

## **A cidade-texto e a crítica-poética: notas sobre *Rua de mão única***

*Profª Drª Claudia Luiza Caimi\*\**  
*Maurício dos Santos Gomes\**

### RESUMO

Este trabalho tem por objeto *Rua de mão única*, texto publicado por Walter Benjamin em 1928. Escrito ao longo da República de Weimar, o texto de Benjamin é inteiramente fragmentado e descontínuo, além de abordar uma variedade considerável de temas, tais como a literatura, as artes, vivências cotidianas e sonhos. Tentando entender a obra no contexto histórico de sua criação, este trabalho procurou afastar a aparente falta de coerência do texto de Benjamin, estudando-o enquanto tentativa de avaliação e posicionamento frente às condições de produção e de atuação do escritor no contexto da metrópole moderna. Dessa forma, buscou-se entender a complexa composição de *Rua de mão única* no entrecruzamento da experiência estética, da metodologia crítica e da reflexão histórica.

**PALAVRAS-CHAVE** Walter Benjamin; Metrópole moderna; Modernidade

### ABSTRACT

This study has as its object *Rua de mão única* a text published in 1928 by Walter Benjamin. Written during the Weimar Republic, the text of Benjamin is entirely fragmented and discontinuous, besides to approach a considerable variety of subjects, such as literature, arts, daily experiences and dreams. Trying to understand the work of Benjamin in the historical context of its creation, this study sought to move away the apparent lack of coherence in the text of Benjamin, studying it as an attempt to assess and positioning in face of the conditions of production and performance of the writer in the context of the modern metropolis. Thus, we sought to understand the complex composition of *Rua de mão única* in the intersection of aesthetic experience, critical methodology and historical reflection.

**KEYS-WORDS** Walter Benjamin; Modern metropolis; Modernity

---

\*\*Professora titular do Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária da pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, [claudialuizacaimi@yahoo.com.br](mailto:claudialuizacaimi@yahoo.com.br)

\*Mestrando pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, [m.dossantosgomes@gmail.com](mailto:m.dossantosgomes@gmail.com)

Em uma primeira leitura, *Rua de mão única* impressiona – e até mesmo perturba – pela descontinuidade e fragmentação formal: um amontoado de textos aforísticos, sobre os mais variados temas, desfilam diante do leitor sob a forma de um “turbilhão de letras”. Indo de sonhos e impressões de crianças até reflexões sobre a inflação alemã durante a República de Weimar ou sobre a situação do escritor moderno, os aforismos, aparentemente triviais, se sucedem de maneira atribulada, sem que qualquer coerência lhes seja evidente. As descrições de prédios, monumentos, praças e ruas aumentam ainda mais a sensação de atropelamento disparatado. Entretanto, ao aparente caos do texto de Walter Benjamin, parece subjazer uma profunda e elaborada reflexão a respeito das condições de produção e de atuação do escritor-crítico no ambiente da metrópole moderna, conforme a tese de Willi Bolle<sup>1</sup>. Compreender o modo como essa reflexão se constrói e se evidencia pela forma caótica de *Rua de mão única* não é tarefa simples, o certo é que a composição insólita do conjunto de aforismos sempre foi significativa a Benjamin e representava a abertura de novas perspectivas teóricas, conforme relata o próprio autor numa carta endereçada a Gerhard Scholem, em setembro de 1926:

Surtout *Einbahnstrasse*, mom livre, est achevé. Ne t'en ai-je pas déjà parlé? Il a pris la forme d'une organisation bizarre, d'une construction de mes “aphorismes”, c'est une rue qui doit ouvrir une perspective aussi profonde – le mot n'est pas à prendre métaphoriquement- que celle par exemple du célèbre tableau de Palladio à Vicence intitulé *la rue*<sup>2</sup>. (1979, p. 394-395)

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

Um primeiro passo para tentarmos responder a essas questões é compreendermos os debates que rodeavam Benjamin à época da concepção de *Rua de mão única*, o que nos leva ao contexto da República de Weimar (1919–1933). Instituída logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, a República de Weimar representou o desejo de reestabelecimento político, econômico e cultural da nação alemã, numa

<sup>1</sup> BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000

<sup>2</sup>Em livre tradução: “Sobretudo *Rua de Mão Única*, meu livro, está terminado. Já não lhe falei? Ele tomou a forma de uma organização muito estranha, de uma construção de meus “aforismos”, é uma rua que deve abrir uma perspectiva tão profunda – a palavra não deve ser tomada metaforicamente– quanto por exemplo essa do famoso quadro de Palládio para Vicenza, intitulado *a rua*.”

tentativa de reverter simbólica e materialmente o estado ao qual a Alemanha havia sido condenada ao fim da guerra, particularmente em decorrência das condições impostas pelo Tratado de Versalhes. Conforme Willi Bolle:

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

No processo de convergência entre as artes e a política, a literatura desponta como elemento fundamental de debate dentro do projeto de restauração alemã, como nos sugere a denominação da própria república. Do estreitamento de relações entre literatura e política derivam questionamentos com relação às funções sociais do literário, enquanto meio de atuação política, e do escritor, enquanto pessoa pública com importante papel social e, portanto, portador de diversas responsabilidades. Disso resulta o interesse pelas condições de produção literária e pelas possibilidades de atuação sobre o público, numa conjunção entre engajamento político e experimentação estética, favorecida pelas propostas vanguardistas, então em voga. O escritor-crítico, como o definirá Benjamin em uma passagem de *Rua de mão única*<sup>3</sup>, ganha tons de estrategista, interessado em formas eficazes de agir sobre o público e sobretudo atento a seu campo de atuação; em outras palavras, há uma progressiva politização da intelectualidade.

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

---

<sup>3</sup> No fragmento A Técnica do Crítico em Treze Teses lemos: “o crítico é estrategista na batalha da literatura” (BENJAMIN, 2010, p. 30).

intervenção do escritor-crítico diante das alarmantes condições de alienação que se apresentavam.

Numa dimensão particular, o início dos anos 20 marca a aproximação efetiva de Benjamin com a teoria marxista e com as ideias vanguardistas, favorecida pela amizade com Asja Lacis<sup>4</sup>, a quem *Rua de mão única* é dedicado. A leitura detida de Lukács (*História e consciência de classe*) e o estudo de novas propostas estéticas – em particular, o surrealismo de Breton e Aragon – imprimiram grandes efeitos ao pensamento benjaminiano, intensificando o interesse do autor pelas condições materiais de produção literária e pelas possibilidades de intervenção no campo social que as inovações formais de vanguarda propunham. Como marco dessas novas perspectivas, em face dos debates travados no contexto da República de Weimar, surge *Rua de mão única*.

As circunstâncias descritas justificam uma série de formulações do texto de Benjamin, particularmente a ligação entre o engajamento político e o estudo das novas propostas estéticas. No entanto, não podemos atribuir a forma fragmentária e a temática heterogênea a um simples exercício vanguardista<sup>5</sup>, tampouco reduzir a reflexão sobre a metrópole e sobre a massa a um materialismo rasteiro: *Rua de mão única* marca uma reorientação dentro do pensamento benjaminiano, no sentido das condições de produção e de atuação da arte na modernidade e também do papel desempenhado pelo artista no âmbito social, constituindo-se como reflexão e, ao mesmo tempo, como proposta para os problemas que levanta.

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

Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro das molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor a sua influência nas comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de

<sup>4</sup> Atriz e militante letã, Asja Lacis manteve estreita amizade com Walter Benjamin, tendo papel fundamental na aproximação do autor com a crítica militante. Por ela o filósofo manteria um longo e conturbado amor platônico, registrado nas páginas do *Diário de Moscou* (1980).

<sup>5</sup> Como veremos mais adiante, a utilização do fragmento como forma de crítica já vinha sendo estudada por Benjamin há um bom tempo, pelo menos desde sua tese de doutoramento, de 1919, intitulada *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*.

jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento. (BENJAMIN, 2010, p. 9)

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

Tais questões permitem que comecemos a tratar da tese de Willi Bolle com relação a *Rua de mão única*. Conforme os escritos de Bolle (em *Fisiognomia da metrópole moderna*, 1994) nos permitem interpretar, Benjamin não estava interessado apenas em seu contexto de produção literária, mas também em uma importante transformação no estatuto da própria escrita, engendrado no seio da metrópole moderna pelos novos meios técnicos. Se tomarmos o texto de Benjamin, essa transformação pode ser avaliada em termos espaciais e perceptivos. *Rua de Mão Única* busca captar, segundo nos parece, um processo de transição: com o desenvolvimento da imprensa e, por conseguinte, da publicidade, a escrita abandona pouco a pouco a calmaria solitária do livro, passando a circular no ambiente urbano por meio de cartazes, letreiros, artigos de jornal, etc. Já no início do século XX, cidades como Paris, Berlim e Nova Iorque, exemplos típicos de metrópole, são cobertas por textos<sup>6</sup>: muros repletos de anúncios publicitários, vitrines cobertas por propagandas, panfletos e jornais dominam o cenário urbano. Em outras palavras, a metrópole passa a ser um espaço textual, coberto pelo que Bolle chama de “escrita da cidade”.

---

<sup>6</sup> Nem sempre é dado ao leitor atual a dimensão dessa cobertura de textos que passou a dominar o ambiente urbano durante as primeiras décadas do século XX. No entanto, a presença maciça de escrita nas cidades foi documentada por diversos fotógrafos da época, como Eugènet Atget ou Todd Webb, facilmente encontrados na Internet.

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

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

Tomando a experiência cotidiana do “turbilhão de letras cambiantes”, Benjamin procura entender o descompasso entre a forma tradicional do livro e o modo como a massa se relaciona com os textos que a cercam. A escrita da cidade surge não apenas como oponente às formas tradicionais, mas como “escola de uma nova forma”, que permite a intervenção sobre a massa e sobre o cenário urbano, correspondendo adequadamente às experiências perceptivas que lhe são comuns – fragmentação, velocidade, distração, etc. Essas constatações parecem não se aplicar somente ao

contexto imediato da República de Weimar, mas sim à condição moderna de escrita de maneira geral, em meio à metrópole e à massa, numa reflexão que busca compreender o impacto dessas transformações sobre a escrita e as tomadas de posições possíveis do escritor-crítico<sup>7</sup>.

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

Diante disso, seria preciso buscar a manutenção, ou a criação, de posições críticas, assim como o efeito de distanciamento que permita a percepção das tensões históricas e da própria condição alienada. O embate do escritor-crítico se dá, assim, na tentativa de produzir posições distanciadas, provocando a percepção histórica, contra a aproximação temerária imposta pelo “idioma da metrópole”. Contudo, surge a questão: como promover tal efeito se a crítica, enquanto forma tipicamente vinculada à cultura literária tradicional<sup>8</sup>, centrada no livro, está em franco declínio e não parece possuir

<sup>7</sup> A partir de *Rua de mão única*, Benjamin escreveria uma série de ensaios pensando a respeito dos impactos das novas condições de produção, proporcionados pelas inovações técnicas e pelo ambiente urbano massificado, entre eles temos: *Pequena história da fotografia* (1931), *O autor como produtor* (1934) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936).

<sup>8</sup> Pode parecer vaga ao leitor a noção de “tradicional” que aqui empregamos. Ela, no entanto, é tomada no sentido benjaminiano, em que a arte tradicional, aurática, se estabeleceria fora das “heteronomias do caos econômico”, como possível reveladora da verdade, conforme veremos mais adiante. A crítica que Benjamin dá como morta parece estar vinculada ao ideal dos românticos alemães, em que o crítico desenvolve o potencial das obras, num trabalho de “continuação”.

correspondências com a estrutura perceptiva das massas? A opção de Benjamin por compreender a escrita da cidade como “escola de uma nova forma” parece estar vinculada a isso: um meio de fazer com que a escrita retome sua dimensão atuante e crítica, sacrificando valores tradicionais para adequar-se a novas formas de percepção. A superioridade dos reclames diante da crítica é registrada por Benjamin no fragmento *Estas Áreas São para Alugar*:

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

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

A afirmação final do trecho citado é enigmática, no entanto, podemos interpretá-la em termos de recepção: o reclame espalha-se por meio das técnicas de reprodução e se comunica mais pelo seu próprio *medium* do que pela mensagem que veicula, concordando, assim, com a percepção distraída do habitante da metrópole.



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

Em linhas gerais, podemos dizer que Benjamin organiza *Rua de mão única*, frente ao impacto da escrita da cidade, sob duas perspectivas básicas entrelaçadas: entendendo dialeticamente as novas formas – de modo a compreendê-las e subvertê-las em seu funcionamento típico – e enxergando a metrópole como espaço textual, como *medium-de-reflexão*<sup>9</sup> que permite a leitura de diversas tensões modernas. Podemos, dessa forma, retomar o aparente caos da composição de *Rua de mão única*, conforme apontado anteriormente. Composto por 60 fragmentos diversos, o texto de Benjamin se organiza de maneira semelhante a um jornal ou catálogo de mercado: assuntos variados são introduzidos por títulos que reproduzem a escrita da cidade (Posto de Gasolina, Para Homens, Casa Mobiliada. Pincipesca. Dez Cômodos, Artigos de Fantasia, Madame Ariane, Segundo Pátio à Esquerda, etc). O caos formal de *Rua de mão única* justifica-se, assim, pelo objeto que procura apresentar, pois, como nos diz Bolle:

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

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

É preciso que tenhamos em mente, também, que a escrita fragmentada e aforística não pode ser atribuída unicamente à influência vanguardista ou à tentativa de apresentar a metrópole: essa forma, particularmente no que diz respeito à atitude crítica, tem um sentido mais profundo e antigo dentro do pensamento benjaminiano,

---

<sup>9</sup>“*Medium-de-reflexão* era um termo usado pelos primeiros românticos alemães, e retomado por Benjamin, para designar a qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento crítico” (BOLLE, Willi. *A Metrópole com Medium-de-reflexão*. In: *Leituras de Walter Benjamin*. Marcio Seligmann-Silva (org). São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999).

remontando às raízes dos primeiros românticos alemães, em especial à poesia, à crítica e à filosofia de Novalis e dos irmãos Schlegel. Para os pensadores do primeiro romantismo alemão, a forma fragmentada representou um meio de aliar a perspectiva teórica ao fazer poético, eliminando o modo de reflexão sistematizador e totalizante. Em suas formulações, o fragmento aceitaria a incompletude do pensamento e lançaria as bases para a constante reelaboração, em sua configuração básica estaria uma espécie de ausência.

É justamente essa dimensão de falta que aproximava, na visão do românticos, teoria e poesia: as lacunas da composição dos textos fragmentários permitiriam a intervenção criativa e subjetiva do leitor, promovendo iluminações e, portanto, o constante exercício de recriação, num ato artístico e crítico. As diversas relações estabelecidas dentro de um texto fragmentado tornam as possibilidades de conhecimento tão diversas quanto a multiplicidade de interpretações da poesia. Benjamin, dedicado estudioso da tradição romântica, cultivou o fragmento como forma até seus últimos trabalhos (*Passagens*, escrito entre 1927 e 1940, e *Teses sobre o conceito de História*, 1940), dessa maneira, sua assimilação da escrita da cidade, assim como de certas propostas surrealistas<sup>10</sup>, parece se encaixar com uma busca formal que já vinha de seus estudos sobre o romantismo.

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

---

<sup>10</sup>Sobre a articulação feita por Benjamin entre a o primeiro romantismo alemão e as propostas vanguardistas e marxistas, ver o texto de Michael Löwy, *Romantismo, Messianismo e Marxismo na Filosofia da História de Walter Benjamin* (In: *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005). No texto em questão, afirma Löwy: “O artigo de 1929 [O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia] confirma o interesse de Benjamin pelo Surrealismo, que ele compreende como manifestação moderna do romantismo revolucionário” (LÖWY, 2005, p. 26).

O tratado é uma forma arábica. Seu exterior é indiferenciado e não chama atenção, correspondendo à fachada de construções árabes, cuja articulação só começa no vestíbulo. Assim também a estrutura articulada do tratado não é perceptível do exterior e só se abre pelo interior. Se capítulos o formam, não são sobscritos verbalmente, mas designados por cifras. A superfície de suas deliberações não é pictoricamente vivificada, mas antes coberta com as redes do ornamento que se vai enrodilhando sem ruptura. Na densidade ornamental dessa exposição desaparece a diferença entre desenvolvimentos temáticos e excursivos. (2012, p. 34)

Se é verdade que *Rua de mão única* não se constrói como tratado<sup>11</sup>, também o é que o trecho acima pode ser tomado quase como metáfora ao texto de Benjamin. A ideia de uma estrutura articulada – que não se revela “exteriormente”, mas apenas no interior da própria composição – parece remeter diretamente aos aforismos de *Rua de mão única*, assim como a comparação entre um gênero textual, o tratado, e a arquitetura. Por meio do enrodilhamento das muitas partes que o compõem, surge o microcosmos da

---

<sup>11</sup>Estudado por Benjamin em sua tese de livre-docência (*Origem do drama trágico alemão*, 1928), o tratado pode assemelhar-se com o texto fragmentado, na medida em que preocupa-se sobretudo com a forma de apresentação das ideias e com o constante movimento de reelaboração do pensamento. Na tese de Benjamin, podemos encontrar essa relação desde as primeiras páginas: “A sua primeira característica (do tratado) é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De facto, seguindo, na observação de um único objecto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência de seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo facto de ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes; nada poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação, na medida em que o do mosaico depende da qualidade da pasta de vidro. A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exacta descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*sachgehalt*). Tanto o mosaico como o tratado, na fase áurea de seu florescimento no Ocidente, pertencem à Idade Média; aquilo que permite a sua comparação é, assim, da ordem do genuíno parentesco.” (BENJAMIN, 2004, p. 14-15).

cidade-texto, que procura o entrelaçamento intenso entre forma e conteúdo, minimizando “a diferença entre desenvolvimentos temáticos e excursivos”. As “cifras” que designam misteriosamente a relação entre os “capítulos” (fragmentos) parecem apontar para o caráter enigmático da metrópole enquanto espaço textual e *medium-de-reflexão* das tensões modernas, como já dissemos, uma das perspectivas básicas de *Rua de mão única*.

Um fragmento, Fardos: Expedição e Empacotamento, muito nos diz com relação a essa segunda perspectiva. Nele, afirma Benjamin:

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

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

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

trânsito espiritual que lhe ruge ao redor, e para ninguém a inscrição que está sepultada ali é de utilidade. (2012, p. 33)

Dado pelo Egito como presente aos franceses, devido às contribuições de Jean-François Champollion na decodificação dos hieróglifos, o obelisco da Place de la Concorde, localizada no centro de Paris e coberto por textos hieroglíficos, representa uma espécie de monumento-textual dedicado à escrita antiga, imagética e carregada de sentidos transcendentais. Mesmo ocupando lugar central na metrópole, o obelisco, no entanto, se torna um dado do cotidiano. O título do fragmento reforça a ideia de banalidade, colocando em evidência o conflito entre duas formas de escrita, a antiga e a da cidade. O obelisco, transformado em peso para papéis, converte-se em bibelô: não poderíamos interpretá-lo como metáfora para a escrita da cidade, sujeita à lógica da mercadoria e à dimensão da utilidade? A escrita hieroglífica do monumento, que o habitante da metrópole não consegue ler, por sua vez, não poderia ser pensada como uma referência ao elemento misterioso e enigmático, fonte de conhecimento, presente ainda no espaço urbano? O modo curioso como Benjamin aborda o monumento evidencia a união das duas perspectivas por meio das quais estamos abordando *Rua de mão única*. O obelisco, em sua materialidade, é tomado como *medim-de-reflexão* e exposto textualmente sob o título de um artigo de papelaria, tomando assim a forma típica da escrita da cidade. O fragmento, contudo, se estabelece como reflexão a respeito da condição da escrita, provocando o efeito de estranhamento, ou de distância, com relação ao monumento percebido cotidianamente. Essa leitura das materialidades urbanas que se transformam em fragmentos literários, iniciada em *Rua de mão única*, interessaria Benjamin até o fim de sua obra, conforme nos mostram os estudos feitos sobre Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, além de seu grande trabalho inacabado, *Passagens*, que tem na dimensão inquietante da massa e no caráter enigmático da metrópole, nesse caso Paris, seus elementos nucleares.

Elaborado como projeto fisiognômico da cidade, *Rua de mão única* se constitui, dessa maneira, como retrato complexo das tensões que dominam a metrópole, composto sob a forma da escrita da cidade. Historicizando suas condições de produção e de atuação por meio das letras, Benjamin opta por adequar-se parcialmente às formas perceptivas predominantes, para logo subvertê-las em material crítico. Transformando-se em texto, a cidade permite a leitura de suas tensões. Atribuindo caráter anunciador, quase profético, aos objetos e imagens urbanos que recolhe, Benjamin identifica-se,

como nos faz crer um de seus fragmentos<sup>12</sup>, com a vidente anunciada em seu texto, e assim a “quiromancia” da metrópole revela o caráter da modernidade: nas marcas de sua materialidade e no “idioma” que a domina estão as chaves para seu enigma.

Se a forma de *Rua de mão única* parece caótica, é justamente por querer apreender e criticar a metrópole em seu âmago, por meio das próprias formas por ela fornecidas. E nisso resulta a coerência e acuidade crítica do texto de Benjamin: *Rua de mão única* constitui-se como *práxis* de sua teoria.

Tendo o pensamento a contrapelo por ideal e por prática, *Rua de mão única* se elabora como um texto repleto de subversões (da escrita da cidade, dos documentos urbanos, do efeito de eternidade histórica capitalista), onde o fazer artístico, a crítica e a reflexão histórica se misturam como proposta combativa. E diante disso poderíamos nos questionar: mas do que, de fato, se trata *Rua de mão única*? É um texto literário, uma obra historiográfica ou um manifesto crítico-teórico? Segundo nos parece, qualquer tentativa de divisão precisa seria frustrada. Diríamos mesmo que a riqueza do texto assenta sobre o exercício de esgarçamento das fronteiras entre literário, a crítica e a historiografia. Benjamin, como descendente dos românticos alemães, procurou elaborar uma crítica poética a serviço de uma teoria da História, exercício que, em linhas gerais, caracteriza sua posição como pensador.

## REFERÊNCIAS

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

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

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

<sup>12</sup> O fragmento intitula-se “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” (BENJAMIN, 2012, p. 59). Nele, Benjamin afirma que “observar com exatidão o que se cumpre em cada segundo é mais decisivo que saber de antemão o mais distante. Signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam dia e noite nosso organismo como batidas de ondas. Interpretá-los ou utilizá-los, eis a questão”. Falando das profecias que se cumprem “após” os sinais, diz: “como raios ultravioletas a lembrança mostra a cada um, no livro da vida, uma escrita que, invisível, na condição de profecia, glosava o texto”. Benjamin parece buscar justamente a interpretação desses sinais, e de sua dimensão profética, na materialidade da metrópole.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Data de submissão: 04/04/2013*

*Data de aprovação: 23/05/2013*