

EMPIRIA DELICADA

DELICATE EMPIRICISM

Rita Velloso¹

Resumo

No percurso de elaboração de seu conceito de experiência, Benjamin consolidou a experiência urbana nos termos de uma vivência desempanhada no tempo presente (*Erlebnis*) ou da experientação que permite a rememoração e a compreensão histórica (*Erfahrung*). Contudo, considerada sua argumentação em torno de uma empiria delicada (*Zarte Empirie*), enunciando uma nova configuração da experiência provocada pela cidade, é plausível perguntar se esse conceito de empiria delicada não estabeleceria, ele mesmo, o fundamento da teoria da experiência benjaminiana. Ao retornar de Moscou em 1927 Benjamin afirmou tanto sua decisão de escrever sobre o que vira e vivera naquela cidade, como a intenção de falar sobre ela segundo o princípio de que nela, todo fato já é teoria. Desse modo, Benjamin enunciava o que viria a ser o principal elemento em sua narrativa de experiências urbanas, aquilo que o faria abster-se de abstrações e, dentro de certos limites, de julgamentos. As descrições de Moscou, redigidas a partir daquela viagem, são narradas em três diferentes textos de Benjamin: no seu diário, nas cartas que endereça aos amigos e no artigo denominado *Imagem-cidade*, escrito após seu retorno à Alemanha. Quando percebe a inflexão que a experiência da cidade de Moscou provocava no seu modo de narrar, Benjamin passa a se ocupar da singularidade daquele objeto, em busca da compreensão do quanto convergisse para ele. Provocado pela experiência da cidade, Benjamin escreve sobre a exigência dos objetos de que, ao refletir sobre eles, nos exponhamos ao enfrentamento do singular, do fenomênico em sua infinita particularidade, e não de um ponto de partida universal e abstrato.

Palavras-chave: empiria delicada, imagem-pensamento, experiência, cidade.

Abstract

While elaborating on his concept of experience, Benjamin consolidated the urban experience in terms of an experience unpacked in the present time (Erlebnis) or of the experience that allows for remembrance and historical understanding (Erfahrung). However, considering his argumentation around delicate empiricism (Zarte Empirie), enunciating a new configuration of experience provoked by the city, it is plausible to ask whether this delicate empiricism concept would not establish the foundation of Benjaminian experience theory. Upon his return from Moscow in 1927, Benjamin affirmed his decision to write about what he had seen and experienced in that city and his intention to talk about it according to the principle that in it, every fact is already theory. In this way, Benjamin enunciated what would become the central element in his narrative of urban experiences, making him refrain from abstractions and, within certain limits, from judgments. The descriptions of Moscow, written after that trip, are narrated in three different texts by Benjamin: in his diary, in his letters to friends and in the article called Image-city, written after his return to Germany. When he noticed the inflexion that the experience of the city of Moscow provoked in his way of narrating, Benjamin

¹ Professora associada na Escola de Arquitetura da UFMG (desde 2012). Integra o corpo docente do NPGAU (Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo) - UFMG, como professora permanente, orientando nos cursos de mestrado e doutorado. Coordenadora do grupo de pesquisa Cosmópolis (UFMG/CNPq), sediado na Escola de Arquitetura da UFMG. Atua como pesquisadora no Observatório das Metrópoles.

began to deal with the singularity of that object in search of the understanding of how much it converged for him. Provoked by the experience of the city, Benjamin writes about the demand of things that, when reflecting on them, we expose ourselves to the confrontation of the singular, of the phenomenal in its infinite particularity, and not to a universal and abstract starting point.

Keywords: delicate empiricism, image-tought, experience, cities.

Ao retornar de Moscou, numa carta² datada de 23 de fevereiro de 1927 e endereçada a Martin Buber (BENJAMIN, 1994, p. 313), Benjamin afirmou tanto sua decisão de escrever sobre o que vira e vivera naquela cidade, como a intenção de falar sobre ela segundo o princípio de que nela, *todo fato já é teoria*. Desse modo, Benjamin enunciava o que viria a ser o principal elemento em sua narrativa de experiências urbanas, aquilo que o faria abster-se de abstrações e, dentro de certos limites, de julgamentos.

Pretendo dar uma imagem da cidade de Moscou, neste momento em que 'todos os fatos 'já são Teoria', uma imagem que prescindia de toda abstração dedutiva, de quaisquer prognósticos e, em certa medida, também de juízos de valor³ (BENJAMIN, 1994, p. 143, tradução nossa).

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

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

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

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

² Neste texto, ao citar a correspondência de Walter Benjamin, optamos por utilizar uma tradução para o português, feita pela autora, a partir da edição inglesa publicada pela Universidade de Chicago em 1994. Ao final dessas citações no corpo do texto, indicamos a edição original no idioma alemão, conforme a coletânea *Gesammelte Briefe*, organizada pela Suhrkamp Verlag.

³ A primeira edição das correspondências foi lançada pela primeira vez em dois volumes em 1966. [BENJAMIN, Walter. *Briefe*. I Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershorn Scholem - und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966]. Nela a citação acima está nas páginas 442-443. Sempre que nos referirmos a esta coletânea de dois volumes, ela aparecerá grafada com [Br.]. Pela mesma editora, existe uma outra organização, em seis tomos, lançados entre 1996 e 2016 [BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe: 6 Bände*. Frankfurt am Main; Berlin: Suhrkamp Verlag, 6 vols.]. Nesta edição a citação acima aparece em [BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe Band III: Briefe 1925 – 1930*. Edited by Henri Lonitz and Christoph Gödde. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1997, p. 221-222]. Sempre que nos referirmos a esta coletânea de seis volumes, ela aparecerá grafada com [GB], seguido do algarismo romano, indicando o volume onde se encontra a citação em questão.

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

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

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

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

Certo é que a gente não se cansa tão rapidamente de ver esta cidade⁴ (BENJAMIN, 1989, p. 60).

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

Estes dois meses foram uma experiência verdadeiramente incomparável para mim. (...) Retornar enriquecido de experiências vividas e não de teoria⁵ (BENJAMIN, 1989, p. 146).

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

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

Ao analisar a produção dos textos de Benjamin, João Barrento (2012) assinala que o autor produz um pensamento no qual metodologicamente está presente tanto a fenomenologia quanto a hermenêutica crítica, além da crítica marxista e o

4 Registrado na carta para Kracauer em janeiro de 1927.

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

messianismo judaico. Ao que expunha, Benjamin chamou de *crítica filosófica* e um dos fundamentos do seu texto foi tanto recusar a separação entre o *modo* de pensar e a *forma* de exposição desse pensamento (*Darstellung*), como também produzir uma argumentação que sempre é mais *imagética* do que conceitual.

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

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

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

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

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

[...] mostrar aqueles fenômenos concretos que mais me marcaram, tal como são e sem excursos teóricos, se bem que não sem uma tomada de posição mais íntima. Naturalmente que o desconhecimento da língua não me permitiu ir além de uma camada fina da realidade. Mas, até mais do que pelos aspectos visuais, orientei-me pela experiência rítmica, pelo tempo em que as pessoas vivem nesta cidade e em que um ritmo russo antigo se funde numa totalidade com o novo, da revolução, que achei, bem mais do que esperava, incomparável com qualquer medida da Europa Ocidental (BENJAMIN, 1997, GB III, p. 257)⁶.

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

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

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

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

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

Quando percebe a inflexão que a experiência da cidade de Moscou provocava no seu modo de narrar, Benjamin passa a se ocupar da singularidade daquele objeto, em busca da compreensão do quanto convergissem para ele. Ora, se cada cidade é um acúmulo de tempos, de sedimentos espaciais – numa palavra, de *espaços-tempos históricos* –, Moscou, o era em especial, pois no exato momento em que Benjamin a visitava, a capital do estado soviético vivia um momento de profunda transformação material e existencial. A cidade era um canteiro de obras – conjuntos habitacionais, cozinhas-fábrica, edifícios administrativos, casas de comércio, estacionamentos, plantas industriais – tudo em plena construção. A primeira exposição de arquitetura moderna já havia sido planejada em 1926, e a inauguração se daria em 08/06/1927. Em seu diário, Benjamin descreve trafegar por um ambiente urbano visualmente denso e, ao mesmo tempo, fluido. Moscou é narrada a partir de impressões topográficas, experiências rítmicas e de observações instantâneas que eram, sobretudo, corpóreas. Sobre essa convergência de forças na concepção de um método filosófico, Jeanne-Marie Gagnebin e João Barrento afirmam a estratégia e o intento benjaminiano de demonstrar e reabilitar a relação entre a linguagem, atualidade, expressão e verdade. Enquanto Barrento assinala na epistemologia de Benjamin o esforço de *encontrar o corpo da ideia, materializar a metafísica* (BARRENTO, 2012, p. 42), Gagnebin aponta o texto de Benjamin erguido sobre as fundações de história, linguagem e verdade, isto é, *entre a dimensão estética e a dimensão histórica do pensamento filosófico, ou ainda, entre verdade e exposição da verdade, ontologia e estética* (GAGNEBIN, 2014, p. 63).

Desvio

No “Prólogo” do *Drama trágico*, Benjamin define que método (*Weg*) é caminho indireto, é desvio (*Umweg*). *A apresentação é a quintessência de seu método. Método é caminho não direto. A apresentação como caminho não direto: é este o caráter metodológico do tratado*⁷ (BENJAMIN, 2004, p. 14, grifos nossos).

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

Antes que se enuncie a análise de uma singularidade ou a formulação do seu conceito, o pensamento hesita; precisa ir e voltar sobre o objeto que se apresenta para ser conhecido. Por isso é que, de acordo com Benjamin, a quintessência de seu método é

⁷ O termo *Darstellung* quando traduzido do alemão para o português, irá aparecer de duas formas distintas. Uma é na já citada tradução de João Barrento (2004, p.14), para quem representação está associada a tradução. Outra é a utilizada por Jeanne Marie Gagnebin, que discorda da aceção dada por Barrento. Para esta autora, apresentação está associada com exposição. [Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Da escrita filosófica em Walter Benjamin In SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 1ª. ed. São Paulo, FAPESP: Annablume, 1999].

a apresentação. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. *O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo específico de ser da contemplação* (BENJAMIN, 2004, p. 14).

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

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

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

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

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

Por meio do argumento que se expõe como fragmento, Benjamin contrapõe sua crítica do conhecimento à tradição filosófica que pensou a si mesma como sistema. O seu afastamento em relação ao primeiro romantismo é daquela crítica que tende ao enclausuramento; quando toma distância daquela, Benjamin se lança ao campo da historicidade e da imanência, ou, numa expressão, à filosofia materialista da história. Desta forma, adiciona um terceiro termo à reflexão, radicalmente moderno e político, que já estava presente nos românticos, mas que agora é colocado de modo mais incisivo: a história. Enquanto os românticos esforçaram-se para unir filosofia e arte,

pensamento e poesia, Benjamin interessava-se na força histórica deste procedimento e, no limiar do pensamento poético, quis extrair as energias revolucionárias para a escrita política da memória. Segundo Michael Löwy, o romantismo revolucionário de Benjamin se tece nas *relações dialéticas entre o passado pré-capitalista e o futuro pós-capitalista, a harmonia arcaica e a harmonia utópica, a antiga experiência perdida e a futura experiência liberada* (LOWY, 1990, p.201).

Quando Benjamin reivindica uma tradição, ela está oculta, foi reprimida e somente pode retornar em tais momentos de *interrupção libertadora do curso das coisas*. É desse modo que se pode reivindicar a visibilidade das revoltas descontínuas, recalçadas ou esquecidas, mas necessárias ao futuro da vida livre nas cidades; tal é, por exemplo, o acento valoroso que coloca no Surrealismo.

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

Seja no Romantismo ou no Surrealismo, o fragmento em seu *inacabamento essencial* (NANCY & LACOUÉ-LABARHE, 2004, p. 04) faz-se *motor da busca incessante do sentido* (BARRENTO, 2010, p. 67). Em sua forma breve e transitória, o fragmento é capaz de produzir o limiar entre filosofia e poesia. Tal como escreveu Schlegel, citado por Benjamin: *a filosofia começa pelo meio* (BENJAMIN, 1993, p. 52)⁸.

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

Origem

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

No que diz respeito à cidade enquanto *medium* de reflexão que, necessariamente, se desdobra espaço-temporalmente, constata-se o quanto é central, ali, o *problema da historicidade*. A cidade, uma vez que possibilita tanto prospecção quanto escavação de espaços-tempos, estabelece horizontes de pensamento tanto sobre o futuro

⁸ O fragmento completo é: "Subjetivamente considerada, a filosofia sempre começa pelo meio, como um poema épico" [In: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 60].

quanto sobre o passado. De um lado, se considerado o método de Benjamin refletir criticamente sobre uma configuração urbana, seus edifícios, lugares e os modos de vida que determina – implica pensar a *sobreposição de tempos* como algo que se dá na *simultaneidade do não simultâneo*. De outro lado, uma vez que *uma cidade se faz com processos e fluxos de ocupação*, em geral expandindo seus territórios, a reflexão sobre as etapas históricas de uma urbanização evoca suas *lógicas de crescimento e extensão* de terrenos, centros, margens e subúrbios.

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

Ao estudar em Simmel, a apresentação do conceito de verdade em Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [*Ursprung*] no livro sobre o drama trágico é uma transposição rigorosa e excludente deste conceito goethiano fundamental do domínio da natureza para quele da história. Origem - eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão de natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade - ou seja, como causas -, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento - um termo mais adequado seria desdobramento - fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas (BENJAMIN, 2006, 504 [N2a,4]).

Particularmente, o conceito de origem reafirma seu sentido na configuração adquirida pela grande cidade do século XIX. Paris, a capital do século XIX, se torna assim legível, pois é forma histórica originária e apresenta-se como fenômeno de uma história primeva (*Ur-Geschicht*) – aquela das cidades produzidas pelo capitalismo oitocentista. A reflexão sobre a origem cabe bem àquela forma urbana que se dava, principalmente, como expressão de profunda transformação.

A (...) paisagem profundamente transformada do século XIX permanece visível até hoje, pelo menos em seus rastros. Ela foi formada pela estrada de ferro... Os lugares onde se concentra essa paisagem histórica são aqueles em que montanha e túnel, desfiladeiro e viaduto, torrente e teleférico, rio e ponte de ferro... revelam seu parentesco (...). Em sua singularidade, atestam que a natureza não se degradou, diante do triunfo da civilização técnica, em algo que não tem nome nem imagem, que a era construção da ponte ou do túnel em si mesma... não se tornou a característica da paisagem, e sim que o rio ou a montanha tomaram imediatamente um lugar a seu lado, não como um derrotado aos pés do vencedor, mas como uma potência amiga (...). O trem de ferro que desaparece em um túnel dentro das montanhas (...) parece (...) retornar à sua própria origem, onde repousa a matéria da qual ele próprio foi feito. Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Hamburgo, 1938,

pp. 34-35⁹ (BENJAMIN, 2006, [N 12a, 2], p. 520).

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

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

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

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

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

Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história (BENJAMIN, 2011, p. 33).

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

Há, nessa ideia benjaminiana do fenômeno de origem, uma exigência de ruptura (a ruptura que des-obscurece momentos escondidos, momentos decisivos que ficaram à sombra no curso do tempo). Para a vida das cidades, esses são momentos de interrupção libertadora do curso de catástrofes que perfazem o desenvolvimento de uma cidade - isto é, a flecha do tempo que nas cidades implica progresso, crescimento. Se Benjamin, ao pensar a cidade, pensa por imagens, trata-se de construir o pensamento sobre a vida urbana por meio do que dão a ver seus vestígios, suas cicatrizes, incompletudes e frestas. O pensamento-imagem-cidade benjaminiano reclama sua fundação na compreensão do conceito de origem. Por um lado, pré história dos fatos

urbanos, a fantasmagoria - imagem que sobrevive no presente a nos dizer o futuro do pretérito de um lugar – e, por outro lado, pós história dos lugares e objetos urbanos, o fragmento – o que se nos deixa ver pelos resíduos e sobrevivências dos muitos tempos e idades de uma cidade.

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

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

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

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

A cidade-imagem benjaminiana é o *locus* por excelência da ‘montagem de tempos’ que se oferece à *experiência*, não apenas história *objetificada*. A imagem-cidade é um lampejo, um reflexo de luz que fulgura sobre as malhas da urbanidade para torcê-la, esgarçar seu tecido, instabilizar topografias, monumentos, edifícios, mercadorias, corpos, vazios, terrenos baldios. A imagem que Benjamin quer revelar está no avesso; é imperativa a tarefa de revelar o sentido e a consciência histórica sob os discursos oficiais.

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

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

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

Quando se trata de escrever sobre a espessura histórica de uma cidade, ou de uma proposição urbanística, o método que está fundamentado na prática de desviar é uma estratégia de pensamento valiosa: permite pensar desde os fragmentos, enfrentando a descontinuidade, ou a incompletude, como algo incontornável no esforço da enunciação do conceito.

Detalhe

Quando, de volta a Berlim, escreve a Buber anunciando que pretendia *dar uma imagem da cidade de Moscou, neste momento em que ‘todos os fatos ‘já são teoria’, uma imagem que prescindia de toda abstração dedutiva, de quaisquer prognósticos e, em certa medida, também de juízos de valor*¹⁰(BENJAMIN, 1994, p. 143, tradução nossa), Benjamin demonstrava em que medida sua narrativa daquela experiência urbana exigiria uma expressão que alcançasse a extensão inteira da reflexão que a cidade provocava.

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

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

Quando escreve que *há uma delicada empiria, que faz-se intimamente idêntica ao seu objeto e através desta identidade torna-se a verdadeira teoria* (GOETHE, 2003, p.114, aforismo 509, tradução nossa)¹¹, Goethe pleiteia o desenvolvimento de uma prática investigativa que dedique uma atenção rigorosa à experiência direta. Por meio dessa atitude científica, este autor reivindicava que empatia, intuição e imaginação pudessem ser caminhos para percepções significativas sobre o processo criativo da natureza. Tal abordagem – mais apreciativa, logo mais qualitativa e significativa – permitiria o engajamento participativo com a natureza. Para Goethe, todo experimento científico é indissociável de quem o realiza, toda experiência com um objeto é conjuntamente

¹⁰ Conforme texto original disponível em: [BENJAMIN, Walter. *Briefe*. I Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem - und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966 (Br. 442-444)] e em [BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe Band III: Briefe 1925 – 1930*. Edited by Henri Lonitz and Christoph Gödde. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1997 (GB III, 232)]

¹¹ Conforme texto original: *Es gibt eine Zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigste identisch macht, und dadurch zur eigentlich Theorie wird* (GOETHE, 2003, p.114, aforismo 509).

uma experiência “do” e “com o” próprio sujeito. Como reitera Maria Filomena Moulder (1999, p.173), trata-se, nessa teoria goetheana, de estabelecer *um novo sentido de comunidade humana que se cruza com uma natureza que, agora, fala conosco*.

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

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

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

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

O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes; nada poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. (...) À profunda respiração do pensamento, que depois de tomar fôlego se pode perder, sem pressas e sem o mínimo sinal de inibição, no exame minucioso dos pormenores. (...) Teremos, aliás, de falar sempre de pormenores quando a observação mergulha na obra e na forma da arte para avaliar o seu conteúdo substancial (*Gehalt*)(BENJAMIN, 2004, p. 31).

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

Para Benjamin, essa empiria – que é delicada mas, principalmente, rigorosa – transforma o ato de aproximar-se das coisas numa decisão radical. Quer se trate do crítico ou do observador, a *Zarte Empirie* mobiliza sua capacidade de analisar concretamente os

fenômenos e, neles, tanto destacar intuições profundas quanto ativar o núcleo temporal de sua compreensão histórica.

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

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

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

Experiência

No percurso de elaboração de seu conceito de experiência, Benjamin consolidou a experiência urbana nos termos de uma vivência desempanhada no tempo presente (*Erlebnis*) ou da experientação que permite a memorização e a compreensão histórica (*Erfahrung*). Contudo, considerada sua argumentação em torno de uma *Zarte Empirie*, enunciando uma nova configuração da experiência provocada pela cidade, é plausível perguntar se esse conceito de empiria delicada não estabeleceria, ele mesmo, o fundamento da teoria da experiência benjaminiana.

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

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

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

Quando se considera o método benjaminiano de reflexão e escrita, vê-se que a cidade é *medium-de-reflexão* apresentado sempre num espaço-tempo determinado. Objeto-enigma que não se mostra diretamente, mas apenas em seu reflexo refratário; ali se refletem o conhecimento, a percepção e os gestos dos habitantes sobre a configuração do cotidiano.

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

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

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

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

A certa altura de suas pesquisas para a obra das *Passagens*, Benjamin afirma que um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos (BENJAMIN, 2006, [N 9, 2], p. 515). A cidade, tal como pretendemos mostrar aqui neste ensaio, é esse novo com o qual se depara Benjamin em dado momento de sua trajetória filosófica. Esse objeto-enigma que exigiu do autor uma verdadeira engenharia de conceitos, testada em textos de diferentes forma e extensão. É certo que para sua escrita sobre Paris e tantas outras cidades convergiu o conceito de crítica vigente no romantismo alemão sobre o qual Benjamin se debruçara na tese de doutoramento intitulada: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919). Neste trabalho, em que aproxima-se dos Românticos de maneira radical, Benjamin apresenta a centralidade da ideia de crítica na teoria do conhecimento do primeiro romantismo alemão, sobretudo nas obras de Friedrich Schlegel e Novalis. Sua intenção era *reunir e intensificar certa noção de crítica de arte* (OLIVEIRA, 2006, p. 13), que, neste movimento, estava intimamente ligada à poesia e à literatura.

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

Mas, para além da adoção da atitude crítica, Benjamin, ao pensar a cidade, a consideraria – no escopo de sua teoria do conhecimento – um *medium-de-reflexão*¹² (BENJAMIN, 2016, GS I, p.36-38; 62-69, grifos nossos). Conforme Bolle (1999, p. 93),

¹² Como mostra Willi Bolle em valoroso artigo, "a grande cidade contemporânea marcou a forma e o estilo da escrita benjaminiana da história". [BOLLE, Willi. A Metrópole como medium-de-reflexão. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999, pág. 89-112.

Benjamin procurou fazer da escrita da metrópole um *Medium-de-Reflexão*, ou seja, um pensar do pensar urbano.

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

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

Benjamin localiza os conceitos românticos de percepção, observação da natureza e de crítica de arte no contexto de uma teoria do conhecimento (GAGNEBIN, 1999, p. 71), mas é possível desdobrar essa teoria também no trabalho das *Passagens*. Desde o momento em que seu pensamento inflete para o materialismo¹³ Benjamin considera a metrópole um *medium-de-reflexão* sobre as contradições do capitalismo como um todo, a partir de um pesar sobre a vida urbana em viés materialista. Em carta a Scholem, no momento em que retomava os estudos do trabalho das *Passagens*, para o texto que havia sido solicitado pelo Instituto de Genebra, ele escreveu:

Encontrei-me realmente sozinho com meus estudos das 'passagens', o que aconteceu pela primeira vez em muitos anos. (...) Aqui o ponto central também será o desenvolvimento de um conceito clássico. [Se no outro (livro sobre o barroco) tratava-se do conceito de tragédia], aqui é o caráter de fetiche da mercadoria. Se o livro sobre o barroco mobilizou a própria teoria do conhecimento, o mesmo deveria acontecer no caso das 'passagens', pelo menos na mesma proporção (BENJAMIN & SCHOLEM, 1993, p. 219, grifos nossos).

Toda crítica deve conter uma teoria do conhecimento daquele objeto que se critica¹⁴, teoria essa que é o conceito de reflexão desdobrado para o objeto, aplicado a ele de tal forma que conhecer somente seja possível *por meio da imersão no objeto* (BENJAMIN, 1921, p. 293). Há uma reciprocidade entre a organização interna da obra e o movimento da crítica que se debruça sobre essa obra: *a crítica tem, afinal, muito pouco a ver com a subjetividade do gosto do crítico e tudo a ver com a organização inerente à própria obra* (GAGNEBIN, 1999, págs. 68; 73).

No trabalho das *Passagens* a cidade é objeto que deve ser criticado, o que implicava em caracterizar a teoria que permite conhecê-lo, isto é, pensar a cidade a partir do conceito de reflexão relativo a ela. Não se faz a crítica da cidade grande oitocentista (a metrópole encarnada tanto em Paris como em Berlim) com explicações de significado de um ou outro arranjo formal, tampouco comparando-a a configurações urbanas passadas. Se criticar é fazer um *experimento na obra*, refletindo para transformá-la, na

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

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

cidade este *medium* de pensar é mais que nunca necessário. Benjamin compreendeu de modo agudo a trama de muitos fios envolvendo este objeto sobre o qual se debruçou: concentrar-se na cidade implica desdobrar seu lado avesso, conduzindo-a para fora de si, para *aquém e além*, expondo suas relações com as demais obras e com os fenômenos históricos, pois a metrópole moderna é justamente o espaço da simultaneidade de tempos históricos diversos.

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

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

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

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

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

[BENJAMIN, 2006, [K 1a, 5], p. 435].

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

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

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

A cidade produzida no século XIX mostrava às primeiras décadas do século XX sua origem, por isso é que deviam se tornar visíveis em 1930, quando Benjamin escreve. Em sua arqueologia da modernidade, concedia à política e à cultura um lugar privilegiado por causa do seu próprio comprometimento com a vanguarda política e cultural de seu próprio tempo – cujas aspirações radicais ele partilhava. Àquela época Berlim, como uma nova Paris, por assim dizer, atraía artistas e personagens como um ímã. Para Berlim convergiam tanto a arte de vanguarda como as teorias políticas de esquerda; a cidade era um laboratório para aquela estética politicamente comprometida com a revolução marxista. A proximidade de Walter Benjamin do chamado *círculo marxista de Berlim*, formado por John Heartfield, Brecht, Piscator e Reinhardt, para o qual a arte nunca era um epifenômeno determinado pela conjuntura econômica, reforçou e atualizou sua elaboração conceitual a princípio ocupada com o Romantismo alemão: também no contexto do século XX era possível ver quão poderoso *medium-de-reflexão* é a arte; e, como tal, é conhecimento. A arte educa para além do que está contido nas obras. Benjamin acreditava que as novas técnicas estéticas, das quais se valiam as artes do século XX, poderiam ser refuncionalizadas. Eram ferramentas burguesas que, dialeticamente transformadas em revolucionárias, permitiriam emergir uma consciência crítica acerca da natureza da sociedade burguesa (BUCK-MORSS, 1977, p. 20). Estas novas estéticas encontravam seu melhor delineamento em meio à vida urbana.

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

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

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

Crítica

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

O método, na filosofia de Benjamin, desenvolve-se como uma caminhada em que se encontram seguidas bifurcações, longas curvas; o conhecimento demanda esforço, disposição e um exercício, que somente são levados a cabo por meio de uma atenção firmemente dedicada ao longo da trajetória. Nesse caminho, a condição de chegada é perceber os *pormenores do conteúdo material e*, assim, estabelecer relações entre os fragmentos, os detalhes e o todo.

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

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

As imagens construídas por Benjamin, a partir dessa exploração micrológica dos lugares, capturam o caráter fluido e volátil da vida e da existência metropolitana. São miniaturas imagísticas, e não raro resultam de impressões breves e fugidias; contudo, são o modo de apresentação mais preciso – só elas dão conta dos fluxos e

da desorientação que define o ambiente urbano. As imagens de pensamento-cidade dizem respeito a princípios articuladores e identificadores da paisagem urbana tal como se manifestam no interior da vida urbana cotidiana; como tal, são elementos da epistemologia pensada por Benjamin, e que tão bem denota sua renúncia a uma filosofia-sistema.

Essa epistemologia, fundamentada na apresentação da materialidade urbana por meio das imagens-pensamento, dá conta do caráter fisiológico e dos aspectos táteis da experiência da cidade. Em suas imagens de Moscou, Benjamin já esboçava esse raciocínio epistêmico ao empregar termos como transitividade, porosidade, tatibilidade. Cada um desses estaria presente na elaboração conceitual com a qual, mais tarde, Benjamin pensaria a experiência rítmica urbana, ou mesmo a mobilidade, a transformação e o estranhamento assinalados como marca da vivência do choque nas grandes cidades.

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

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

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

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

As figuras do vazio, em poros e intervalos, dominam sua visão do subúrbio de Moscou e o faz lembrar das cidades mediterrâneas em que passara o verão em anos anteriores. É quando a periferia aparece como conceito na apresentação da paisagem moscovita, permitindo ao autor somá-lo à configuração dessa experiência urbana.

Vi, ainda, a grande torre de rádio de Moscou cuja forma é diferente de todas as outras que já havia visto. Do lado direito da avenida pela qual o bonde seguia havia uma ou outra mansão; do lado esquerdo, galpões isolados ou casinhas e, na maior parte, campo aberto. O lado aldeia de Moscou de repente se manifesta totalmente em disfarçado nítido nas ruas dos seus subúrbios. Talvez não exista nenhuma outra

cidade cujos enormes espaços ostentem um caráter tão amorfo, rural, como que continuamente a se dissolver no mau tempo, na neve derretida ou na chuva (BENJAMIN, 1989, p. 132).

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

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

Toda essa agitação havia reativado a dor nas minhas costas. Estava feliz por dispor de algumas horas calmas pela frente. Caminhei vagarosamente pela bonita fileira de barracas na praça. Comprei outra algibeira vermelha com tabaco da Crimeia e depois almocei no restaurante da estação Yaroslavsky. Ainda tinha dinheiro suficiente para telegrafar a Dora e comprar um jogo de dominó para Asja. Com toda a atenção concentrada, dei minha última volta pela cidade, alegre por me deixar levar de uma forma que em geral não tinha sido a regra durante a minha estada (BENJAMIN, 1989, p. 141).

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

A experiência de Moscou foi, para o crítico Benjamin, uma experiência limite. Em sua volta a Berlim, já era possível notar a rapidez com que a conjuntura político-econômica ia se deteriorando. O ambiente intelectual e as relações nos círculos culturais já não tinham seu espaço próprio assegurado; Benjamin retorna a sua cidade natal para viver um tempo em que a vida urbana ia tomando um rumo cada vez mais perigoso¹⁵. Em “Moscou” ele havia escrito: *é Berlim que aprendemos a ver, de Moscou* (BENJAMIN, 2004, p. 135). De volta à capital alemã, quando comparava a malha urbana desta com Moscou, afirmava que as ruas berlinenses lhe pareciam *principalmente desertas, principalmente solitárias* (BENJAMIN, 2004, p. 136), mas, a rigor, Berlim explodia, na década de 1920.

Blocos residenciais, concentrações operárias, a sufocante falta de água potável; no bairro judeu, o idíche, o solidéu; levas de imigrantes russos chegam entre 1919-1922; aventureiros, políticos antidemocratas e anti-semitas. Sublime e grotesca Berlim, quartel

¹⁵ Para uma análise rigorosa dessa época *que terminaria se transformando num dos símbolos de maior produção e reprodução de significados de nosso tempo* (DYMETMAN, 2002, p. 16), recomendamos a leitura de: DYMETMAN, Annie. *Uma arquitetura da indiferença*. A República de Weimar. São Paulo: Perspectiva, 2002 e HERF, Jeffrey. *O Modernismo Reacionário*. Tecnologia, Cultura e Política na República de Weimar e no Terceiro Reich. São Paulo; Campinas: Ensaio; Unicamp, 1993.

general do paradoxo da burguesia que hesitava entre o moralismo e a dissolução, lado a lado com a miséria. A Berlim dos contrapontos, tratada, retratada e narrada como clima e estado de alma trágicos, ambivalentes, hesitantes, desamparados (DYMETMAN, 2002, p. 33).

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

A crítica que então escreve nutre-se, fundamentalmente, do pensamento materialista. Estabelece conexões entre as obras que analisa e a linguagem segundo a qual deve apresentá-las, se preocupando com o desenvolvimento do aspecto comunicativo da linguagem em detrimento de qualquer outro – em outros termos, Benjamin se ocupa em compreender natureza do contato direto que as populações estabelecem com o texto nas páginas de jornais, periódicos, magazines. Como filósofo, por um lado indagava se essa ênfase na comunicação, que marca o acesso das massas aos textos, iria destruir a linguagem como âmbito da experiência, isto é, o caráter expressivo da linguagem. Por outro lado, Benjamin se esforçou em pensar as implicações e o valor desse movimento em direção a um público e uma audiência, realizado pela literatura de seu tempo, deslocamento que compreende a linguagem como expressão da individualidade. Como crítico, Benjamin soube reconhecer que entre as duas tendências, a expressão e a comunicação, a atualidade e os desafios da experiência da linguagem estavam em seu aspecto comunicativo. Para ele, afinal, a volta a Berlim consolidaria a construção de um novo olhar sobre o mundo: em termos de sua filosofia que buscava relacionar experiência e linguagem, deu-se um importante movimento, que foi o de trafegar de um certo esoterismo do próprio pensamento, aquele que trata do aspecto interno da linguagem (o absoluto do seu caráter expressivo que termina em silêncio místico), para o aspecto mundano dessa.

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

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

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

Espero que seja bem sucedido em deixar a criatura falar por si mesma, na medida em que terei tido sucesso em compreender e partilhar esta muito nova e desorientadora linguagem que ecoa

ruidosamente através da máscara acústica de um ambiente inteiramente transformado (BENJAMIN, 1994, p. 313).

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

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

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

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

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

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

Se a condição da experiência do objeto-cidade dá-se no cotidiano, é por meio das imagens produzidas ali que se faz a reflexão dessa experiência. Na filosofia de

Benjamin, as imagens-pensamento-cidade descrevem técnicas, mídia e experiência do cotidiano urbano; trata-se de um **pensamento por imagens** que é transformador da crítica porque apresenta-se como abertura e probabilidade.

Os escritos de Benjamin que tem como tema o cotidiano de uma cidade são uma intensificação e desenvolvimento do conceito de *locus* da experiência moderna. Suas imagens de pensamento realizam uma crítica que, a rigor, parte da indeterminação e da desierarquização que assinalam a realidade cotidiana. Sua crítica de cidades faz-se numa estratégia do pensamento em que *não há nada que possa ser distinguido como primeiro, inicial, primordial. (...) Cada célula leva para tudo, para o que é outro e vizinho*¹⁶ (GARBER, 1992, p. 03).

Por meio de sua crítica da vida urbana, Benjamin chama à atenção uma cultura que se aprende cotidianamente nas ruas da cidade; que não se percebe como esfera de valores eternos, mas antes como domínio de significados contestados e disputados. Um habitante, seja ele um residente, urbanista ou crítico, atravessa a experiência da cidade e se transforma. Ele não se aproxima das coisas de modo reverencial, mas o confronto com apetite, uma tatibilidade destrutiva. Para quem vive em meio a esses ritmos, são muitas as determinações e os imperativos da vida na cidade: imediaticidade, brevidade, proximidade – ações, afinal, em que se tem pouca margem de manobra. Contudo, são exatamente essas impressões imediatas que ancoram a vida urbana; são elas o elemento em que se moldam um entorno e as ambiências.

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

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

¹⁶ A propósito desse aspecto, Klaus Garber pondera que o caráter inconcluso do *Trabalho das Passagens* – citações reunidas em notas e fragmentos de minuciosa organização – é antes necessário que casual, pois a aproximação a essas partes somente se dará de forma assintótica (GARBER, 1992, p. 43). Ora, a geometria da imagem de Garber - a curva assintótica - é muito feliz na tradução do modo de apresentação da cidade: esta somente se põe para o pensamento na experiência do cotidiano, e decifrar sua dialética imagística exige se aproximar, até onde houver possibilidade, para enxergar através da opacidade. Contudo, enquanto método, tal aproximação não é uma opção dentre muitas; pelo contrário, é exigência e condição necessária no processo de conhecimento de um objeto refratário à sistematização.

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

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

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

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

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

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

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

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

É o lugar onde se dão, nos últimos dois anos, as mais violentas transformações, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo estremece com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido dos trens subterrâneos, onde se escancaram, mais profundamente que em qualquer outro lugar, as vísceras da grande cidade, onde se abrem à luz do dia os pátios dos fundos em torno da praça *Georgenkirch*, e onde se preservaram mais silenciosamente que em outras partes da cidade, nos labirintos em torno da *Marsiliusstrasse* (onde as secretárias da Polícia dos Estrangeiros estão alojadas em cortiços) e em torno da *Kaiserstrasse* (onde as prostitutas praticam, à noite, suas rondas imemoriais), remanescentes intactos da última década do século passado. No meio de tudo isso, seu negativo sociológico: os marginais, reforçados pelo contingente de desempregados. [...] O raio do círculo mágico em que se move essa existência, traçado em torno da Praça, é de no máximo mil metros. *Alexanderplatz* rege sua existência. Um regente cruel, se quiser. E Soberano (BENJAMIN, 1985, p. 58-59).

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

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

Referências

- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- BARRENTO, João. Walter Benjamin: limar, fronteira e método. *Revista Olho D'Água*, v. 4, n. 2, 2012. Em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/146>>.
- BENJAMIN, Walter. *Announcement of the Journal Angelus Novus*. Selected Writings 1, Berlim, 1921.
- BENJAMIN, Walter. *Briefe*. I Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem - und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.
- BENJAMIN, Walter. A crise do Romance. Sobre Berlim Alexanderplatz, de Döblin. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940*. Edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe Band III: Briefe 1925 – 1930*. Edited by Henri Lonitz and Christoph Gödde. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe Band V: Briefe 1935 – 1937*. Edited by Christoph Gödde and Henri Lonitz. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe Band I: Briefe 1910 – 1918*. Edited by Christoph Gödde and Henri Lonitz. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento, Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “Moscou”. In: *Imagens de Pensamento, Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução e notas de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “Fragmento teológico-político”. In: *O anjo da história*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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