (Mondzain, 2015, p. 278)

Cinema comercial, televisão, serviços de *video on demand*, *streaming*, inutilidades difundidas em vídeos de celular — o conjunto das tecnologias de comunicação mediatizada — são engrenagens de reforço da apatia que nos faz agarrados aos aparelhos, com a função exclusiva de esconder a desolação do real, para que a imagem só resulte em anestesia, ao invés de confronto com a “crueldade e a trivialidade do mundo repleto de mercadorias” (Gagnebin, 2014, p. 161). São roteiros, vídeos, novelas, filmes curtos ou extensos com suas narrativas repletas de consolo e soluções privadas oferecidas para serem, desde sempre, mais do mesmo aos olhos e ao paladar.

Como, então, falar de uma crítica ao domínio dessa imagética rasa, que “faz de um povo de espectadores uma massa indistinta, definida pela sua aptidão para consumir, digerir, regurgitar e então reciclar ou substituir” (Mondzain, 2015, p. 278)? O que é a estratégia do des-ver como crítica?

Tentativamente, trata-se de mobilizar um aparato conceitual benjaminiano que diz de uma teoria geral da experiência, em cujo bojo o autor pensou o juízo tátil da apreensão da obra, depois de concluir pela crise daquela experiência estética puramente contemplativa — crise essa que foi confirmada e evidenciada pela produção artística desde os anos de 1960. Se havia uma trajetória de anestesiamento progressivo e combinado na indústria

cultural, Benjamin a apontara ao vislumbrar o comportamento autômato e coisificado do espectador/observador/fruidor diante das obras, ao falar, por exemplo, dos efeitos da produção de filmes sonoros em substituição aos filmes mudos, uma vez que esses últimos, a seu ver, suscitavam mais facilmente reações dificilmente controláveis e politicamente perigosas. A arte caminhava, depois de solapar a sua relação com a tradição, para um novo processo de sacralização.³

Não havia, em Benjamin, qualquer ingenuidade quanto aos efeitos de uma experiência fragmentada; ele a detectara já no *flâneur*, aquele burguês caminhando pela cidade sempre à caça do novo sempre mais novo, prospectado a esmo, numa paisagem velozmente cambiante. Quanto mais o espectador for submetido a um determinado choque, mais sua reação se tornará reflexa, automatizada, e, dessa forma, cada vez menos os fatos — concretos e exteriores — serão integrados à sua própria experiência perceptiva.

Uma vez aniquilado o olhar desejante, só lhe restou a exibição e o gozo. A *flânerie* terminaria sendo um anestésico.

Não obstante, a recepção tátil, vivida de corpo inteiro no cotidiano urbano, comporta a exuberância do domínio da vida e, como tal, reúne inseparavelmente destruição e reconstrução. Assim, a tatibilidade não pode ser interpretada exclusivamente como uma percepção alienada da realidade; ela pode, criticamente, indicar uma transformação profunda na concepção de prazer e deleite estético. Benjamin aponta para uma fruição ativa, ligada não ao olhar contemplativo, e sim a novas práticas estéticas, não apenas artísticas, mas, muitas vezes, práticas espaciais, práticas sociais.

Reside aqui, a meu ver, um aspecto da aposta benjaminiana numa dialética do tátil. As ilusões da bela aparência podem ser destruídas num processo que deixe emergir outras maneiras diversas de experimentar as realidades, outros processos de experimentação de possibilidades na realidade.

3. Como se pode notar, por exemplo, nos movimentos que levaram à criação de museus como o MoMA em Nova York, nos anos de 1930, e até que ponto isso corresponde a amoldar a recepção das obras das vanguardas históricas; isto é, a uma nova inserção institucionalizada da recepção das artes, e, por consequência, também de sua produção e transmissão.

III. Imagem-pensamento

Ao falar, por exemplo, da arquitetura dos anos de 1930, Benjamin atribui àquela um despojamento que se tornava parte crucial da experiência dos espaços construídos. Ali, numa junção improvável da arquitetura da transparência à obra de arte surrealista e ao teatro de Brecht, Benjamin apostava numa experiência tátil que não camuflasse o real, mas que, ao contrário, retirasse sua máscara (Benjamin in Schweppenhäuser & Tiedemann, 1990, p. 377; cf. Benjamin, 2017, p. 49-78). Em termos de uma mediação austera entre o corpo e o mundo externo a esse, morar numa casa de vidro era, com implicações cruciais, o exato oposto das casas-estojo. Trata-se, nessa situação, de juízos estéticos de outra natureza, para além do cânone da beleza e do agrado aos olhos, e, de fato, em prol dos espaços que severamente *expusessem a própria nudez*, ou, em se tratando das ruas, do vazio *sem rodeios* registrado em instantâneos fotográficos. O que Benjamin fazia, afinal, era defender um tipo de experiência que provocasse o estranhamento e continuamente reconduzisse à percepção do cotidiano como uma pletera de mundos novos, a desvendar. Experiência estética que permitisse abrir espaço para uma vida cotidiana e que tenta a exploração micrológica dos ambientes à volta dos corpos, preparando-se, talvez, para outras práticas possíveis, quiçá políticas.

Na trajetória benjaminiana de escrita, o que concede pleno espaço à apresentação dessa experiência estética é a forma denominada imagem-pensamento (*Denkbild*), uma pequena narrativa em prosa que apresenta uma imagem como parte integral do pensamento. Nesses pequenos textos, a imagem — não obstante não ser imediatamente reconhecível — não está aí para elucidar o pensamento, tampouco é usada de modo linear; trata-se, antes, de uma reciprocidade: pensamento e imagem não são claros um sem o outro, mas haverá sempre entre os dois uma aparente incongruência. A compreensão desse par imagem/pensamento exigirá, invariavelmente, um processo de pensar e repensar criticamente a relação que se faz entre eles.

A forma da imagem-pensamento (*Denkbild*)⁴ é a tentativa benjaminiana de encontrar uma forma narrativa apropriada para a experiência do

4. Sigo aqui, principalmente, a trajetória de duas pesquisas sobre o tema da imagem-pensamento (*Denkbild*) em Benjamin: a primeira delas, realizada por Karoline Kirst (1994, p. 515-524), apresentada no artigo “Walter Benjamin’s *Denkbild*: Emblematic Historiography of the Recent past”; a segunda pesquisa em que me apoio é a de Gerhard Richter (2017), em

habitante da grande cidade moderna. Em sua obra, a realização plena dessa narrativa se deu no *Einbahnstrasse*, mas é uma forma que atravessa toda sua trajetória de escrita: tem forte influência dos emblemas barrocos, que estudara no *Trauerspiel*, e também está presente nos esboços do *Passagenwerk*, especificamente no *Pariser Passagen II* (Benjamin, 2006, 5.2, p. 1.044-1.059). Publicadas depois de sua morte, as imagens de pensamento que foram reunidas sob o título *Imagens de pensamento (Denkbilder)*⁵ são pequenos textos, pequenas e intensas narrativas de suas experiências urbanas, das viagens que fez a Moscou, Weimar, Marselha, Nápoles, Bergen, Svolver.

Juntos, esses são textos que começam a articular uma crítica, por meio dos fragmentos, da cultura e da experiência urbana modernas, cujo fundamento teórico é, paradoxalmente, a ausência de teoria sobre como funcionam, ainda que sempre exijam do leitor três momentos — experiência, reflexão e retorno ao texto. Tem uma estrutura emblemática autorreflexiva: título, imagem e pensamento que giram um em torno do outro, alcançando um nível alto de significação multidimensional e simultaneidade. São imagens funcionando como modelo de pensamento, logo, são o prenúncio de um modelo da crítica benjaminiana. Uma tentativa de fazer uma historiografia do descontínuo, em que o leitor frequentemente é deixado inconsciente da intenção historiográfica do autor. Ali se confirma o domínio do tátil como solo primeiro do qual brotam as sensações primitivas; fazem a descrição de técnicas, mídias, experiências do ambiente construído. Além disso, são textos que dão conta do par de conceitos necessário à compreensão do tátil, a saber, os conceitos de hábito e atenção, confirmando o que é devido à arquitetura urbana em termos de uma experiência do cotidiano.

seu *Imagens de pensamento*. De modo parcial, também foram consultados os seguintes artigos Schlaffer (in Kutteneuler, 1973, p. 137-154), Schulz (1968, p. 218-252), Weidmann (1992, p. 521-547). E, finalmente, foram de especial importância as referências ao tema da imagem-pensamento encontradas no texto seminal de Josef Fürnkäs (1988).

5. *Imagens de pensamento*, tal como as vimos reunidas por um editor, é um conjunto de textos escritos em parte paralelamente a outros de *Rua de mão única*, e também no contexto de elaboração do ensaio sobre o surrealismo. Benjamin nunca editou em livro essa coletânea, cujos textos foram sendo publicados entre 1925-1934 em jornais e revistas na Alemanha e na Suíça. Foram incluídos na edição crítica, com o título escolhido pelos organizadores, e o nome [imagens de pensamento] retoma um fragmento ali incluído. O primeiro — e talvez o mais decisivo fragmento do conjunto —, denominado *Nápoles*, foi escrito no verão de 1924, quando Benjamin passou ali vários meses. Sua autoria é de Benjamin e Asja Lacis (1969, p. 1.345), conforme ela escreve em suas memórias, dizendo: “Benjamin sugeriu: vamos escrever a dois um artigo sobre Nápoles. E, de fato, escrevemo-lo”.

É que, para que possam realmente habitar residências, edifícios em geral e espaços públicos, os habitantes precisam fruí-los *na desatenção* — em outras palavras, os habitantes devem habituar-se aos lugares ao ponto de quase esquecer-los... O correlato desse esquecimento — que, no caso dos moradores habituais, acompanha a familiaridade — num viajante que, pela primeira vez ou em viagens curtas, mergulha na espessura de um lugar é essa *experiência do distrair-se, experiência do tátil* que implica um experimentar com o mundo. Benjamin escreveu que a arquitetura fora, desde sempre, “o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente sob o critério da distração”,⁶ afirmativa que trazia para o primeiro plano o sentido da obra definida não a partir de sua matéria formada, mas segundo seu aspecto receptivo. Os pontos de fuga dessa perspectiva que o filósofo desenha são, de um lado, a ideia de uma obra sempre experimentada por um sujeito coletivo e, de outro, o modo de tal experiência desenrolar-se, isto é, não mais a contemplação que tradicionalmente demarcava a fruição de uma obra, e sim a desatenção.

O que está envolvido num conceito de experiência arquitetural? Uma peculiar relação estabelecida entre indivíduo e obra, em que o espaço é o elemento mediador entre sujeito e obra, e, ao mesmo tempo, substância da obra arquitetônica. Mas, para além do arquitetônico, o espaço é uma espécie de fundo sobre o qual todos os atos se destacam. A espacialidade, que, segundo Fiona Hughes (1998), é o horizonte indeterminado dentro do qual surge toda e qualquer experiência, demanda uma percepção que é sempre primeiramente vaga, imprecisa e escassa, para, *a posteriori*, afinar-se em situações que vão das mais familiares (quando apenas traços perceptuais nos bastam para lidar com objetos) até as mais inesperadas (situações novas ou que se desenrolam apenas uma vez, quando nos são exigidos dados perceptuais para a adaptação ao que se nos oferece). O mecanismo da percepção do espaço opera sobre uma base de intenções gerais e cotidianas, resultando numa construção gradual que é “consciência do espaço”, a qual não se constitui a partir de uma “leitura ou apreensão das propriedades dos objetos, mas, desde o princípio, uma ação que exercemos sobre os

6. “Die Architektur bot von jeher den prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zeerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt” (Benjamin in Schweppenhäuser & Tiedemann, 1990, p. 465). Também em: Benjamin (1987, p. 193, tradução modificada).

objetos”⁷. A percepção espacial constrói-se por meio da lida com coisas em seus respectivos tamanho, posição e distâncias.

Na relação indivíduo-obra arquitetônica, é necessário dar relevo ao aspecto receptivo (*aesthesis*) da experiência estética, detendo-se no modo como a atitude do receptor está implicada na obra, assumindo como recepção aquilo que é determinado na medida da pergunta que o receptor dirige à obra. Essa pergunta, quando se trata do espaço, tem como ponto de chegada a localização, que remete à intermediação entre os objetos e os sentidos humanos. O mundo revelado no espaço percebido é da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. Numa palavra, é da ordem do corpo. Enquadrando a pergunta que um indivíduo dirige aos objetos a partir de suas configuração e localização, faz-se o laço entre o corpo e o espaço. É primeiramente o corpo que o experimenta — corpo como primeira realidade, como vivido imediato da consciência, sem distância ou objetivação. Como realidade física, o corpo está, desde sempre, situado no mundo, localizado espacialmente; assim, atua como estrutura da subjetividade constantemente operante no relacionamento com o mundo. É o corpo quem dá a medida da relação do indivíduo com o mundo a que se pode chamar “estética”; é o corpo “e suas funções que dão ao estético sua preeminência como operação guiada pelo sensorio”. No domínio estético, trata-se não apenas de um estado emocional do sujeito, mas da relação com um outro, configurada no contato afetivo com o mundo. Esse contágio é a apreensão estética: a síntese em aberto da combinação de afecção e de reflexão. Oscilo entre apreender e refletir, isto é, entre estar afetado por e raciocinar a respeito de algo. Dá-se uma peculiar combinação entre percepção sensorial e pensamento, em que, como afirma Fiona Hughes (1999, p. 135), “sou tomado pelo objeto (...), estou encantada com esse objeto: não vou abandoná-lo”.

Cidades são narradas por Benjamin, precisamente, desde as impressões corpóreas deixadas nele como tatuagens, visões caleidoscópicas, olhares tais quais os das crianças em sua capacidade para experimentar sempre, uma vez que não toma o mundo como definitivamente dado. As imagens de pensamento de Moscou e Nápoles têm um especial significado. Impressionistas ou ecléticas, são imagens cuja forma é o modo de representação apropriado ao dinamismo e à desorientação daquelas cenas e paisagens urbanas. Benjamin

7. Piaget (1896-1980, cf. 1954) produziu uma larga pesquisa sobre a construção da representação do espaço no mundo intrapsíquico individual, permitindo, no escopo de sua teoria, muitos modos de leitura do processo de construção e uso do espaço em culturas diversas.

renuncia explicitamente à descrição descarnada das cidades; apenas faz delas uma narrativa imersiva em que ressaltam aspectos materiais e particularidades, de modo a alcançar a iluminação da singularidade de cada espaço pela justaposição de imagens.

Em que medida, portanto, retomar a narrativa benjaminiana nas imagens-pensamento pode apontar para uma atual crítica da fantasmagoria urbana? Aquele é um olhar que não está jamais apartado do fenômeno. Visada que não intenta radiografar mundos urbanos segundo padrões estéticos prefixados, mas a partir de aproximações e tentativas nas quais a experiência humana — tanto espiritual e inteligível como sensível e corporal — assume outras formas, sem perder de vista a própria capacidade de exploração, que, talvez, e em um ganho de complexidade, explore e transforme um outro espaço de jogo: o da política.

Como diz Fürnkäs (1988), as imagens de pensamento do *Einbahnstrasse* são como máquinas nas quais se desmontaram as conexões funcionais, deixando ver seus rebites e juntas escondidos; para se recompor as peças removidas, é preciso o raciocínio do quebra-cabeças que tanto inclui o acaso como exige uma leitura intelectual e reflexiva.⁸

Talvez seja necessário apontar, nesta altura do texto, uma hipótese ainda não suficientemente investigada, e que diz respeito à minha aposta de que as imagens de pensamento, em sua forma de exposição, seu modelo de crítica e pensamento imagético, talvez sejam o lugar da teoria benjaminiana que mais interesse apresentar para a elaboração de uma teoria crítica urbana, em cujo fundamento esteja presente um conceito de experiência. Pelo que apresentam — um raciocínio a partir do disforme, da porosidade, da incompletude, mas, sobretudo, das traduções que fazem da experiência cotidiana —, porque são um pensar por fragmentos; e um pensar por meio das imagens do cotidiano me parece ser um referencial para escrever a teoria e a crítica das megacidades do terceiro mundo (já recentemente renomeadas pelos países do norte como cidades do sul global), e bem especificamente escrever a teoria e a crítica de nossas cidades — as metrópoles brasileiras, urbanizadas de modo extensivo.

8. “Die Denkbilder der Einbahnstrasse wollen als fremdbestimmung erfahrene maschinenartige Funktionszusammenhänge von ihren verborgenen Nieten und Fugen aus demontieren, um die herausgelösten Bruckstücke unter Einschluss des Zufalls zu Vexierbildern zu rekonstruieren, die wiederum ihre Enträtselung in einer geistesgegenwärtigen wie reflexionsmächtigen Lektüre provozieren bzw. Sollizitieren.” (Fürnkäs, 1988, p. 251).

Há, contudo, nessa hipótese, um problema, e é por causa dele que proponho pautar os elementos dessa estratégia do *des-ver* como crítica da fantasmagoria urbana. O que está descrito nas imagens de pensamento são experiências individuais. Se acaso se trata de pensar a experiência tátil como possibilidade de instalar o espaço da política — como afirmei acima, que, por definição, é o espaço do coletivo —, em que medida se pode trafegar com a imagem-pensamento para a experiência coletiva?

IV. A constelação do urbano

Para tal, faz-se necessária uma aproximação dos conceitos de imagem-pensamento e imagem dialética de modo a poder demonstrar que sua convergência se dá na cidade, tomada como medium-de-reflexão por Benjamin. Ademais, trata-se de mostrar que essa convergência está ancorada na filosofia da história benjaminiana, tanto na ideia de revolução que emerge ali, e que tem no espaço urbano seu substrato principal, quanto no conceito de tempo do agora, como momento de despertar que se dá na práxis do cotidiano e exclusivamente nele. Colocados em correlação, esses conceitos imagéticos determinam o que Benjamin chamou “constelação”.

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, com o texto “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, que abre a *Origem do Drama Trágico Alemão*, publicada originalmente em 1925, sua tese de livre docência, seja nos textos finais, as notas para o *Passagen-Werk* (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 significado que o conjunto adquire, 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 se tem que, no centro da constelação, sempre está o vazio. Essa imagem benjaminiana é bastante profícua quando se trata

de imaginar um caminho ou a própria construção do pensamento — o que faz Benjamin, no seu prólogo ao *Drama Trágico*, é apresentar um programa para a própria escrita.

Para o filósofo alemão, 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, e coisas são fenômenos particulares. Como tais, Benjamin precisa inserir esses particulares numa classificação. Assim, o filósofo se vale dos conceitos. Para classificar os fenômenos, conceitos são mediadores. Conceitos concretizam ideias, posto que são suas representações, são operadores do conhecimento e função do entendimento.

Mas de que urbano é possível falar, desde a matriz do pensamento constelar de Benjamin? No esforço da construção de um pensamento sobre o urbano com Walter Benjamin, é preciso atentar para a estratégia benjaminiana segundo a qual os conceitos são construídos a partir dos extremos dos fenômenos — agrupando-nos para traçar distinções —, tendo por base suas diferenças, e não desde as homogeneidades. Logo, para ver e falar sobre o urbano, que se coloquem sob a lente não apenas a forma da cidade, 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.

Quando se trata de escrever sobre a espessura histórica de uma cidade ou de uma proposição urbanística, a constelação é uma *estratégia de pensamento* de grande valia: permite pensar por extremos, desde os fragmentos, enfrentando a descontinuidade ou o vazio como algo incontornável no esforço do conceito.

A meu ver, a *constelação do urbano* e o método que lhe corresponde 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 a passagem, os monumentos, as barricadas — compreendidos como teoria. Em carta a Buber, em fevereiro de 1927, Benjamin afirma que deseja apresentar a cidade “sob o fato de que nela, ‘todo fato já é teoria,’ e

abstendo-se de qualquer abstração dedutiva, de todo prognóstico e, dentro de certos limites, de todo julgamento também” (Rochlitz, 2003, p. 176).

Considerado o método de Benjamin, no que diz respeito ao urbano, constata-se rapidamente que o problema da historicidade ocupa ali um lugar central. Segundo Molder (2010), a filosofia benjaminiana da história reposiciona a questão da origem: ao colocar a origem como um momento ou um instante originário, que se dá no fluxo da experiência atual para iluminar o passado — e, reciprocamente, o presente —, a origem é um fenômeno, aquele originário da história.

O conceito de origem ressurge na análise da forma-vida denominada “cidade”. Se a origem é sempre histórica, pois se dá num momento específico, num contexto determinado, aqui me interessa refletir, a partir de Walter Benjamin, sobre um objeto específico — um conjunto de acontecimentos na história das cidades a que denomino *arquiteturas da insurreição*, designando o conjunto das lutas urbanas insurrecionais, acontecimentos esses que são, por sua vez, parte igualmente componente da constelação do urbano na filosofia benjaminiana.

Trata-se de pensar uma escrita urbana por meio da narrativa “a contrapelo” de sua história, isto é, a narrativa das lutas urbanas segundo a constelação que as configura, qual seja: 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. Para Benjamin, foi imperativa a tarefa de revelar a tradição que está no avesso dos discursos oficiais, pois é dessa revelação que se depreenderão o sentido e a consciência histórica para a humanidade. Há, nessa ideia benjaminiana, uma exigência de ruptura - a ruptura que desobscurece momentos escondidos, momentos decisivos que ficaram à sombra no curso do tempo. São momentos de interrupção libertadora do curso, para Benjamin, catastrófico, do curso das coisas. Se Benjamin recobra uma tradição, ela está oculta, oprimida, sempre ameaçada. É assim que o filósofo reivindica a visibilidade das revoltas descontínuas, de pronto recalçadas e esquecidas, difíceis de descobrir, mas vitais para o futuro da liberdade humana.

Se viveu um tanto fascinado pela história em ruínas da capital do século XIX, Benjamin não a registrou somente por meio das lentes do materialismo histórico, muito embora a aproximação desse objeto tenha sido decisiva a

partir do momento em que seu pensamento inflecte para o materialismo.⁹ É possível afirmar que, para sua escrita sobre Paris e tantas outras cidades, convergiu também o conceito de crítica vigente no Romantismo alemão sobre o qual se debruçara na tese de doutoramento.¹⁰ Ao pensar a cidade, o autor a considera — no escopo de sua teoria do conhecimento — um *medium*-de-reflexão.

No *Trabalho das Passagens*, a cidade é objeto que deve ser criticado, o que implicava 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 a comparando a configurações urbanas passadas. Se criticar é fazer um “experimento na obra”, refletindo para transformá-la, na cidade esse *medium* de pensar é, mais do que nunca, necessário. Benjamin (2006) compreendeu de modo agudo a trama de muitos fios envolvendo esse 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” (Tafuri, 1968, p. 10),¹¹ expondo suas relações com as demais obras e com os fenômenos

9. “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 livro sobre o barroco tratava-se 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, 1994, p. 219).

10. Walter Benjamin aproxima-se dos românticos de maneira radical em sua tese de doutorado, intitulada *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919). Nesse trabalho, 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, a partir da análise desse processo central dos românticos, intensificar o conceito de crítica de arte, que, naquele movimento, estava intimamente ligada à poesia e à literatura. Benjamin retoma o termo *Reflexionsmedium*, utilizado pelos românticos de Jena, para designar a qualidade da obra de arte de proporcionar conhecimento crítico. “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, p. 64-65). Benjamin localiza os conceitos românticos de percepção, observação da natureza e de crítica de arte no contexto de uma teoria do conhecimento, mas levou, num desdobramento, essa teoria também para o *Trabalho das Passagens*.

11. O desenvolvimento do capitalismo evidenciou que “os novos temas que se propagam à cultura arquitetônica estão, paradoxalmente, aquém e além da arquitetura” (Tafuri, 1968, p. 10), posições tais que só podem ser elucidadas numa abordagem materialista dos objetos arquitetônicos e do uso destes pelos habitantes. Para uma análise aguda e, ainda

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

Objeto de sua filosofia quando dava início a uma abordagem materialista histórica da experiência estética, a cidade é ali analisada segundo estratégias de percepção, não de sua produção. Para tal, o filósofo mobiliza, no arranjo constelar, os conceitos de *fantasmagoria*, *iluminação profana*, *imagem dialética*, *ruptura*.

Para o filósofo alemão, tratava-se, ao pensar a cidade, de *pensar por imagens*. Em outros termos, de construir o pensamento sobre a vida urbana a partir da visibilidade, isto é, pelo que dão a ver vestígios, cicatrizes, superposições, incompletudes, frestas. O que ganha relevo ao ler o pensamento-imagem-cidade benjaminiano é sua dupla fundação. Por um lado, fantasmagoria — a imagem que sobrevive no presente a nos dizer o futuro do pretérito de um lugar —, e, por outro, fragmento — o que se nos deixa ver nos muitos tempos e idades de uma cidade.

Para Benjamin, há, como sabemos, uma dialética das imagens sem a qual a experiência do visível perderia sua força crítica, sua potência materialista. Meu argumento, aqui, é que, ao tratar da experiência do visível, Benjamin lhe confere um novo estatuto, em que a imagem, fragmento e fantasma, é uma 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. Benjamin associou conhecimento a 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 porque elas não têm como origem o mesmo momento histórico, elas apenas se expressam em um mesmo momento histórico.

Para desdobrar os passos desse raciocínio, é preciso olhar para o que Benjamin olhou, colocando em movimento tanto nosso tempo presente, como também a própria estratégia dialética (benjaminiana), na qual o presente é o tempo em que se realiza a iluminação profana que permite conhecer, que é condição do despertar.

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 o filósofo alemão, é o *locus* por excelência da “montagem de tempos” que se

hoje, cinquenta anos depois, vigente em todos os seus argumentos, consultar a obra de Manfredo Tafuri, *Projeto e Utopia* (1968).

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 decisivos.

Ao prospectar essa relação imagem-cidade-montagem de tempos históricos, tem-se a importância central da imagem-fragmento na teoria benjaminiana; contudo, para compreender esse espaço imagético que é o núcleo da sua filosofia, foi preciso que nos debruçássemos sobre a concepção de fragmento de que fala o filósofo.¹² Há, em Benjamin, segundo afirma João Barrento (2010), o que se pode nomear “paradigma do fragmento”. O fragmento retoma, como expressão máxima de escrita e apresentação do pensamento, uma tarefa infinita que tende do individual ao universal, da forma de exposição à forma absoluta. O fragmento em seu “inacabamento essencial” (Nancy; Lacoue-Labarthe, 2004, p. 4) faz-se “motor da busca incessante do sentido” (Barrento, 2010, p. 67). Em sua forma breve e transitória, crítica e ironia produzem o limiar entre filosofia e poesia. Pois, como escreveu Schlegel, citado por Benjamin (1993, p. 52): “A filosofia começa pelo meio [...]”¹³ A possibilidade de pôr em obra que a crítica romântica propõe e a poética aberta do fragmento tornam-se armas de combate.

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, recalçadas ou esquecidas, mas necessárias ao futuro da vida livre nas cidades — foi isso o que valorizou 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,

12. Devo muito da argumentação e das formulações sobre o fragmento como estratégia textual em conexão com a teoria urbana aos debates realizados no Grupo de Pesquisa Cosmópolis com os pesquisadores Leonardo Izoton Braga, Laura Castro e Marina Moraes, durante o segundo semestre de 2017, por ocasião da nossa produção conjunta de textos sobre a filosofia benjaminiana, da qual este trabalho é também resultado.

13. O fragmento completo é: “Subjetivamente considerada, a filosofia sempre começa pelo meio, como um poema épico” (Schlegel, 1997, p. 60). Porém, cito aqui o recorte de Benjamin que potencializa a argumentação neste ponto referida.

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.

V. Des-ver

Para estudar as 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 das *Passagens*, o filósofo retomaria determinadas afirmações do prefácio do *Drama Trágico Alemão*, não sem muitas nuances. No início das notas do “Caderno N”, 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, 2007, p. 499). Na segunda anotação, retoma a ideia do método como caminho indireto: “o que são desvios para os outros, são dados que determinam a minha rota” (Benjamin, 2007, 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, 2007, p. 500). 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 montagem literária é a estratégia de escrita de uma história das imagens arruinadas. Benjamin, assim, afasta-se da historiografia burguesa, linear, científica e causal, pautada 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 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, 2007, p. 503).

Na estratégia surrealista do *maravilhoso no cotidiano*, Benjamin antevê alguns dos pontos de chegada de seu próprio pensamento, como é o caso de seu conceito de *iluminação profana*. A configuração moderna do cotidiano esboçada no surrealismo, qual seja, as justaposições surpreendentes e o resgate do cotidiano aos hábitos convencionais, permitiu a Benjamin considerar o cotidiano como problema filosófico, naquela forma da experiência que o caracteriza: a forma da experiência vivida que mais diretamente envolve a habilidade para tornar as coisas estranhas. O cotidiano no qual Benjamin ancora sua reflexão sobre experiência estética é o da vida urbana experimentada em seu equívoco, sua ambiguidade e sua instabilidade. A cotidianidade produz-se na vida urbana no domínio de uma *vaga racionalidade*, que é da ordem da vida real com suas resistências e contradições, sua comunicação difícil e distorcida. Mas a vida cotidiana pode ser também um *território da crítica*.

Ao criticar sua contemporaneidade imediata, à qual dedica também uma reflexão como conceito intensivo (*Aktualität*), o filósofo entende sua atualidade enquanto potência, ato e ação. Tanto por meio da barbárie da guerra de 1914 quanto pela vivência da profunda crise econômica e política na Alemanha, e do que dela advém — pobreza, inflação, violência —, Benjamin expressava e radicalizava o sentimento moderno de *viver o exílio em seu próprio tempo*, homogêneo e vazio, no qual se perdia progressivamente a capacidade de produzir experiências partilháveis, a capacidade real de comunicação numa sociedade que se esgarçava.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil corpo humano. (Benjamin, 2012, p. 214)

É assim que Benjamin, no movimento de atualização pelo qual concebe o *medium-de-reflexão* como modo de utilizar modos diferentes de *apresentação*

para núcleos distintos de *reflexão*, configura seu pensamento acerca da revolução, que, afinal, será o verdadeiro alvo de sua filosofia da história.¹⁴

Lemos, no livro das *Passagens* (Benjamin, 2007, v. 2, p. 1.056), que as cidades são os lugares onde se preparam acontecimentos revolucionários, onde se descarrega a energia revolucionária, lugar em que florescem como em nenhum outro lugar, sob a lava da revolução, a arte, a vida festiva e a moda. A revolução sempre decorrerá de uma interrupção no fluxo do tempo, condição essa que se instala a partir de uma experiência de ruptura, desenrolada num instante decisivo, no qual se terá descortinado uma imagem dialética — em outras palavras, num instante em que se dá um lampejo, a *iluminação profana surrealista* — e que permite fundir o passado e o presente na descontínua continuidade das imagens dialéticas, chegando à compreensão da urgência da cesura, da insurreição.

Cotidiano e iluminação profana conformam a experiência da cidade e, juntos, são, na teoria de Benjamin, a possibilidade desse momento de interrupção no curso da história, e integrarão um arranjo constelar, o de uma ótica e uma imagem dialética.¹⁵ Aqui, Benjamin coloca, mais uma vez, a temporalidade no centro de sua reflexão; pode-se afirmar que é exatamente a temporalidade que faz convergirem imagem-pensamento e imagem dialética. Se a imagem dialética é o princípio epistemológico da filosofia da história benjaminiana, a imagem-pensamento é *o fato que já é teoria*. A imagem-pensamento seria, por conseguinte, o fato que provoca o pensar, um raciocínio que transforma cada objeto numa figura limite.

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

14. A revolução não é, para Benjamin, apenas um gesto expresso de vontade do povo, mas sim uma categoria de aproximação da intervenção político-histórica à perspectiva messiânica no que diz respeito à história da humanidade, que, depois de sua aproximação ao materialismo histórico, integra o conjunto dos conceitos constelados em torno da imagem dialética. Assim como a revolução, nessa constelação estão a dialética interrompida, o detimento do acontecer, a descontinuidade, a destruição. Para uma discussão sobre o peso específico desse tema em Walter Benjamin, consultar Wizisla (*in* Opitz, 2000).

15. Nesse caso, os conceitos constelados tratam propriamente da teoria da arte: revoluções técnicas, rupturas na história da forma, figuras que tiveram sua organização a partir do ensaio sobre o surrealismo de 1929. Já o conceito de imagem dialética, que aparece nos primeiros textos de 1927-1929 do livro das *Passagens*, segue sendo desenvolvido até 1940, sobretudo no corpo das teses sobre o conceito de história.

que permite arrancar os objetos de seus contextos habituais para encontrar neles outras significações.

Para a experiência que a imagem dialética propicia, há também uma dependência desse tempo longo, da consolidação do hábito, uma vez que à imagem é dado, como citei acima, descobrir a cristalização do acontecimento total na análise dos pequenos momentos particulares. 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. A ruptura instaura o tempo do agora, 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.

Na experiência urbana, a imagem dialética diz respeito a um desenrolar da experiência da temporalidade que permite confrontar presente e passado de movimentos, ações, aglomerações e povoamentos que ali tiveram lugar. A imagem dialética, 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. O passado de uma cidade não é algo embalsamado. A escrita da história que pode interessar à vida urbana somente 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.

Também nas imagens-pensamento, 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

o 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.

A meu ver, 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 é capaz de abrir a complexidade do político para sua não identidade, e, conseqüentemente, para seu futuro imprevisível. O *Denkbild* 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 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).

Defendo que, 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.

O cotidiano urbano permitirá transformar a crítica desde que a cidade seja cartografada (no sentido mais amplo e rigoroso do termo) num registro, a um só tempo delicado e escrupuloso, de sua aparente e momentânea banalidade: o acidental, o negado, o desconsiderado. A cidade vive em meio a seus imperativos: imediaticidade, brevidade, proximidade (Gilloch, 2002, p. 109); suas ruínas alegóricas, engenharias explosivas (Gilloch, 2002, p. 237). O espectador, o habitante, o crítico — todos atravessam a experiência da cidade e se transformam por causa dela. Não há que se aproximar da cidade de modo reverencial, se o que se quer é criticá-la desde o cotidiano; antes, é necessário confrontá-la com apetite. No espaço comprimido da

vida metropolitana de nossa atualidade, onde há pouco espaço de manobra para resistir à alienação, a crítica deve se tornar uma ação tática, mas deve ser, primeira e incisivamente, *engenharia*.

Assim considerada, a tarefa da crítica não é mais tão somente um ofício literário, mas delimita uma entrada no domínio público, no campo político, em que o cotidiano é fonte de possibilidade para superar a alienação, e é também forma de resistência contra as condições objetivas de dominação capitalista. Como Benjamin escreveu em 1929, no ensaio sobre o surrealismo, mesmo hoje, trata-se de *reorganizar a luta política no cotidiano*, tomando-o por lugar de crítica da cultura da mercadoria, como um chamado à ação, em tentativas radicais de transformação.

REFERÊNCIAS

- ARQUIPÉLAGO. *Portal eletrônico*. Disponível em: <<http://arquipelago.in/>>.
- AURELI, Pier Vittorio. The theology of tabula rasa: Walter Benjamin and architecture in the age of precarity. *The City as a Project*, may 9, 2015. Disponível em: <<http://thecityasaproject.org/2015/05/the-theology-of-tabula-rasa-walter-benjamin-and-architecture-in-the-age-of-precarity/>>.
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, Documentos de barbárie: Escritos Escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: SCHWEPPENHÄUSER, H.; TIEDEMANN, R. (eds.). *Gesammelte Schriften de Benjamin Frankfurt*. Germany: Suhrkamp Verlag KG, 1990. p. 431-508.
- _____. "A obra de arte à época de sua reprodutibilidade técnica". In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.
- _____. *O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. "Experiência e Pobreza". In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

- _____. Comentário aos poemas de Brecht. *Revista inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 151-179, 2001.
- _____. *Passagens*. Organização de Willi Bolle Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- _____. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política — ensaios sobre literatura e história da cultura*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BLÄTTLER, Christine. Fantasmagoria e História. *IV Colóquio Walter Benjamin*. UFMG, 2014.
- _____. Detouring history: on Walter Benjamin's method. 39 min 20 s. 2017. Disponível em: <<https://vimeo.com/200007572>>.
- COHEN, Esther; BRONDO, Elsa R.; SANTANGELO, Eugenio; SANTOVEÑA, Marianela (Eds.). *Walter Benjamin: Fragmentos críticos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- COHEN, Margaret. *Profane illumination: Walter Benjamin and the Paris of surrealist revolution*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993.
- DEBORD, Guy E. *A sociedade do espetáculo*. 14. reimp. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- _____; WOLMAN, G. Mode d'emploi du détournement. *Les lèvres nues*, n. 8, mai. 1956. Disponível em: <http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html>.
- DENKBILD.DE. Site. Disponível em: <<http://www.denkbild.de/>>.
- DOURADO, Odete. Arquiteturas modernas: a fugacidade como espírito. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%2odecorativa/ad_odete.htm>.
- DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- EAGLETON, Terry. "O rabino Marxista". In: _____. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- FÜRNKÄS, Josef. *Surrealismus als Erkenntnis*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1991.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. "As transformações da imagem". In: *Arte e ruptura / Sesc*. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013. p. 87-105.

- _____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.
- GENTY, T. L'experimentation d'une pratique artistique à contre-courant. In: *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art*. Dijon: Zanzara Athée, 1998. Disponível em: <<http://library.nothingness.org/articles/SI/fr/display/224>>.
- GILLOCH, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the city*. Cambridge, UK: Polity, 1997.
- _____. *Critical constellations*. Cambridge, UK: Polity, 2002.
- GRESPLAN, Jorge. Fetiche e Alegoria. In: MACHADO, C. E. J. *Walter Benjamin*. São Paulo: UNESP, 2015.
- HUGHES, Fiona. Três dimensões espaciais na estética de Kant. In: CERON, I., REIS, P. (Ed.). *Kant: Crítica e estética na modernidade*. Seminário Internacional Kant em questão. 1998. 1ª ed. São Paulo: Senac/SP, 1999.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Internationale Situationniste* (Dir. Guy-Ernest Debord), n.1, 1958.
- JORN, A. *Peinture Detournée*. Paris: Exhibit Catalogue, Galerie Rive Gauche, maio de 1959.
- KANGUSSU, Leca. *Desvios: citação, montagem, mosaico*. Disponível em: <http://www.academia.edu/858092/DESVIOS_CITACAO_MONTAGEM_MOSAICO>.
- KIRST, Karoline. Walter Benjamin's Denkbild: Emblematic Historiography of the Recent past. *Monatsshefte*, v. 86, n. 4, University of Wisconsin, p. 514-24, 1994.
- LACIS, Asja. Städte und Menschen. *Sinn und Form*, n. 21, 1969.
- LEVIN, T. Y. *On the passage of a few people through a brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*. Boston: MIT Press and the ICA Boston, 1989. p. 140-2. Disponível em: <<http://www.notbored.org/detourned-painting.html>>.
- LETAILLIER, F. *Lettriste-Situationniste — 1e partie "Savoir-vivre": 1946-1963*. 11 set. 2011. Disponível em: <<http://www.lettriste-situationniste.com>>.
- LIPCEN, Erika. Pasado y revolución en Karl Marx y Walter Benjamin. *Griot — Revista de Filosofia, Amargosa, Bahia — Brasil*, v. 11, n. 1, p. 133-142, jun. 2015. Disponível em: <www.ufrb.edu.br/griot>.
- LÖWY, Michael. *Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2001

- _____. QUERIDO, Fabio Mascaro. As utopias indisciplinadas de um marxismo para o século XXI: o marxismo como crítica da modernidade — Entrevista com Michael Löwy. *Lutas Sociais*, n. 6, São Paulo, p. 179-185, 2009.
- MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e história: A crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. *Imagem e Consciência da História: pensamento figurativo em Walter Benjamin*. Tradução: Milton Camargo Mota, São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- MARGEL, Serge. *Arqueologias do Fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MOLDER, M. F. “Método é Desvio”. In: OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, Elcio. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 27-75.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARHE, Philippe. *A exigência fragmentária*. 2004.
- NOVALIS. *Encyclopédie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1756. Fragmento 1753.
- NOGUEIRA, Paulo. *Caminho de ferro monocarril sistema Larmanjat em Portugal*. Publicado em 05 set. 2017. Disponível em: <<http://historiaschistoria.blogspot.com.br/2017/09/caminho-de-ferro-monocarril-sistema.html>>.
- OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. *Olhar e Narrativa: Leituras Benjaminianas*. Vitória: EDUFES, 2006.
- _____. As narrativas seriadas e a experiência contemporânea. Disponível em: <http://oquenosfazerpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_36_15_bernardo_barros_coelho_de_oliveira.pdf>.
- OLIVEIRA PIRES JR., Sidney. Tempo, método e crítica — alegoria em Walter Benjamin e representação em Henri Lefebvre. *Revista de teoria da história* — revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás — dossiê: historiografia em perspectiva: histórias, projetos e saberes, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, v. 7, n. 1, p. 156-80, 2012.
- OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- PALLARES-BURKE, Taisa. *Aura*. A crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.
- PIAGET, J. “Perceptual and cognitive (or operational) structures in the development of the concept of space in the child”. Proceedings of the XIV International Congress of Psychology. *The American Journal of Psychology*, Illinois, v. 67, n. 3, p. 551-553, set. 1954.

- QUERIDO, Fabio Mascaro. Revolução e (crítica do) progresso: a atualidade eco-socialista de Walter Benjamin. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 6, p. 68-79, 2009.
- RICHTER, Gerhard. *Imagens de pensamento*. Reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt a partir da vida danificada. São Paulo: Nankin Editorial, 2017.
- ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Benjamin*. Bauru: EDUSC, 2003.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *A Razão Nômade — Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- SCHLAFFER, H. “Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie”. In: KUTTENKEULER, W. (ed.). *Poetik und Politik*. Zur Situation der deutschen Literatur in Deutschland. Stuttgart: Kohlhammer, 1973. p. 137-154.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHMIDER, Christine. A fantasmagoria, do simulacro ótico a figura epistemológica da modernidade benjaminiana. *IV Colóquio Walter Benjamin*. UFMG, 2014.
- SCHÖTTKER, Detlev. Os mundos imagéticos de Benjamin. *Objetos, Teorias, Efeitos. Cadernos de letras da UFF — Dossiê: Palavra e imagem*, Niterói, RJ, Universidade Federal Fluminense, n. 44, p. 21-46, 2012.
- _____. (org.). *Schrift. Bilder. Denken: Walter Benjamin und die Künste*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.
- SCHULZ, Eberhard Wilhelm. “Zum Wort ‘Denkbild’”. In: *Wort und Zeit*. Neumünster: Wachholz, 1968, pp.218-252.
- SCHWEPPENHÄUSER, H.; TIEDEMANN, R. (eds.). *Gesammelte Schriften de Benjamin Frankfurt*. Germany: Suhrkamp Verlag KG, 1990.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. Walter Benjamin e os sistemas de escritura. *Revista Remate de Males*, Campinas: Unicamp, n. 22, p. 181-211, 2002.
- SHERINGHAM, M. *Everyday life: Theories and practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- SILVA, Anne Camila Cesar. *Arquitetura do ferro e as grandes exposições (universais ou oitocentista)*. Publicado em 09 jan. 2015. Disponível em: <https://issuu.com/camilacesar/docs/grandes_exposicoes_universais>.
- STEINER, Uwe; SAMLE, Colin. The True Politician: Walter Benjamin’s Concept of the Political. *New German Critique*, Duke University Press, n. 83, Special Issue on Walter Benjamin, p. 43-88, Spring—Summer, 2001.
- TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1968.

- TAPUME. *Entrevista*: "Talvez a apreciação crítica deste momento das séries venha a acontecer quando o apogeu já tenha passado", diz professor da UFF. Entrevista com Bernardo Barros Coelho de Oliveira. Publicada em 25 ago. 2017. Disponível em: <<https://otapume.com/entrevista-talvez-a-apreciacao-critica-deste-momento-das-series-venha-a-acontecer-quando-o-apogeu-7a5530834a74>>.
- VARGAS, Mariela. El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Buenos Aires, vol. XXXVIII, n. 1, p. 85-108, otoño 2012.
- VECCHI, Roberto. Fantasmagoria e Monumentos: fantasmas e fantasias imperiais. *IV Colóquio Walter Benjamin*. Belo Horizonte, 17 a 19 de setembro UFMG, 2014. Disponível em: <[www.http://coloquifantasmagorias.com.br](http://coloquifantasmagorias.com.br)>.
- VELLOSO, Rita; GRILLO, A. C. D.; SÁ, D. N. C. *Forma como atitude: a experiência surrealista na metrópole*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2010.
- WEIDMANN, Heiner. Geistesgegenwart: das Spiel in Walter Benjamins Passagenarbeit. *MLN*, vol.107, n. 3, German Issue, apr. 1992). p. 521-547.
- WIZISLA, Erdmut. "Revolution". In: _____; OPITZ, Michael (Eds.). *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.