



Rastros de vanguarda em uma rua de mão única: caminhos possíveis em Walter Benjamin

Tracks of Avant-Guard in a One-Way Street: Possible Paths in Walter Benjamin

Nathália Ananda Silva de Lima

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
nataslima1@gmail.com

Resumo: Ao elencar e organizar uma vasta coleção de textos fragmentários, que versam desde reflexões sobre suportes para o literário até o cotidiano dos alemães, Walter Benjamin revela em “Rua de mão única” (1928) uma possibilidade de aproximar sua proposta de escritura às estéticas de vanguarda do início do século XX. Desse modo, a presença da técnica de montagem permite entrever o rastro de elementos surrealistas, dadaístas e cubistas na constituição da obra. Assim, para ilustrar como tais artifícios ressoam em Benjamin, este trabalho apresentará contextualizações históricas de Nicolau Sevcenko e Francesco Careri e o estudo sobre técnicas de montagem de Willi Bolle junto a fragmentos da obra do pensador alemão.

Palavras-chave: Walter Benjamin; vanguarda; Rua de mão única.

Abstract: By cataloguing and organizing a vast collection of fragmentary texts, which cover aspects from his reflection about supports to the literary text to the German quotidian, Walter Benjamin reveals, in “Rua de mão única” (1928), the possibility of approaching his proposal of writing to the Avant-guard aesthetics of the beginning of the 20th century. This way, the presence of the montage technique allows us to glimpse the tracks of surrealist, dadaist and cubist elements in the constitution of the work. Thus, to illustrate how such artifices resonate in Benjamin, this work presents the historical contextualization by Nicolau Sevcenko and Francesco Careri and the study about techniques of montage by Willi Bolle, together with fragments of the German thinker’s work.

Keywords: Walter Benjamin; avant-guard; one-way street.

1 Caminhos possíveis em uma rua de mão única

Este artigo pretende a apresentar alguns aspectos postulados pelo pensador alemão Walter Benjamin em seu conjunto de aforismos e fragmentos intitulado *Rua de mão única*. É evidente que grande parte dos escritos de Benjamin se situa no momento de efervescência das correntes vanguardistas do início do século XX e até versam sobre elas, como é o caso de “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (1929). Porém, quando se pensa no caráter experimental de organização de *Rua de mão única*, acredita-se que o mesmo não se afilia a apenas uma vertente artística ou apenas uma tipologia textual.

Deste modo, para apresentar o diálogo entre *Rua de mão única* e as linhas vanguardistas, serão considerados apontamentos de Nicolau Sevcenko sobre as fases da modernização, presentes na obra *No loop da montanha russa – a corrida para o século XXI* (2009), assim como as reflexões de Francesco Careri em *Walkscapes* (2013) e de Willi Bolle em *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin* (2000) para ilustrar os princípios da montagem nessa obra literária de Benjamin.

2 Rua de mão única e as vanguardas

Em *A corrida para o século XXI – no loop da montanha russa* (2009), o historiador Nicolau Sevcenko nos apresenta uma analogia bastante representativa para as tendências do nosso tempo: o funcionamento da montanha russa. Utilizando-se de uma invenção criada em 1884, cuja finalidade era proporcionar diversão e “emoções baratas” à classe trabalhadora do século XIX, tal reflexão pictórica esboça três importantes fases do processo de modernização que dialogam com os movimentos de ascensão, queda e *loop* do brinquedo elétrico:

A primeira é a da ascensão contínua, metódica e persistente que, na medida mesma em que nos eleva, assegura nossas expectativas mais otimistas, nos enche de orgulho pela proeminência que atingimos e de menos cabo pelos nossos semelhantes, que vão se apequenando na exata proporção em que nos agigantamos. [...] A segunda é a fase em que num repente nos precipitamos numa queda vertiginosa, perdendo as referências do espaço, das circunstâncias que nos cercam e até o controle das faculdades conscientes. [...]

A terceira fase na nossa imagem da montanha-russa é a do loop, a síncope final e definitiva, o clímax da aceleração precipitada, sob cuja intensidade extrema relaxamos nosso impulso de reagir, entregando os pontos entorpecidos, aceitando resignadamente ser conduzidos até o fim pelo maquinismo titânico. (SEVCENKO, 2009, p. 14-16)

À medida que cada uma dessas fases se desdobra, desenha-se nitidamente uma curva com a aceleração tecnológica iniciada no século XVI com os adventos das grandes navegações, o desenvolvimento de meios de comunicação, sistemas bélicos e conhecimentos especializados. Enquanto o segundo momento aludido, refere-se ao contexto da Revolução Científico Tecnológica de 1870, no qual se tem um panorama marcado pela aplicação de determinados elementos: se há o emprego da eletricidade nos meios que lhe são passíveis de uso, há igualmente o “uso do petróleo e seus derivados” (SEVCENKO, 2009, p. 15) – o que configura um momento quase enxadrista se considerarmos que tal fonte de energia culminará na criação de motores capazes de “queimar” o que a técnica tem para oferecer. Por fim, a terceira fase corresponde ao momento de virada do século XX para o século XXI, conforme o autor nos propõe. Esse momento é significativo não só pelo número de inovações/itens tecnológicos que podem ser listados e catalogados, mas antes pela velocidade que estes entram e saem do mercado consumidor.

Assim, independente da fase em que a sociedade se situa, é certo que o modo de diálogo e impacto com as ações de cada época se fará presente no seio das expressões artísticas. Ainda, através do fragmento de Sevcenko elucidado acima, podemos fazer uma leitura mais objetiva, sem aludir a outros momentos históricos que não o século XX e tecer a comparação de que este século se encontra no limiar da primeira e da segunda fase do esquema proposto pelo historiador. Por essa via de raciocínio, pode-se situar também o pensador alemão Walter Benjamin, o qual, de certa forma, acompanhou a intensa alteração no padrão do comportamento das pessoas em virtude da aceleração dos ritmos e dos implementos tecnológicos das primeiras décadas do século XX.

Dessa forma, muitos intelectuais e artistas souberam arranjar a vivência dessas experiências para o universo artístico e promoveram, através das *avant-garde* europeias, mudanças na percepção sensorial das populações metropolitanas, principalmente. A valorização do olhar e da vida que se constrói de modo dinâmico passa a ter, então, maior valor

que os objetos e acontecimentos estáticos. No Cubismo, por exemplo, o efeito desse pano de fundo é facilmente percebido através de técnicas de corte, montagem, multiplicação de perspectivas e fragmentação da visão. Segundo Georges Braque, um dos fundadores dessa corrente junto a Picasso, “o objetivo não é reconstituir um fato da vida real, mas constituir um fato pictórico... trabalhar a partir da natureza significa ter de improvisar...”¹ De maneira análoga à proposta do cubista, percebe-se em Benjamin o gesto de apresentar seu pensamento através de “instantâneos” – os quais buscam oferecer a noção de perspectiva de um tempo histórico reconfigurado àquele eu que fala no presente² – e de aforismos, embora não se possa dizer que Benjamin é fundador do uso dessa estratégia textual.

Um exemplo desse tipo de composição é *Rua de mão única*: obra publicada por Benjamin em 1928, composta por 60 fragmentos aforísticos de temáticas diversas e recorrentes no trabalho do referido autor. Pode-se dizer que o conjunto de imagens, cenários, objetos urbanos e até mesmo da mobília de casas que compõe o percurso do escritor-caminhante nesse texto tão performático mimetiza a vida cotidiana e atribulada da metrópole, o que nos faz pensar a organização da obra como uma possível relação de escrita da cidade ou ainda como uma alegoria da ideia do dispositivo *Kaiserpanorama* seja para explicar aquela relação ou ainda para representar a maneira pela qual Benjamin propunha seu conceito de história.

Cabe salientar que o *Kaiserpanorama* se constitui de um artefato pelo qual se assiste a uma sequência de fotografias, que, são apresentadas através de um instrumento binocular com efeito tridimensional. É interessante notar o quanto Benjamin parece se apropriar desse mecanismo na própria feitura de *Rua de mão única*: a escolha pelos fragmentos, a constante reorganização dos mesmos ao serem submetidos para publicação, o uso de pequenos estilhaços da vida cotidiana como expressão autêntica da realidade. Esse processo de edição por parte do autor vai ao encontro da estratégia de montagem presente em muitas das correntes vanguardistas, as quais constituem uma herança cultural direta de Benjamin.

¹ Braque *apud* Sevcenko (2009, p. 72).

² Mais adiante falaremos sobre isso através da ilustração do fragmento *Kaiserpanorama*.

3 A montagem entre as vias do aforismo e do caminhar

Para Bolle, a montagem é um procedimento típico das vanguardas do início do século XX e está presente na dicção benjaminiana seja através dos conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico ou dos meios de comunicação em massa como o jornal e o cinema. O uso dos procedimentos de montagem em Benjamin assume, então, um teor construtivo e de fomentação de uma mitologia urbana:

Na época, o autor acompanhou intensamente o processo de evolução do Surrealismo: da experimentação inicial ligada ao mito e ao sonho, até a politização em direção ao comunismo. *Contramão* – um livro de iniciação à mitologia da Metrópole moderna – contém uma série experimental de imagens oníricas. (BOLLE, 2000, p.89)

Essa ressonância da vanguarda se evidencia no fragmento “Panorama imperial – viagem pela inflação alemã” onde Benjamin parece utilizar o Kaiserpanorama como uma alegoria para explicar o desenvolvimento da vida alemã no pós-guerra. Essa aproximação encontra respaldo na maneira como Benjamin monta a apresentação desse aspecto na obra: o panorama de Benjamin traz 14 “fotografias estereoscópicas” – que retratam a situação econômica, a relação contraditória entre o individual e o instinto das massas, aspectos sobre a personalidade alemã perdida bem como crítica ao modelo de vida burguês deliberadamente marcada pelo empobrecimento do diálogo – e são divididas em tópicos. Diferentemente do panorama de sua infância, a apreensão do panorama textual do presente de Benjamin necessita do deslocamento do olhar do sujeito – o que corrobora com a ideia de movimento presente na obra e na metrópole. É a partir do giro, do *andar a zonz* pelas situações da vida na modernidade, que o quadro fragmentado e desenhado pelas reflexões do autor se complementa.

O “estilo” percebido em *Rua de mão única* representa, assim, uma assimilação das técnicas de montagem, a qual é interposta pelo olhar do sujeito que se vê atravessado pelos lugares, referências literárias, políticas, filosóficas e pessoais. Destaca-se, então, que a atividade cognitiva/intelectual pode ser entendida como um caminho percorrido, no qual várias vozes se prestam a compor o repertório de um indivíduo. Semelhantemente, pode-se dizer que o andar é capaz de transformar simbólica e fisicamente o espaço:

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. (CARERI, 2013, p. 14)

A possibilidade de vivenciar o espaço de modo polissensorial, onde o ambiente além de espaço é também meio de inserção da existência, é um fator de grande importância no contexto das vanguardas; principalmente porque aquele momento é significativo no que tange o crescimento das cidades, construções e intervenções urbanas, além do movimento e velocidade que passam a se imprimir. Contornando o cenário histórico e estético que propiciou o Cubismo, chega-se também à ideia de antiarte promovida por constantes caminhadas durante o início do século XX por grupos artísticos. Em 1921, o movimento dadá organiza em Paris uma série de “visitas-excursões” aos lugares banais da cidade. Reiterando Careri, é a primeira vez que a arte rejeita os lugares célebres para reconquistar o espaço urbano. Em 1924, os dadaístas parisienses organizam uma “errância” e descobrem no ato de caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como uma deambulação. Tal deambulação constitui-se como uma escrita automática no espaço real e é capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade:

O grupo decide partir de Paris para chegar de trem a Blois, uma pequena cidade escolhida ao acaso sobre um mapa, e de seguir a pé até Romorantin. Breton recorda esse “deambular a quatro” conversando e caminhando por vários dias consecutivos como uma “exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho”. Ao regressar da viagem, escreveu a introdução de *Poisson soluble*, que se tornaria o Primeiro Manifesto do Surrealismo³. (CARERI, 2013, p. 78)

³ “A terra sob os meus pés não é senão um imenso jornal explicado. Às vezes, passa uma fotografia, é uma curiosidade qualquer, e das flores nasce uniformemente o odor, o bom odor de tinta de papel impresso”.

A viagem, brevemente elucidada acima, marca a passagem do dadaísmo para o surrealismo configurando-se como um percurso iniciático. Assim, a partir do viés surrealista empreendido nas caminhadas daquele período, conclui-se que o mesmo atravessa a infância do mundo e proporciona uma noção de espaço capaz de configurar o sujeito como um ser ativo e pulsante, um produtor de afetos e de relações. Tal caráter conjuga-se de modo claro com a inquietude típica de Walter Benjamin.

Assim, as sistematizações de Careri sobre o assunto nos permite afirmar que a atividade da escrita em Benjamin é transformada em lugar e filtrada pelo eu-caminhante ao apostar em um jogo dialético:

A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. A esta realidade, sem sabê-lo, está dedicado o *flâneur* [...] Paisagem, é nisto que se torna a cidade para o *flâneur*. Ou mais exatamente: a cidade para ele cinde-se nos seus polos dialéticos. Abre-se lhe como uma paisagem e o abarca como um aposento". (BENJAMIN, 2006)

Depreende-se, então, que as estratégias presentes na pintura surrealista também auxiliam no processo de montagem dos fragmentos tão constantemente reorganizados por seu autor. Tais estratégias podem ser percebidas na relação dos títulos dados aos fragmentos e o conteúdo desenvolvido no interior destes: os fragmentos evocam uma necessidade vigorosa de deslocamento do olhar para se representar e apreender o sentido.

Entretanto, a atitude benjaminiana de buscar uma via revolucionária para a saída do caos da circunstância presente, não se baseia apenas no olhar para o surrealismo, mas também em seus próprios estudos e teorizações. Na abertura de *A origem do drama barroco*, por exemplo, o pensador esclarece que é “característico do texto filosófico se confrontar sempre, de novo, com a questão da apresentação” (BENJAMIN, 2011, p. 49). Como dito anteriormente, esse apontamento sobre a questão da linguagem/ apresentação do pensamento filosófico é recorrente em diversos textos do autor e parece sugerir a busca por uma linguagem-simultânea; uma linguagem viável tanto para ser justo com o passado – não de modo a apreendê-lo em sua totalidade, já que em Benjamin vê-se muito mais uma postura de “salvar o passado” que resgatá-lo em sua totalidade – quanto para registrar o instante-já do presente, balizando assim uma construção de história.

Uma obra que se propõe na contramão e que se acessa mediante a diversas vias. Embora essa constatação possa apresentar um tom movediço, pode ser esclarecedora quando se pensa nos aforismos e fragmentos formulados por Walter Benjamin em *Rua de mão única*. Em um primeiro momento, o livro publicado provoca um estranhamento no leitor que se dispõe a acompanhar o percurso crítico e poético realizado pelo pensador berlinense, devido à escrita aparentemente descontínua e fragmentada presente nessa composição. É possível que o incômodo inicial se relacione ao conteúdo temático elencado por Benjamin nessa rua aberta no próprio corpo pela atriz e diretora de teatro Asja Lacis:⁴ na rua apresentada por ele há, além das reflexões sobre a inflação alemã durante a República de Weimar e análise sobre o estereótipo/comportamento do sujeito alemão mencionado anteriormente na passagem acerca do *Kaiserpanorama*, o cruzamento de sonhos e impressões infantis, a situação do escritor moderno e apontamentos que podem ser lidos como crítica/ resenha literária. Tais ocorrências no plano substancial da escrita vão se construindo junto às descrições de prédios, monumentos, praças e ruas, cartazes, reclames, e se abrem como o retrato metafórico do crescimento das cidades naquele contexto bem como uma nova maneira de expressão em virtude das circunstâncias de um período ligado ao poder dos fatos que pelas certezas, pois:

A construção da vida passa neste momento muito mais pela força dos fatos do que pelas convicções. Concretamente, de fatos que quase nunca e em lugar algum chegaram a transformar-se em fundamento de convicções. Em tais circunstâncias, a autêntica atividade literária não pode ter a pretensão de se desenvolver num âmbito estritamente literário – essa é antes a expressão habitual da sua esterilidade. Uma eficácia literária significativa só pode nascer de uma rigorosa alternância entre ação e escrita. Terá de cultivar e aperfeiçoar, no panfleto, na brochura, no artigo de jornal, no cartaz, aquelas formas despreziosas que se ajustam melhor à sua influência sobre comunidades ativas do que o ambicioso gesto universal do livro. Só esta linguagem imediata se mostra capaz de

⁴ Pode-se pensar que a epígrafe postulada por Benjamin na abertura do livro possui o gesto simbólico de representar uma placa de orientação, um dos *modus operandis* de se acessar a rua experienciada por ele: é através deste ícone político-afetivo que a virada de Benjamin para o pensamento marxista parece ficar mais evidente, tendo em vista seu relacionamento com Asja Lacis.

responder ativamente às solicitações do momento. (BENJAMIN, 2013, p. 9; grifos meus)

Aí, novamente, marca presença o conceito de montagem; porém através de um viés mais jornalístico que surrealista: a não linearidade do *lay-out* dos jornais, por exemplo, era algo que chamava a atenção de Benjamin provavelmente por apresentar a possibilidade de múltiplas perspectivas e dimensões: a questão da técnica presente no jornal conferia a este suporte a posição literária de maior prestígio exatamente por constituir um desafio para a cultura tradicional do livro. De acordo com Bolle (2000, p. 91), Benjamin evoca Mallarmé, primeiro poeta a incluir a tensão gráfica do meio publicitário na poesia, ou seja, um princípio de composição simultânea, constelacional em que a imagem geral só se faz – quando se faz – ao final do fragmento ou aforismo. Assim, ainda em relação à abertura do primeiro fragmento do livro aludido acima, ao operar com a ideia de que *a construção da vida passa* mais intensamente pelos acontecimentos, abre-se também um leque simbólico de fatos decorrentes do progresso inerente ao início do século XX e das inquietudes regularmente postas no pensamento filosófico do autor. Desse modo, não só o desenrolar das ações do sujeito imerso em um espaço real está suscetível a se deparar com incertezas, turbilhões e reelaborações de si e do momento histórico, mas também as expressões artísticas produzidas pelo indivíduo daquele instante. Em outras palavras, a expressão artística também deve dialogar com as novas possibilidades em termos da forma.

Para além dessa reflexão em relação ao lugar da escritura literária e seus suportes, é igualmente interessante notar as relações simbólicas postas no fragmento intitulado “Posto de gasolina”, como o ponto de partida para as meditações trabalhadas por Benjamin nessa obra – meditações essas postas também em *Passagens* quando o autor evoca a imagem da cidade como a realização do sonho humano pelo labirinto. Nota-se durante todo o trajeto da obra a persistência de um jogo dialético entre o espaço interior e exterior; a técnica e a experiência, o universo onírico e as questões políticas, por exemplo, conjugados em uma forma concisa, por vezes muito poéticas e inquietas, mas reveladoras de diversos conceitos caros à obra de Benjamin. Seriam essas “inquietações” a combustão necessária ao fazer literário/filosófico? Seria o posto de gasolina o lugar de transição para promover o movimento dos carros apenas? Ou seria esse estabelecimento uma chave de entrada

às críticas ao progresso, já que data também do início do século XX a presença desses pontos comerciais articulados à noção de capitalismo? Independentemente da resposta, já que o texto de 1928 se constitui como uma obra aberta, é provocante a ludicidade presente na possível escolha de Benjamin em abrir *Rua de mão única* exatamente com um espaço de transição apto a promover o trânsito: seja de ideias, seja do autêntico cotidiano ou ainda do funcionamento da engrenagem das opiniões.

Ao sair do “Posto de gasolina”, o leitor dá continuidade à *flânerie* e adentra a “Sala do café da manhã” acompanhando reflexões ligadas à tradição popular e os aspectos da oralidade as quais versam sobre o relato de sonhos em jejum e o quanto essa prática constitui uma traição a si mesmo, já que o indivíduo necessita de um distanciamento para não cair no risco da interpretação imediata. Aliás, essa atitude de distanciamento em relação ao narrado parece configurar outra chave de acesso ao escrito experimental de Benjamin, pois na rua em que o acompanhamos a certeza sobre os signos que aparecem, expandidos na forma do aforismo, é movediça.

Essa incerteza ou suposto caos dialoga também com a montagem em forma de choque mencionada por Bolle. Segundo ele, a *schockhafte Montage* caracteriza a técnica benjaminiana de “renunciar qualquer interpretação explícita, realçando as significações somente por uma montagem dos materiais em forma de choque” (BOLLE, 2000, p. 97). A função desse tipo de montagem seria confrontar a visão amena da metrópole com seus aspectos inquietantes, criando para a figura do *flâneur* a sensação de que a rua é sua moradia:

A rua se torna moradia para o flâneur, que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa como o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, as reluzentes placas esmaltadas das firmas são uma decoração tão boa ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apóia seu caderno de notas; bancas de jornal são suas bibliotecas, e os terraços dos cafês, as sacadas de onde, após o trabalho, ele contempla sua esfera doméstica. (BOLLE, 2000, p. 97)

Portanto, ao estarmos diante de “Número 113”, fragmento que apresenta três cômodos ou repartições – subterrâneo, vestíbulo e sala de jantar – não se pode afirmar diante de que tipo de construção estamos ou a quem pertence. O que interessa, de fato, é que tal espaço transforma-se

em um lugar bastante pessoal de Benjamin, apontando para uma relação de ambiência: nas três partes nos deparamos com relatos de sonhos que trazem a figura de Goethe, ou da casa deste escritor alemão, e alude ao momento histórico no qual Benjamin se situa. Curioso que justamente no ambiente da “Sala de jantar” apareça uma imagem onírica de tamanha sensibilidade:

Vi-me, num sonho, no gabinete de trabalho de Goethe. Não havia qualquer semelhança com o de Weimar. Reparei que era muito pequeno e tinha uma única janela. O lado mais estreito da mesa estava encostado à parede em frente. O poeta, em idade muito avançada, estava sentado a escrever. Eu deixei-me ficar ao lado, até que ele interrompeu o trabalho e me ofereceu uma pequena jarra, um vaso antigo. Eu a fiz girar entre as mãos. O calor na sala era insuportável. Goethe levantou-se e foi comigo para a sala ao lado, onde estava posta uma mesa comprida para todos os meus parentes. Mas parecia destinada a muitas mais pessoas do que estes. Devia estar posta também para os antepassados. Sentei-me ao lado de Goethe na cabeceira direita da mesa. Quando a refeição terminou, ele levantou-se com dificuldade, e eu, com um gesto, pedi permissão para ampará-lo. Ao tocar-lhe no cotovelo comecei a chorar de comoção. (BENJAMIN, 2013, p. 11)

Não haver qualquer semelhança entre o gabinete de trabalho de Goethe visitado no sonho e o gabinete da vida real é algo passível de ocorrer no universo onírico que trabalha com superposição de imagens. No entanto, se não consideramos todos os relatos sobre sonhos que aparecem em *Rua* como transcrições verdadeiras e não ficcionalizadas a partir dos processos de montagem utilizados por Benjamin, podemos dizer que assim como em outros momentos da obra, Benjamin possibilita ao leitor-flâneur perceber não só o espaço do real, mas também o espaço da representação, das possibilidades. Pode-se dizer que o espaço da possibilidade, ao ser construído através dos artifícios da montagem – e por esse motivo remeter ao universo de limiares do sonho – de certa forma, mostra-se por fazer e pode iludir ao leitor de que o texto de Benjamin não possui uma lógica interna, o que se difere de o texto possuir a qualidade de ser revolucionário. A percepção de que a obra se constitui de modo intrigante parte do próprio Benjamin e é trazida à luz no seguinte trecho de correspondência entre ele e Scholem:

Os meus “aforismos” resultaram numa curiosa organização, ou construção: uma rua que permite descobrir uma perspectiva de uma profundidade tão imprevista – e uso o termo em sentido não metafórico! – como, por exemplo, a do célebre cenário de Palladio em Vincenza, “A rua”. (BENJAMIN, 2013, p. 123)

É evidente, então, que tal livro configura-se como uma virada no pensamento de Benjamin tanto em termos estéticos quanto ideológicos. Desse modo, a obra se configura como um exercício de experiência reflexiva e sensorial, pois coloca o leitor na posição de um indivíduo que também possui a oportunidade de apreender aqueles espaços visitados e/ou revisitados por Benjamin e, dessa forma, transformar o espaço das reflexões do outro em um lugar próprio.

4 Considerações finais

No início deste breve estudo, delineamos as considerações de Nicolau Sevcenko, Francesco Careri e Willi Bolle para, com isso, refletir sobre o contexto das vanguardas europeias no início do século XX, bem como os artifícios utilizados pelos artistas das correntes dadaísta e surrealista. Cabe, portanto, tornar clara essas aproximações. A metáfora utilizada por Sevcenko sobre as fases de modernização nos permite ilustrar o retrato de uma época e esboçar um panorama do tipo de mentalidade que passava a ser criado com o progresso. Em seguida, pinçamos fragmentos da obra *Rua de mão única* com o intuito de perceber como Walter Benjamin parece se apropriar do dispositivo denominado *Kaiserpanorama* como uma alegoria para refletir sobre o desenvolvimento da vida alemã no pós-guerra. Essa postura traduz uma ressonância das vanguardas na obra em questão e pode ser apreendida em virtude dos apontamentos de Willi Bolle que descreve inúmeras técnicas de montagem na obra de Benjamin, embora aqui tenhamos utilizado apenas aquelas que dialogam com os trechos específicos analisados. Ainda que o texto de Benjamin possa aparentar algum traço de incoerência ou falta de nexos, pode-se dizer que isso ocorre devido ao caráter fragmentário que o autor elenca para representar suas reflexões que mais se aproximam de uma escritura literária, ficando, desse modo, isento desse julgamento negativo. Em suma, o aparente caos do texto de Walter Benjamin, traz uma profunda e elaborada reflexão a respeito das condições de produção e de atuação do escritor-flâneur-crítico no ambiente da metrópole moderna.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

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

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

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. 1. ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

Recebido em: 30 de outubro de 2018

Aprovado em: 10 de dezembro de 2018