



Francisco Thiago Camêlo da Silva

**Miniatura, miniaturização.
Dispositivos de pensamento e de criação artística,
a partir de Walter Benjamin**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro
Abril de 2021



Francisco Thiago Camêlo da Silva

**Miniatura, miniaturização.
Dispositivos de pensamento e de criação artística,
a partir de Walter Benjamin**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Rosana Kohl Bines

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Patricia Gissoni de Santiago Lavelle

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Marcelo Jacques de Moraes

UFRJ

Profa. Maria Angélica Melendi de Biasizzo

UFMG

Rio de Janeiro, 28 de abril de 2021

Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Francisco Thiago Camêlo da Silva

Francisco Camêlo graduou-se em Licenciatura em Letras Português-Literaturas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2014. Durante a graduação, foi bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPq). Concluiu o Mestrado em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio, em 2017, com bolsa FAPERJ Nota 10. Atuou como pesquisador da Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio entre 2017 e 2019. Fez Estágio Doutoral na Université Paris I – Panthéon-Sorbonne de setembro de 2019 a dezembro de 2020, com bolsa CAPES/PrInt. Apresentou trabalhos em congressos nacionais e internacionais e já publicou capítulos de livros e artigos em periódicos especializados.

Ficha Catalográfica

Camêlo, Francisco

Miniatura, miniaturização : dispositivos de pensamento e de criação artística, a partir de Walter Benjamin / Francisco Camêlo ; orientadora: Rosana Kohl Bines. – 2021.

350 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Miniatura. 3. Miniaturização. 4. Walter Benjamin. 5. Infância. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Marília e Rosana, minhas professoras.

Para José Vicente, que me acompanhou a Port-Bou.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES pelo auxílio financeiro recebido através da bolsa de isenção de taxas na modalidade PROSUC e da bolsa de estágio doutoral no exterior no âmbito do Programa Institucional de Internacionalização (PrInt).

Agradeço à minha orientadora, professora Rosana Kohl Bines, pela generosidade, dedicação e disponibilidade com que dirigiu esta pesquisa. Muito obrigado pelas lições de rigor e de ética no trabalho intelectual, pela leitura atenta dos meus textos, pela mão certa nos comentários, pelas conversas sobre infância e literatura infantil e pela abertura das passagens que levam a Walter Benjamin.

Ao professor Jacinto Lageira, pela acolhida na Université Paris I – Panthéon-Sorbonne e pelo suporte com a burocracia acadêmica brasileira e francesa.

Aos professores Marcelo Jacques de Moraes, Maria Angélica Melendi, Juliana Lugão, Marília Rothier Cardoso, Patricia Lavelle e Ana Kiffer, primeiros leitores da tese.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e aos professores Eneida Leal Cunha, Alexandre Montauray, Miriam Sutter Medeiros, Inés Kayon de Miller, Denise Lezan e Beate Höhmann. Agradeço em especial ao professor Karl Erik Schøllhammer, coordenador do projeto CAPES/PrInt “Cenários Contemporâneos da Imagem e da Cultura Visual”, pelo apoio e pela viabilização do estágio doutoral em Paris. Muito obrigado à equipe do Departamento de Letras, Rodrigo Santana Pinheiro, Digerlaine Tenório, Francisca Ferreira de Oliveira, Daniele Cruz, Wellington Júnior, Eliakin Marques e Daniela Polycarpo, pelo atendimento cordial e paciente ao longo da graduação, do mestrado e do doutorado. Obrigado ainda a meus colegas de turma, Adriana Pavlova, Ana Bartolo, Haroldo André Garcia, Luiz Giban (*in memoriam*), Marcelo Esteves e Pedro Beja.

Toda minha gratidão à professora Marília Rothier Cardoso, orientadora-avó, por sua presença luminosa na minha vida, pela ajuda em momentos de necessidade, pelas aulas instigantes e pelos muitos livros emprestados.

À querida Juliana Lugão, pela colaboração inestimável, pela tradução de textos e cartas e pela experiência berlinense por volta de outubro de 2019.

Ao professor Kelvin Falcão Klein e à professora Maria Angélica Melendi, pelas valiosas contribuições no exame de qualificação.

À professora Patricia Lavelle, pelos cursos sobre Walter Benjamin e pelo impulso dado a um jovem pesquisador.

À professora Ana Kiffer, pelo diálogo franco e pelos encontros em Paris.

Aos professores Eneida Maria de Souza, Manoel Ricardo de Lima, Ivair Reinaldim e Antonia Birnbaum, pelas indicações de leitura.

À professora Ana Chiara e ao professor Jean-Michel Gouvard, pela oportunidade de publicar meus primeiros textos no Brasil e no exterior.

À Bibliothèque nationale de France, à Bibliothèque Kandinsky – Centre Georges Pompidou, ao Institute national de histoire de l'art – INHA, à Divisão de Bibliotecas – DBD, da PUC-Rio e à Biblioteca de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil – BLLIJ, da Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio, cujos preciosos acervos foram de enorme importância para a pesquisa.

A Alexandre Velho, Gabriela Maia, Jessica Barcellos, João Henrique Queiroz, Juliana Teodoro, Maíra Fernandes Ribas de Melo e Silva, Marcela Lanius, Mariana Katona e Thatty Castello Branco – amizade. Compartilhar a vida com vocês é muito bom.

À Mariana Albuquerque, Tainá Pinto e Renata Estrella, companheiras de descobertas e perrengues parisienses.

A Patrick Gert Bange, Leonardo Alves de Lima e Ricardo Pinto de Souza, pelas Benjaminianas na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Aos colegas do iLer e da Cátedra UNESCO de Leitura, Gilda Carvalho, Denise Ramalho, Maria Helena Ribeiro, Luiz Antonio Coelho Nádia Barbosa e, em

particular, à professora Eliana Yunes, que me guiou, ainda menino, pelos caminhos da literatura infantil.

Aos queridos e às queridas do Rio de Janeiro e de São Paulo, de Paris e de Berlim, que, de alguma maneira, contribuíram para a realização desta tese: Thiago Assis, Caio Paz, Ana Carolina Martins, Ana Cecília Moura, Camila Veilchen, Adriana Frant, Antonia de Thuin, Júlia Lopes, Patricia Lattavo, Lucas Nassif, Leandro Donner, Clarissa Marchelli, Marlon Barbosa, Luan Teylo, João Felipe Domiciano, Michele Barcelos, Ana Paula Chorobura, Sol Kurpiel, Aura Sevón, Brenno Viana, Clément Poimboeuf, Hubert Orta, Alex Tihu, Thibaud Leplat, Laurence Pelletier, Julien Meyer, Annika Haas, Mayk Cardoso, Fernando Del Lama, Ivan Ucrós, Mariana Medeiros e Olivia Medeiros Ucrós.

Tous mes remerciements à Gabriel De La Rosa pour m'avoir accueilli très aimablement au cœur de sa famille à Paris. Merci beaucoup Gabriel pour ton amitié, pour l'aide avec la langue française, pour les expériences gastronomiques originales et pour être le meilleur coloc. Merci aussi à Mme. Cinza, bien sûr !

Many thanks to the Walter Benjamin Archive, especially to Ursula Marx, for welcoming me and for sending me the texts I needed when, blocked by the pandemic, I was unable to travel to Berlin.

Gracias a Pilar Parcerisas de la Fundació Angelus Novus por recibirme en Port-Bou y por la charla sobre Walter Benjamin.

I am grateful to the Zentrum Paul Klee, Bispo do Rosário Museum and to the artists Willard Wigan and Bady Dalloul, who kindly authorized to use images of their works in my thesis.

À minha mãe, Maria, e aos meus irmãos, Bruno e Diego, que não me deixam esquecer que eu também sou Thiago. Ao meu pai Luís, à vovó Tereza e ao vovô Antonio – *in memoriam*.

A José Vicente Gualy Blanco, mi novio, por los sueños y por el amor desde el sur de Francia, où *le temps dure longtemps et la vie sûrement plus d'un million d'années... et toujours en été*.

Resumo

Silva, Francisco Thiago Camêlo da; Bines, Rosana Kohl. **Miniatura, miniaturização. Dispositivos de pensamento e de criação artística, a partir de Walter Benjamin.** Rio de Janeiro, 2021. 350p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese constrói uma perspectiva teórica que considera a miniatura como dispositivo de criação em práticas artísticas e literárias, em articulação com o pensamento de Walter Benjamin (1892-1940) e de seu projeto de escrever um comentário sobre o tema da miniaturização (*Verkleinerung*), a partir do conto de fadas *A nova Melusina* (*Die neue Melusine*), de Goethe. Esse desejo de escrita é o ponto de partida deste estudo, que investiga a imagem do escritor judeu-alemão como colecionador, com uma atenção especial por sua coleção de pequenos objetos (miniaturas, velhos brinquedos, globos de neve, livros infantis, selos e cartões postais) e por seu interesse crítico, no contexto do exílio, pela infância, ao redor da qual constelam conceitos (mônada, coleção, técnica) e figuras-chave de seu pensamento (criança, colecionador, trapeiro). Tais conceitos e figuras operam como ferramentas metodológicas da pesquisa, que pensa a miniatura como uma forma estética vinculada à infância e a miniaturização como uma técnica de reprodução. Sob a forma de um caderno de leitura e escrita, a investigação apresenta anotações e comentários sobre a miniatura e a miniaturização como dispositivos de criação no campo da literatura e das artes, elegendo como *corpus* tanto trabalhos de artistas que compõem séries com miniaturas, quanto ficções literárias que tematizam a miniatura como signo do pequeno.

Palavras-chave

Miniatura; miniaturização; Walter Benjamin; infância; coleção; brinquedos; práticas artísticas e literárias.

Résumé

Silva, Francisco Thiago Camêlo da; Bines, Rosana Kohl (Directrice de thèse). **Miniature, Miniaturisation. Dispositifs de pensée et de création artistique, à partir de Walter Benjamin.** Rio de Janeiro, 2021. 350p. Thèse de doctorat – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Cette thèse propose une perspective théorique qui considère la miniature comme un dispositif de création dans des pratiques artistiques et littéraires, en articulation avec la pensée de Walter Benjamin (1892-1940) et son projet d'écrire un commentaire sur le thème de la miniaturisation (*Verkleinerung*), à partir du conte de fées *La nouvelle Mélusine* (*Die neue Melusine*) de Goethe. Ce désir d'écriture constitue le point de départ de cette étude, qui explore l'image de l'écrivain juif-allemand en tant que collectionneur, avec une attention particulière portée à la fois à sa collection de petits objets (miniatures, jouets anciens, boules à neige, livres pour enfants, timbres et cartes postales) et à son intérêt critique, dans le contexte de l'exil, pour l'enfance, autour de laquelle se retrouvent des concepts (monade, collection, technique) et des figures clés de sa pensée (enfant, collectionneur, chiffonnier). Ces concepts et ces figures procèdent dans la thèse comme des outils de recherche méthodologique, afin de donner à voir la miniature comme une forme esthétique liée à l'enfance et la miniaturisation comme une technique de reproduction. Le travail de recherche présente, sous forme d'un cahier de lecture et d'écriture, des annotations et des commentaires sur la miniature et la miniaturisation comme dispositifs de création dans le domaine de la littérature et des arts, choisissant comme *corpus* des œuvres d'artistes composant des séries de miniatures que des fictions littéraires qui thématisent la miniature comme signe du petit.

Mots clés

Miniature; miniaturisation; Walter Benjamin; enfance; collection; jouets; pratiques artistiques et littéraires.

Abstract

Silva, Francisco Thiago Camêlo da; Bines, Rosana Kohl (Advisor). **Miniature, Miniaturization. Artistic Production and Thought Mechanisms in Walter Benjamin.** Rio de Janeiro, 2021. 350p. PhD Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis explores Walter Benjamin's work and, more specifically, his ideas for a commentary on miniaturization (*Verkleinerung*) that would be inspired by Goethe's *The New Melusine* (*Die neue Melusine*), to elaborate a theoretical perspective that envisions the process of miniaturization and the miniature itself as creative apparatuses for artistic and literary practices. This study also investigates Benjamin as a collector, focusing on his collection of small objects — such as miniatures, old toys, snow globes, children's books, stamps, and postal cards— and his interest on the topic of childhood, which emerged during his time in exile. This later interest would also allow the Jewish-German writer to develop not only the key concepts of monad, collection, and technique, but also the imagery that would become crucial to his work —namely, the child, the collector, and the ragman. This constellation of concepts and imagery will act as a methodological device in this thesis, which understands the miniaturization process as a reproduction technique and the miniature as an aesthetic form that is itself connected to the notion of childhood. By adopting the format of a journal composed of notations and critical comments that position both the miniaturization process and the miniature as creative apparatuses for literature and the arts, this study also investigates not only literary writings that adopt the idea of the miniature as a symbol, but the works of artists that touch on the topic of miniaturization as well.

Keywords

Miniature; miniaturization; Walter Benjamin; childhood; collections; toys; artistic and literary practices.

Sumário

Palavras prévias	17
1. Exílio e infância	53
1.1. Diante da fronteira	53
1.2. Criar com pouco: Paul Klee	63
1.3. Deslocamentos, passagens, rastros: Walter Benjamin no exílio	71
1.4. O último esconderijo	76
1.5. Criptoemigração, criptoexílio	78
1.6. Exercícios infantis de aprendizagem do exílio	81
1.7. Adrienne Monnier: breve história de uma amizade	86
1.8. A coleção de livros infantis	89
1.9. Histórias de pais e filho: a propósito da faculdade mimética	92
1.10. O colecionador de livros desempacota sua biblioteca	98
1.11. A coleção de selos e cartões postais	101
1.12. O campo de Austerlitz e a coleção de brinquedos e miniaturas	103
2. Do pequeno para o menor, do menor ao minúsculo	106
2.1. <i>Mundus</i> infantil e onírico	106
2.2. O rosto surrealista dos objetos	108
2.3. “Quebrar o brinquedo é ainda mais brincar”	115
2.4. A caminho de Moscou	116
2.5. Nikolai Leskov, o contador de histórias russo	117
2.6. Panorama soviético: Walter Benjamin em Moscou	124
2.7. Os olhos do flâneur, as mãos do colecionador e do trapeiro	132
2.8. Eduard Fuchs como colecionador e historiador	135
2.9. O despertar do passado no presente	137
2.10. A mônada: “imagem abreviada do mundo”	139
2.11. A coleção de miniaturas e brinquedos russos	145
2.12. Asja Lacis e o ensaio sobre Nápoles	153
2.13. O globo de neve como <i>souvenir</i>	159

2.14. A coleção de globos de neve	163
2.15. A mina em miniatura	168
2.16. À escuta de três histórias radiofônicas	170
3. Miniatura, miniaturização	176
3.1. Contos de fada de anões	176
3.2. O reino em miniatura da nova Melusina	195
3.3. Adrienne Monnier e a técnica de miniaturização	204
3.4. A miniatura na era da reprodução técnica das obras de arte	217
3.5. <i>Spielraum</i> : espaço de criação artística e campo de ação política	228
Caderno de Leituras	233
Recordando o passado, escavando o futuro	328
Referências	337

Lista de figuras

Figura 1 – Walter Benjamin na <i>Bibliothèque nationale</i> , 1937	18
Figura 2 – Sobrecapa da 1ª edição de <i>Rua de mão única</i> , 1928	20
Figura 3 – Mapa Pharos de Berlim de 1928	41
Figura 4 – Paul Klee, <i>Zwergmärchen</i> , 1925	54
Figura 5 – Paul Klee, <i>Schellen-Engel</i> , 1939	58
Figura 6 – Paul Klee, <i>wachsamer Engel</i> , 1939	59
Figura 7 – James Ensor, <i>Death and the Masks</i> , 1897	61
Figura 8 – James Ensor, <i>Masks Confronting Death</i> , 1888	62
Figura 9 – Paul Klee, <i>Ohne Titel (Herr Tod)</i> , 1916	66
Figura 10 – Paul Klee, <i>Ohne Titel (Zündholzschachtelgeist)</i> , 1925	66
Figura 11 – Paul Klee, <i>Gruppenbild der 30 Handpuppen</i> , 1916-1925	67
Figura 12 – Paul Klee, <i>Schlacht unter Kinder</i> , 1938	68
Figura 13 – Paul Klee, <i>Kinder spielen Angriff</i> , 1940	69
Figura 14 – Paul Klee, <i>Wander-Artist (ein Plakat)</i> , 1940	71
Figura 15 – Caderneta de Walter Benjamin com endereço de amigos	76
Figura 16 – Placa no prédio número 10 da rua Dombasle, 2019	76
Figura 17 – Adrienne Monnier diante da livraria <i>Aux amis des livres</i> , s/d	87
Figura 18 – Cartão de leitor da <i>Bibliothèque Nationale de France</i> , 1940	91
Figura 19 – Cartão de leitor da Livraria Shakespeare & Company, 1940	91
Figura 20 – Eugène Atget, <i>Passage du Caire</i> , 1909	112
Figure 21 – Eugène Atget, <i>Marché des Carmes</i> , 1910-1911	112
Figura 22 – Fotografia de Brinquedos russos	149
Figura 23 – Fotografia de Brinquedos russos	150
Figura 24 – Fotografia de Brinquedos russos	151
Figura 25 – Fotografia de Brinquedos russos	152
Figura 26 – Mesa com Brinquedos russos	152
Figura 27 – Globo de neve do filme <i>Cidadão Kane</i> de Orson Welles	161
Figura 28 – Sobrecapa da edição de 1948 de <i>A chave do tamanho</i> , de Monteiro Lobato	236
Figura 29 – Marcel Duchamp, <i>Boîte-en-valise</i> , 1936-1941	246
Figura 30 – Jaime Lauriano, <i>monumento às bandeiras</i> , 2016	254

Figura 31 – Jaime Lauriano, <i>bandeirante #1</i> , 2019	257
Figura 32 – Jaime Lauriano, <i>bandeirante #2</i> , 2019	257
Figura 33 – Reprodução de uma Guilhotina de brinquedo, 1794	262
Figura 34 – Jaime Lauriano, <i>Brinquedo de furar moletom</i> , 2018	263
Figura 35 – Jaime Lauriano, <i>Brinquedo de furar moletom</i> , 2018	264
Figura 36 – Bady Dalloul, <i>Discussion Between Gentlemen</i> , 2016	267
Figura 37 – Joaquín Torres-García, <i>El Norte es el Sur</i> , 1935	268
Figura 38 – Bady Dalloul, <i>A country without a door or window</i> , 2016-2019	269
Figura 39 – Bady Dalloul, <i>A country without a door or window</i> , 2016-2019	270
Figura 40 – Bady Dalloul, <i>A country without a door or window</i> , 2016-2019	271
Figura 41 – Bady Dalloul, <i>A country without a door or window</i> , 2016-2019	273
Figura 42 – Márcia X, <i>Reino dos céus</i> , 2000	275
Figura 43 – Márcia X, <i>Sem título</i> , s/d	277
Figura 44 – Márcia X, <i>En nombre del Padre</i> , 1994	277
Figura 45 – Márcia X, <i>Soberba</i> , 1997	278
Figura 46 – Márcia X, <i>Os Kaminhas Sutrinhas</i> , 1995	279
Figura 47 – Márcia X, <i>Os Kaminhas Sutrinhas</i> , 1995	279
Figura 48 – Jorge de Lima, <i>Fotomontagem</i> , 1943	284
Figura 49 – Cindy Sherman, <i>Untitled #250</i> , 1992	286
Figura 50 – Cindy Sherman, <i>Untitled #263</i> , 1992	286
Figura 51 – Cindy Sherman, <i>Untitled #264</i> , 1992	287
Figura 52 – Cindy Sherman, <i>Untitled #331</i> , 1999	288
Figura 53 – Cindy Sherman, <i>Untitled #332</i> , 1999	288
Figura 54 – Cindy Sherman, <i>Untitled #322</i> , 1999	289
Figura 55 – Cindy Sherman, <i>Untitled #140</i> , 1985	290
Figura 56 – Cindy Sherman, <i>Untitled #153</i> , 1985	290
Figura 57 – Cindy Sherman, <i>Untitled #150</i> , 1985	291
Figura 58 – Liliana Porter, <i>Forced Labor</i> , 2008	293
Figura 59 – Liliana Porter, <i>Forced Labor (Orange Vest)</i> , 2009	294
Figura 60 – Liliana Porter, <i>Forced Labor (Weaver- Blue)</i> , 2008	294
Figura 61 – Liliana Porter, <i>Man with Axe</i> , 2017	295
Figura 62 – Liliana Porter, <i>Man with Axe</i> , 2017	296

Figura 63 – Liliana Porter, <i>Yellow Duck</i> , 2011	297
Figura 64 – Ficha de internação de Arthur Bispo do Rosario	299
Figura 65 – Arthur Bispo do Rosario, <i>Vinte e um veleiros</i> , s/d	301
Figura 66 – Arthur Bispo do Rosario, <i>Balanço duplo</i> , s/d	302
Figura 67 – Arthur Bispo do Rosario, <i>Carrossel</i> , s/d	302
Figura 68 – Arthur Bispo do Rosario, <i>Moinho de cana</i> , s/d	304
Figura 69 – Arthur Bispo do Rosario, <i>Bispo e Rainha</i> , s/d	305
Figura 70 – Arthur Bispo do Rosario, <i>Boxer</i> , s/d	306
Figura 71 – Arthur Bispo do Rosario, <i>Ping-pong</i> , s/d	306
Figura 72 – Arthur Bispo do Rosario, <i>Galinheiro do galinho verde</i> , s/d	307
Figura 73 – Arthur Bispo do Rosario, <i>Prateleira de automóveis</i> , s/d	307
Figura 74 – Estúdio de Joseph Cornell, 1969	310
Figura 75 – Joseph Cornell, <i>The Ellipsian</i> , 1966	311
Figura 76 – Joseph Cornell, <i>Untitled</i> , s/d	311
Figura 77 – Joseph Cornell, <i>Glass Bell</i> , 1932	312
Figura 78 – Joseph Cornell, <i>Le voyageur dans les glaces</i> , 1932	313
Figura 79 – Joseph Cornell, <i>Medici Slot Machine</i> , 1942	314
Figura 80 – Joseph Cornell, <i>Untitled (Tilly Losch)</i> , 1935	315
Figura 81 – Joseph Cornell, <i>Untitled (The Hotel Eden)</i> , 1945	316
Figura 82 – Willard Wigan, <i>Little Red Riding Hood</i> , s/d	318
Figura 83 – Willard Wigan, <i>Pinocchio</i> , s/d	319
Figura 84 – Willard Wigan, <i>Cinderella</i> , s/d	320
Figura 85 – Willard Wigan, <i>The Princess and the Frog</i> , s/d	320
Figura 86 – Frederico Moraes, <i>Arqueologia do urbano: escavar o futuro</i> , 1970	328

Spielzeug ist Handwerkszeug – nicht Kunstwerk.

Walter Benjamin

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,

L'univers est égal à son vaste appétit.

Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!

Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Charles Baudelaire, "Le Voyage", *Les Fleurs du mal*

Equally valuable would be acts of criticism which would supply a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art. This seems even harder to do than formal analysis.

Susan Sontag, *Against Interpretation*

Palavras prévias

“Levo comigo um novo manuscrito – um livrinho, de fato – que causará sua admiração”¹.

Walter Benjamin, *Correspondência*

Disse, certa vez, Walter Benjamin, que a arte de esconder é a arte de deixar rastros². Esta tese investiga um rastro deixado pelo escritor e colecionador berlinense em sua imensa e fragmentada obra. A “descoberta” desse rastro aconteceu no primeiro semestre de 2015, no curso de pós-graduação *Leituras de Walter Benjamin*, ministrado por Rosana Kohl Bines, Sonia Kramer e Solange Jobim, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Entre as leituras sugeridas pelas professoras como introdução ao pensamento de Walter Benjamin figurava “Sob o signo de Saturno”, de Susan Sontag. Em seu clássico ensaio, Sontag faz um retrato de Walter Benjamin, a partir de uma leitura dos traços fisionômicos do pensador judeu-alemão em algumas fotografias. Em uma delas, tirada em 1927, quando tinha 35 anos, Benjamin aparece com a “cabeça inclinada” e com o “olhar voltado para baixo através dos óculos”, como que perdido “na direção do canto esquerdo da fotografia”³. Em outra imagem, dos anos 1930, a ensaísta nota que “a mão rechonchuda” de Benjamin está dobrada, “o polegar debaixo do queixo” cobre-lhe a boca, seu “olhar é opaco, ou apenas mais interiorizado: estaria talvez pensando – ou ouvindo. Há alguns livros atrás dele”⁴. Já em uma foto registrada em 1937, Benjamin surge em primeiro plano, ele está na *Bibliothèque nationale* da rua Richelieu, em Paris, provavelmente copiando citações e tomando notas para o livro sobre as passagens parisienses: “Consulta um volume que mantém aberto com a mão esquerda sobre a mesa – os olhos não se veem –, parece olhar para a margem esquerda da fotografia”⁵.

¹ In: ADORNO, Theodor. **Correspondência 1928-1940**: Adorno-Benjamin. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 69. O “livrinho” é a *Infância em Berlim por volta de 1900*.

² Cf. BENJAMIN, Walter. O coelho da Páscoa descoberto ou pequeno guia dos esconderijos. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 237.

³ SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. In: **Sob o signo de Saturno**. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM, 1986. p. 85.

⁴ Idem.

⁵ Ibid., p. 86.



Figura 1 – Walter Benjamin na *Bibliothèque nationale*, 1937, Fotografia de Gisèle Freund.

Na disposição corporal e no olhar para baixo de Walter Benjamin, Susan Sontag reconhece características do temperamento melancólico, a partir de uma definição feita pelo próprio escritor de si mesmo: “Nasci sob o signo de Saturno – o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilações⁶”. Vale lembrar que o destaque dado por Sontag à posição curvada e cabisbaixa do melancólico já aparece n’*A origem do drama barroco alemão*, onde Benjamin observa que

(...) toda a sabedoria do melancólico vem do abismo; ela deriva da imersão na vida das coisas criadas, e nada deve às vozes da Revelação. (...) O olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos⁷.

Neste sentido, Susan Sontag argumenta que “Benjamin se projetou em todos os seus principais temas, e neles projetava seu temperamento, que determinava sua escolha⁸”. Assim, a ensaísta aponta a presença do elemento saturnino nos dramas barrocos do século XVII analisados por Benjamin em sua tese de Habilitação (*Habilitation*) à Universidade de Frankfurt, nos escritores a cuja obra ele dedicou ensaios (Charles Baudelaire, Frank Kafka, Robert Walser) e ainda nas memórias do próprio autor sobre sua *Infância em Berlim por volta de 1900*. “A mente que atribuía em grande parte a sensibilidade do século XIX à

⁶ BENJAMIN *apud* SONTAG, *op. cit.*, p. 86.

⁷ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 175

⁸ SONTAG, *op. cit.*, *loc. cit.*

figura do *flâneur*, personificada pelo melancólico que foi Baudelaire”, ela observa, “moldou de certa forma a própria sensibilidade” de Benjamin, “a partir da sutil, aguda e fantasmagórica relação com as cidades”; por isso, “as reminiscências do eu são reminiscências de um lugar, e da maneira como se localiza nesse lugar e navega ao seu redor”⁹.

Para Susan Sontag, os melancólicos são aqueles que “melhor sabem decifrar o mundo”, pois este “se rende à sua minuciosa investigação”¹⁰. O melancólico, afirma ainda a ensaísta, possui uma fidelidade às coisas, que se lhe apresentam na forma de ruínas, e Benjamin, enquanto colecionador, também permaneceu fiel às coisas, já que concebia o mundo como um conjunto de fragmentos dispersos e, por isso, colecionáveis¹¹. À maneira dos surrealistas franceses, Benjamin percebia energias revolucionárias em objetos antiquados e obsoletos que começavam a desaparecer diante do avanço técnico e industrial; seu instinto tátil de colecionador procurava “tesouros de significação contidos no efêmero, no desacreditado e no negligenciado”, como o “obscuro e desprezado drama barroco alemão” de onde ele “retirou os elementos da moderna sensibilidade”, como “o gosto pela alegoria, os efeitos chocantes do surrealismo, a expressão descontínua, o senso da catástrofe histórica”¹². Na sua biblioteca pessoal também podia-se verificar esse apreço por objetos aparentemente sem importância e por temas menores, como testemunhava sua grande coleção de livros de literatura infantil, que não lhe servia apenas como instrumento de trabalho, mas também como “objetos de contemplação, estímulos ao devaneio”¹³. Para Benjamin, as histórias para crianças despertam em nós o nosso primeiro assombro na infância e não deixam de nos acompanhar durante toda a vida¹⁴. Interessado pelo mundo da infância e pela capacidade imaginativa das crianças, Benjamin colecionava, além de velhos livros infantis e cartilhas ilustradas, antigos brinquedos de madeira, cartões postais, selos de correio, miniaturas de objetos e paisagens inverniais em globos de neve.

O grande amigo Gershom Scholem contava que “eram as pequenas coisas”¹⁵ as que mais fascinavam Benjamin, que nunca conseguiu realizar o

⁹ Ibid., p. 87.

¹⁰ Ibid., p. 93.

¹¹ Idem.

¹² Ibid., p. 94.

¹³ Ibid., p. 93.

¹⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. Children’s literature. In: **Radio Benjamin**. Org. Lécia Rosenthal. Trad. Jonathan Lutes, Lisa Harries Schumann e Diana K. Reese. Londres: Verso, 2014. p. 275. Todas as traduções, salvo quando indicadas, são de minha autoria e responsabilidade.

¹⁵ SCHOLEM *apud* SONTAG, *op. cit.*, p. 95.

sonho de preencher com cem linhas uma folha de carta de tamanho convencional, apesar de ter uma caligrafia minúscula. Foi ainda Scholem quem falou do fascínio do amigo diante de dois grãos de trigo expostos no Museu de Cluny, em Paris, onde estavam contidos todo o *Shemá Israel*¹⁶. Para Scholem, a predileção de Benjamin pelo pequeno, e especialmente pela miniatura, estava na gênese de seu interesse tanto pela tradição da forma fragmento, legada pelos românticos de Iena, a cuja obra Benjamin debruçou-se em sua tese de doutorado, quanto pela *Kurzprosa* (“prosa curta”), gênero bastante explorado pela vanguarda alemã dos anos 1920 e pelo próprio Benjamin em *Rua de mão única*, de 1928¹⁷. Composto de formas breves e descontínuas, esse livro, desde a capa, que exibia uma fotomontagem de Sacha Stone, pretendia construir, pela escrita, a experiência de choque do indivíduo moderno em uma grande cidade. Para isso, Benjamin incorporou técnicas da escrita automática e da montagem surrealista, cultivou as “formas aparentemente irrelevantes” dos “panfletos e das brochuras, dos artigos de revista e dos cartazes” e utilizou uma “linguagem de prontidão” instituída pela “rigorosa alternância de agir e escrever”¹⁸.



Figura 2 – Sobreca da 1ª edição de *Rua de mão única*, 1928

¹⁶ SCHOLEM, Gershom. Walter Benjamin (1964). In: **Walter Benjamin y su ángel**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 12. O *Shemá Israel* é uma prece judaica composta de três parágrafos da Torá, o livro sagrado dos judeus. A oração, ensinada às crianças desde cedo, é recitada duas vezes ao dia, ao amanhecer e ao anoitecer, em respeito e fidelidade ao D-us Único.

¹⁷ SONTAG, *op. cit.*, p. 96. Para um desdobramento sobre a forma breve e a prosa vanguardista alemã como miniatura urbana na literatura do século XX, cf. HUYSEN, Andreas. *Miniature metropolis: literature in an age of photography and film*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 11.

A atenção do colecionador Walter Benjamin para o aparentemente insignificante e pela miniatura leva Susan Sontag à formulação de que “miniaturizar é tornar portátil”, pois a portabilidade das coisas pequenas é “a forma ideal de possuir as coisas para um nômade, ou um refugiado” e “Benjamin, evidentemente, era, ao mesmo tempo um nômade, sempre em movimento, esmagado pelo peso das coisas; ou seja, pelas paixões”. Para a ensaísta, “miniaturizar é ocultar”¹⁹, donde a atração de Benjamin pelo “extremamente pequeno, assim como por tudo que tinha de ser decifrado”. Finalmente, “miniaturizar significa tornar inútil”²⁰, pois “o que foi reduzido de forma tão grotesca, de certa forma, é libertado de qualquer sentido – a pequenez é sua característica mais notável”. Dessa forma, Sontag considera o pequeno como “objeto de uma contemplação desinteressada ou de devaneio”²¹, acrescentando que “a predileção de Benjamin pelo pequeno é um sentimento infantil” cultivado pelo surrealismo, cuja grande contribuição foi tornar alegre a melancolia²².

Retomando a afirmação de Benjamin n’*A origem do drama barroco alemão*, segundo a qual “o único prazer que o melancólico se permite, um prazer intenso, é a alegoria”²³, Sontag define esta, a alegoria, como um “processo que extrai significação do petrificado e do insignificante”²⁴. Para ela, o método alegórico não é somente uma característica do drama barroco alemão e da obra de Baudelaire, mas constitui-se como o próprio procedimento utilizado por Benjamin em sua análise micrológica dos objetos. Nesta perspectiva, a ensaísta afirma: “o melancólico vê o próprio mundo se tornar coisa: refúgio, refrigério, encantamento”²⁵. É quando revela que

Poucos antes da morte, Benjamin planejava um ensaio sobre a miniaturização como artifício da fantasia. Aparentemente, a continuação de um antigo plano de escrever sobre “A nova Melusina” de Goethe (em *Wilhelm Meister*), na qual um homem se apaixona por uma mulher que, na realidade, é um ser minúsculo, temporariamente dotado de dimensões normais, e que, sem saber, carrega consigo numa caixa o reino em miniatura do qual ela é a princesa²⁶.

¹⁹ SONTAG, *op. cit.*, *loc. cit.*

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² Ibid., p. 96.

²³ BENJAMIN *apud* SONTAG, *op. cit.*, p. 96.

²⁴ Idem.

²⁵ Ibid., p. 97.

²⁶ Idem. No original: “Shortly before his death, Benjamin was planning an essay about miniaturization as a device of fantasy. It seems to have been a continuation of an old plan to write on Goethe’s ‘The New Melusina’ (in *Wilhelm Meister*), which is about a man who falls in love with a woman who is actually in a tiny person, temporarily granted normal size, and unknowingly carries

Citando sem aspas, à maneira benjaminiana, Susan Sontag não informa de onde extrai a informação sobre este projeto não realizado de Walter Benjamin de escrever um ensaio sobre a miniaturização como artifício da fantasia, a partir do conto de fadas *A nova Melusina (Die neue Melusine)*, de Goethe, que depois o enxerta em seu romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Trata-se, na verdade, de um trecho de uma carta enviada por Benjamin a Gretel Adorno em 17 de janeiro de 1940. Sob o pseudônimo de Detlef, Benjamin, escrevendo em francês, desde Paris, onde está exilado há sete anos, conta à amiga as dificuldades por que tem passado naquele inverno, depois de sua libertação de um campo de “*travailleurs volontaires*” próximo a Nevers. Uma miocardite o obrigava a interromper por três a quatro minutos suas caminhadas diárias pelas ruas parisienses; o frio intenso não lhe permitia escrever como gostaria, pois seu apartamento não era suficientemente aquecido; a burocracia francesa lhe impedia de desbloquear com facilidade sua conta bancária. Estas adversidades, no entanto, apequenavam-se, para ele, diante da alegria sentida por ter voltado à sua rotina de pesquisa na *Bibliothèque nationale de France* (BnF, doravante). Uma carta de Max Horkheimer, então diretor do Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*), pedindo-lhe para que retomasse o trabalho sobre a cena literária francesa e perguntando-lhe sobre seus projetos futuros também o reconforta naqueles tempos difíceis. Benjamin ainda informa a Felizitas²⁷ de sua ida ao consulado dos Estados Unidos e da hesitação de responder uma pergunta do questionário para obtenção do visto estadunidense, a respeito de seus vínculos acadêmicos ou universitários. Em seguida, ele conta suas impressões sobre os quatro capítulos do livro de Adorno sobre Wagner, publicados na mesma edição da revista do Instituto onde seu ensaio sobre Baudelaire apareceu, o que lhe fez voltar ao tema da “redução (*Verkleinerung*) como artifício da fantasmagoria²⁸” e a um de seus projetos mais antigos: “refiro-me ao comentário sobre *A nova Melusina* de Goethe²⁹”. Por fim, Benjamin menciona a chegada de sua ex-esposa, Dora Sophie, em Londres, fala do

around with him a box containing the miniature kingdom of which she is the princess”. SONTAG, Susan. Under the sign of Saturn. In: SONTAG, Susan. **Under the sign of Saturn**. New York: Vintage Books, 1981. p. 125.

²⁷ Apelido com o qual Benjamin se dirige com frequência a Gretel Adorno.

²⁸ BENJAMIN, Walter. **Briefe**. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966. p. 844. No original: “la réduction (*Verkleinerung*) comme artifice de la fantasmagorie”.

²⁹ Idem. No original: “Je veux dire le commentaire de la Nouvelle Melusine de Goethe”.

paradeiro de alguns amigos e, em um *p.s.*, diz que suas aulas de inglês começariam na próxima semana.

Quando situa seu projeto de escrever um comentário sobre *A nova Melusina* no âmbito do tema da “redução como artifício da fantasmagoria”, Benjamin não utiliza a palavra alemã *Reduktion* (“redução”), e sim *Verkleinerung*, que significa literalmente a diminuição de algo para um tamanho pequeno, justamente o antônimo de *Vergrößerung* (“ampliação”, “aumento”, “crescimento”). São raras as ocorrências do substantivo feminino *Verkleinerung* nos escritos de Benjamin, ao contrário de outros vocábulos do mesmo campo semântico, como *Verminderung* (“diminuição”), *Schrumpfung* (“encolhimento”), *Reduktion* (“redução”) e *Abbreivatur* (“abreviação”), como aponta com precisão o germanista Dennis Johannßen em artigo sobre o fenômeno da miniaturização (*Verkleinerung*) na era digital³⁰. Vale destacar a opção de Susan Sontag de traduzir *fantasmagorie* por “fantasia” e, em particular, *Verkleinerung* como *miniaturization* (“miniaturização”), palavra afinada à figura de Walter Benjamin como colecionador de objetos pequenos, como miniaturas, brinquedos e livros infantis. Nesta perspectiva, Sontag compara a caixa na qual *a Nova Melusina* carrega seu reino em miniatura aos livros infantis colecionados por Walter Benjamin, em cujas histórias ele habitava quando criança, como conta na *Crônica berlinense*: “Não líamos apenas os livros; morávamos, habitávamos entre suas linhas³¹”. Em seu conhecido ensaio “Desempacotando minha biblioteca”, Benjamin afirma ser a posse a relação mais íntima do colecionador com as coisas: “não que elas estejam vivas dentro dele; é que ele vive dentro delas³²”. Para Sontag, “um livro não é apenas um fragmento do mundo, ele próprio é um pequeno mundo. O livro é uma miniaturização do mundo, que o leitor habita³³”.

Como bem apontou Sonia Arribas, Benjamin menciona com frequência *A nova Melusina* em seus escritos e cartas, quase sempre como notas ou apontamentos deixados de lado para serem retomados futuramente³⁴. A história de Goethe, observa Arribas, aparece relacionada à teoria do conhecimento, a pesquisas sobre a “desaparição” de personagens em contos, às observações

³⁰ JOHANNßEN, Dennis. Miniaturization: Reading Benjamin in the Digital Age. *MLN*, n. 3, v. 133, p. 638, abr. 2018.

³¹ BENJAMIN *apud* SONTAG, *op. cit.*, p. 97.

³² BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 235.

³³ SONTAG, *op. cit.*, *loc. cit.*

³⁴ ARRIBAS, Sonia. El mundo en miniatura de Goethe y Walter Benjamin. *Constelaciones*, n. 2, p. 62, dez. 2010.

sobre a infância e ainda em uma carta de Benjamin enviada em 9 de junho de 1926 à escultora Jula Radt-Cohn, em que o escritor menciona sua tendência de usar uma caligrafia muito pequena, o que a faz se assemelhar ao reino em miniatura do cofre carregado pela nova Melusina³⁵. A pesquisadora espanhola ainda sublinha as referências indiretas de Benjamin ao texto de Goethe, as quais podem ser rastreadas na teoria dos efeitos e da recepção das obras de arte, nas reflexões sobre a filosofia da história e nos personagens que o fascinaram, como Odradek, Sancho Pança, o loiro Eckbert e o Corcundinha³⁶. Diante dessas inúmeras alusões, vale a pena lembrar a sentença certa e cabal do tradutor e pesquisador Jean Lacoste que, assim como Sontag, também traduz a palavra *Verkleinerung* como “miniaturização”: “O significado do conto de Goethe para Benjamin permanece, no entanto, um enigma³⁷”.

O objetivo desta tese não é decifrar o significado enigmático que o conto de Goethe tem para Walter Benjamin. A proposta, aqui, é outra: seguir o rastro desse desejo de escrita de um comentário sobre *A nova Melusina* e tomá-lo como ponto de partida ou ocasião favorável para pensar a figura de Walter Benjamin como colecionador, com especial interesse por sua coleção de pequenos objetos e, em particular, pelas miniaturas. Neste sentido, a pesquisa retoma o tema da “redução” e o reorienta no sentido dado por Susan Sontag e Jean Lacoste à palavra *Verkleinerung*, qual seja, miniaturização. “Método é desvio”³⁸, ensina o próprio Walter Benjamin no prefácio crítico-epistemológico de sua tese de Habilitação recusada pelos professores frankfurtianos, justamente porque “o decisivo não é o prosseguimento de conhecimento em conhecimento, mas o salto que se dá em cada um deles³⁹”. Assim, o vocábulo alemão *Verkleinerung* passa a designar, aqui, a ação de miniaturizar o tamanho de um objeto e de reproduzi-lo em escala pequena, menor, ou seja, em miniatura.

A palavra miniatura vem do italiano *miniatura* e este de *miniare*, que por sua vez vem do latim *miniare*, que significa “pintar de vermelhão”, ou seja, usar na pintura o *minium*, -ii, substantivo neutro que designa uma substância, um pigmento vermelho vivo, o cinnabar (sulfídrico de mercúrio)⁴⁰. Daí as pinturas feitas com este pigmento para traçar as letras em manuscritos com iluminuras.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

³⁷ LACOSTE, Jean. *L’aura et la rupture. Walter Benjamin*. Paris: Maurice Nadeau, 2003. p. 156.

³⁸ BENJAMIN, 1984, p. 50.

³⁹ BENJAMIN, Walter. Sombras curtas (ii). In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 264.

⁴⁰ Agradeço à Profa. Miriam Sutter Medeiros pelo esclarecimento etimológico.

Em importante estudo sobre a miniatura como dispositivo artístico e modelo epistemológico, as pesquisadoras Isabelle Roussel-Gillet e Évelyne Thoizet observam que essa cor vermelha, com o tempo, acabava por se esvanecer, revelando uma imagem de pequenas dimensões⁴¹. Foi quando a palavra miniatura passou a caracterizar “uma bela pintura executada por miniaturistas de várias tradições que representam sujeitos mudando de escala⁴²”. Walter Benjamin conhecia essa definição de miniatura, como lembra Sonia Arribas⁴³, pois, em 1938, quando resenha o livro *Die Rettung* (O resgate), de Anna Seghers, compara as descrições feitas por essa escritora judia e comunista às figuras desenhadas por miniaturistas antes da descoberta da perspectiva na pintura:

Quando o espectador se depara com as formas das miniaturas ou dos antigos painéis sobre um fundo dourado, seus traços ficam gravados na memória com a mesma intensidade que têm quando o pintor os põe na natureza ou num nicho. Elas são delimitadas por um espaço transfigurado sem perder nada de sua nitidez⁴⁴.

Rapidamente, essas imagens em escala menor são aproximadas do adjetivo minúsculo e a palavra miniatura ganha, por extensão, o sentido de objeto pequeno. É ainda na resenha do livro de Anna Seghers, que aborda “a existência e as condições de vida dos proletários⁴⁵” no Terceiro Reich, onde *A nova Melusina* aparece numa comparação feita por Benjamin com a personagem Katharina, a enteada do protagonista da narrativa, Bentsch, um velho operário resgatado com vida depois de um incêndio em mina de carvão por um grupo liderado por Janausch, um mineiro anão. Tendo perdido o emprego, Bentsch vai pouco a pouco aderindo às ideias comunistas, o que desperta as suspeitas da polícia nazista, que revista sua casa, onde está hospedada Katharina, uma limpadora de vidraças que “não é mais caseira que Melusina quando mora por algum tempo com um homem. Ela é atraída de volta ao palácio que foi edificado no fundo da fonte. Do mesmo modo Katharina é atraída para casa⁴⁶”. Para Benjamin, o olhar das crianças proletárias que aparecem no livro de Seghers talvez reflita, no futuro, o brilho das janelas com que tanto sonha Katharina, de

⁴¹ ROUSSEL-GILLET, Isabelle; THOIZET, Évelyne. Introduction: la miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique. In: **La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique**. Leiden; Boston: Brill; Rodopi, 2018. p. 1.

⁴² Idem.

⁴³ ARRIBAS, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Crônica dos desempregados alemães. Sobre o romance *Die Rettung* [O resgate] de Anna Seghers. In: **O capitalismo como religião**. Org. Michael Löwy. Trad. Nélcio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 163.

⁴⁵ Ibid., p. 154.

⁴⁶ Ibid., p. 164.

maneira a que “a memória que elas [as crianças] têm dos desempregados de quem descendem⁴⁷” não seja esquecida.

De acordo com Roussel-Gillet e Thoizet, a miniatura é o resultado ou a origem de uma mudança de escala que dá uma visão global do objeto em tamanho reduzido: “as proporções, a ordem e a coerência do conjunto são conservadas em sua integridade⁴⁸”. Nesta perspectiva, “a miniatura não é nem a metonímia, nem a sinédoque de uma realidade”, o que a diferencia do detalhe (“um pequeno elemento destacado do conjunto”), do fragmento (“parte indicial de uma coisa quebrada ou rasgada”) e do *puzzle* e do mosaico, já que ambos são constituídos de fragmentos que, juntos, reconstituem a coerência inicial⁴⁹. No campo literário, a miniatura se distingue dos contos e das formas poéticas breves, pois ela “se inscreve em um regime particular do imaginário que reduz as dimensões do objeto representado para oferecer outros sentidos a decifrar, a decodificar⁵⁰”. Desde sempre a humanidade construiu representações em ponto pequeno de objetos, como comprovam pesquisas arqueológicas⁵¹; no entanto, como notam Roussel-Gillet e Thoizet, os anos 1960 representam um momento paradigmático, já que a miniaturização possibilitou uma revolução técnica e científica, principalmente depois da invenção do circuito integrado, em 1958, e do microprocessador, em 1973, o que permitiu a exploração do infinitamente pequeno e invisível a olho nu⁵², como dão notícia, hoje, os dispositivos de nanotecnologia. Em meados dos anos 1960, observam ainda as pesquisadoras, houve uma ampliação do campo de estudo da miniatura, sobretudo na área das chamadas Humanidades, como a Arquitetura, as Artes e os Estudos Literários.

Vale destacar que as pesquisadoras francesas não mencionam o campo filosófico, o que faz lembrar as palavras de Gaston Bachelard em seu pioneiro estudo sobre “A miniatura”, de 1958, quando, logo no parágrafo de abertura, afirma que a Filosofia deu pouco importância à miniatura, já que esta era considerada um fenômeno menor pelos filósofos⁵³. Perguntando se valeria a pena levantar um “problema fenomenológico” sobre as miniaturas,

⁴⁷ Ibid., p. 166.

⁴⁸ ROUSSEL-GILLET; THOIZET, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Ver, entre outros, MACK, John. **The art of small things**. Londres: The British Museum Press, 2007; DUHEM, Sophie; GALBOIS, Estelle; KHELISSE, Anne Perrin (Orgs.). **Penser le “petit” de l’antiquité au premier XXe siècle: approches textuelles et pratiques de la miniaturisation artistique**. Lyon: Fage, 2017.

⁵² Ibid., pp. 2-3.

⁵³ Cf. BACHELARD, Gaston. A miniatura. In: **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Vale Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, [19--]. p. 116.

especialmente as literárias, tal como elas aparecem muitas vezes nos contos de fada, Bachelard situa sua investigação no âmbito de uma “filosofia da imaginação”, a partir da qual reconhece vínculos entre “a imaginação miniaturizadora” e o “devaneio”⁵⁴. Definindo a miniatura como “uma das moradas da grandeza”⁵⁵, o filósofo reivindica uma “superação da dialética platônica do grande e do pequeno”⁵⁶ para o conhecimento dos valores que se condensam na miniatura. Para conhecer uma miniatura, afirma Bachelard, é preciso abandonar os preceitos racionais e objetivos do pensamento científico, já que “a imaginação não tem que confrontar uma imagem com uma realidade objetiva”⁵⁷; ao contrário, se “o grande sai do pequeno não é pela lógica de uma dialética dos contrários [no sentido de Hegel], mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que caracteriza a atividade da imaginação”⁵⁸. Neste sentido, de acordo com Bachelard, “o minúsculo, porta estreita, abre um mundo” e as imagens surgidas nessa abertura possuem o frescor da primeira vez⁵⁹. “A miniatura”, segundo Bachelard, “é um exercício de frescor metafísico”, ela “descansa sem nunca adormecer”, enquanto “a imaginação permanece vigilante e feliz”⁶⁰. Já Walter Benjamin define “a faculdade da imaginação” (*das Vermögen der Phantasie*) como “o dom de interpolar no infinitamente pequeno, descobrir para cada intensidade, como extensiva, sua nova plenitude comprimida”⁶¹.

Esta tese sustenta a hipótese de que Walter Benjamin é um pensador desviante da linhagem hegemônica da filosofia justamente porque se interessa criticamente pelos fenômenos de tamanho pequeno, como a miniatura. Nesta direção, argumenta-se que a miniaturização não é apenas um tema e um procedimento técnico surgido no domínio técnico da modernidade, mas é a forma de pensamento por excelência de Walter Benjamin. Como lembra o filósofo e matemático Olivier Rey: “As questões de tamanho permaneceram a prima pobre da reflexão social e política”⁶². Este estudo pretende demonstrar que a miniatura e a miniaturização surgem frequentemente na obra de Benjamin vinculadas a reflexões sobre a infância, a linguagem, a história e a reprodutibilidade técnica, o que as insere no contexto mais amplo de uma

⁵⁴ Ibid., pp. 116-117.

⁵⁵ Ibid., p. 120.

⁵⁶ Ibid., p. 117.

⁵⁷ Ibid., p. 119.

⁵⁸ Ibid., p. 120.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ BENJAMIN, 1987, p. 41, com alterações minhas.

⁶² REY, Olivier. *Une question de taille*. Paris: Stock, 2014. p. 96.

discussão social, política e estética. Neste âmbito, a miniatura é, aqui, palavra maleável, à maneira dos brinquedos manipulados pelas crianças em seus jogos ou da argila manuseada pelo oleiro em sua oficina, onde o camponês sedentário e o marinheiro mercador aprenderam a contar histórias⁶³. Miniatura é também uma palavra-valise à qual se aglutinam “mônada”, “infância”, “brinquedos”, “imagem dialética” e *Urphänomen*, formando uma pequena constelação de objetos diminutos. “As ideias”, diz Benjamin, “se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”⁶⁴.

Quando comenta a paixão de Walter Benjamin pelas coisas minúsculas, Hannah Arendt observa que o fascínio do amigo filósofo pelos fenômenos de tamanho pequeno deriva da “convicção de Goethe sobre a existência fática de um *Urphänomen*”, isto é, “um fenômeno arquetípico, uma coisa concreta a ser descoberta no mundo das aparências”, onde “coincidiriam significado (*Bedeutung*, a mais goethiana das palavras, é recorrente nos textos de Benjamin) e a aparência, palavra e coisa, ideia e experiência”⁶⁵. Hannah Arendt ainda afirma que “quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria conter tudo sob a mais concentrada forma”⁶⁶, por isso, o deleite de Benjamin diante de dois grãos de trigo contendo todo o *Shemá Israel*. Nesta mesma perspectiva, Jean Lacoste destaca o exame de um detalhe particular como o modo pelo qual Benjamin acessa a totalidade de um objeto de estudo⁶⁷.

Quando formula sua “Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso” no âmbito do livro sobre as passagens parisienses, projeto ao qual se dedica desde 1927, Walter Benjamin afirma que, para uma compreensão materialista da história, seria preciso conciliar a “visibilidade” (*Anschaulichkeit*) e o “método marxista” pela via da montagem:

Isto é: erguer as grandes 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. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário⁶⁸.

⁶³ Cf. BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. pp. 32-34.

⁶⁴ BENJAMIN, 1984, p. 56.

⁶⁵ ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In: **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 117.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ LACOSTE, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter **Passagens**. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 765, [N 2, 6].

Utilizando o procedimento da montagem literária como princípio *construtivo* do trabalho das *Passagens* (*Das Passagen-Werk*), onde não teria nada para dizer, somente para mostrar⁶⁹, Walter Benjamin, como informa Susan Buck-Morss, trabalhou de maio a setembro de 1935 e em janeiro de 1936 no *Cabinet des Estampes* da BnF, onde conheceu o escritor Georges Bataille, à época bibliotecário da instituição⁷⁰:

Não surrupiarei coisas nem me apropriarei de formas espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os⁷¹.

Em paralelo à coleta de citações para a montagem da obra sobre a Paris do século XIX, que nunca chegou a ser concretizada na forma de um livro acabado, Benjamin debruçou-se sobre documentos icnográficos – prática ainda rara entre os historiadores e desconhecida entre os filósofos, observa Buck-Morss – e fez cópias de imagens relevantes e variadas (desenhos, mapas, cartões postais, fotografias, cartazes), guardando-as numa espécie de álbum, que desapareceu de seu apartamento de Paris⁷². Tais imagens, segundo a pesquisadora, eram “os concretos, ‘pequenos momentos particulares’, em que o ‘evento histórico total’ teria de ser ‘descoberto’ o ur-fenômeno perceptível [*Urphänomen*] em que as origens do presente podiam ser encontradas⁷³”.

O termo *Urphänomen*, como explica Buck-Morss, é utilizado nos estudos de morfologia da natureza feitos por Goethe, para quem o “objeto do conhecimento” não corresponde, no âmbito da ciência biológica, a “uma abstração cognitiva construída pelo sujeito”, mas pode ser “imediatamente percebido no ato da ‘observação irreduzível’”, justamente porque “as leis objetivas e as regularidades dos organismos vivos [são] graficamente visíveis em suas formas estruturais”, pelas quais “as ur-formas arquetípicas dessas estruturas [revelam] a essência da vida biológica, e mais ainda, que elas [existem] empiricamente, como uma planta ou um animal”, pondo em evidência “materializações concretas das ideias platônicas”⁷⁴. Susan Buck-Morss lembra ainda da importância desta noção no estudo de Goethe realizado por Georg

⁶⁹ Cf. *Ibid.*, p. 764, [N 1a, 8].

⁷⁰ BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte; Chapecó: Editora UFMG; Editora Universitária Argos, 2002. p. 102.

⁷¹ BENJAMIN, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁷² BUCK-MORSS, *op. cit.*, *oc. cit.* Cf. nota 48, p. 464.

⁷³ *Ibid.*, p. 102

⁷⁴ *Idem*, com modificações minhas.

Simmel⁷⁵, para quem o *Urphänomen* superaria “a lei geral dos objetos situada de algum modo fora da coisa”, na medida em que “o geral que se revela imediatamente, numa forma particular” levaria o sujeito do conhecimento a não “buscar nada por trás dos fenômenos”, pois “eles mesmo são a teoria”⁷⁶.

Retomando tanto a noção goethiana de “fenômeno originário” e seu lugar de destaque no pensamento de Walter Benjamin, tal como sublinhado por Hannah Arendt, quanto a afirmação de Stéphane Mosès, segundo a qual “a morfologia goethiana forneceu a Benjamin um modelo de conhecimento concebido como um paradigma estético, onde um conjunto de formas se constitui como um alfabeto que permite decifrar o texto do mundo”, Jean Lacoste localiza a noção de *Urphänomen* no centro do livro sobre as passagens parisienses, a partir de uma nota redigida à época da escrita do livro sobre o drama barroco alemão. Tal nota, por um lado, mostra um nexo entre as duas obras e, por outro lado, torna visível a relevância da noção goethiana para Benjamin⁷⁷:

Ao estudar, em Simmel, a apresentação do conceito de verdade de Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem (*Ursprung*) no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e concludente deste conceito goethiano fundamental do domínio da natureza para aquele da história. Origem – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história⁷⁸.

Como esclarece Jean Lacoste, a noção de “fenômeno originário” é elaborada por Goethe a partir de investigações científicas pouco ortodoxas sobre a botânica, a zoologia, a osteologia e a teoria da cor, desenvolvidas em paralelo à sua atividade literária:

Os fenômenos originários são antes de tudo fenômenos físicos, naturais – como a “planta primitiva” (*Urpflanze*) que Goethe pesquisa nos jardins da Sicília, o animal original que orienta suas pesquisas de osteologia, o processo mesmo de metamorfose, o magnetismo, a polaridade e a intensificação, que são os pontos cardiais da *Doutrina das cores*, a sombra e a luz, a eletricidade etc.⁷⁹.

É no § 175 de sua *Doutrina das cores* onde Goethe apresenta a definição de “fenômeno originário”:

⁷⁵ Benjamin assistiu os seminários de Georg Simmel no inverno de 1912 e 1913, na Universidade de Berlim, onde aprendeu com o professor a prestar atenção aos detalhes e aos fenômenos microscópicos como meio de compreensão do funcionamento das sociedades modernas, como lembra Anne Roche (2010, pp. 246-247). Para um desdobramento, cf. THOUARD, Denis. Une voie à double sens. Sur la différence de Benjamin et de Simmel. In: LAVELLE, Patricia (Org.). **Cahier L’Herne Walter Benjamin**. Paris: L’Herne, 2013. pp. 347-354.

⁷⁶ SIMMEL, Goethe, pp. 56-57 *apud* BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 103.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 767, [N 2a, 4].

⁷⁹ LACOSTE, *op. cit.*, p. 160.

Os casos que constatamos na experiência são, em sua maioria, aqueles que, com alguma atenção, podem ser compreendidos sob rubricas empíricas gerais. Estas, por sua vez, estão subordinadas a rubricas científicas, que remetem a algo mais amplo, na medida em que se conhecem mais de perto certas condições imprescindíveis àquilo que se manifesta. A partir daí, tudo se submete a leis e regras superiores, que, no entanto, não se revelam por meio de palavras e hipóteses, mas por meio de fenômenos, nem se revelam ao entendimento, mas à intuição. Nós os denominamos *fenômenos primordiais* (*Urphänomene*), pois nada no mundo fenomênico lhes é superior; ao contrário, partindo deles é possível descer gradualmente até o caso mais comum da experiência cotidiana, invertendo, assim, a via ascendente feita até agora. O fenômeno primordial é, pois, tal qual o apresentamos. Por um lado, vemos a luz, o claro; por outro, a escuridão, a sombra. A turvação se intercala entre eles, e as cores se desenvolvem a partir desses opostos com a ajuda de sua mediação, como que num antagonismo, cuja alternância remete imediatamente a algo comum⁸⁰.

Pondo em destaque a natureza empírica desses fenômenos, também chamados por Goethe de “fenômenos primordiais” e “manifestações puras”, Jean Lacoste sublinha a diferença entre os *Urphänomene* e as ideias platônicas. Enquanto estas últimas situam-se além do mundo visível e são unicamente acessíveis à inteligência matemática e dialética, os fenômenos originários fazem parte do mundo visível e estão atrelados ao campo da percepção e da intuição, mesmo que não se apresentem de maneira imediata ou completa ao ser humano⁸¹. Neste sentido, o campo da visão, isto é, do olhar, torna-se a forma adequada de conhecimento e de discernimento dos fenômenos naturais, cuja forma física, quando investigada, dá a ver o arquétipo original: “Quando os *Urphänomene* são descobertos, é preciso parar, deve-se ‘repousar’, diz Goethe muitas vezes, sem querer procurar além dessa totalidade uma explicação, uma causalidade, uma ordem noumenal escondida atrás do espelho, além das aparências⁸²”. Essa observação atenta, que Goethe chama de *Anschauung* em seus escritos científicos, exige do observador uma concentração no exame dos fenômenos do mundo natural, cuja visualidade possibilita a identificação do arquétipo original em uma forma particular.

Tal concentração, como argumenta Maria Filomena Molder, também está presente no ato de colecionar, que “investe um grande poder de concentração”, já que “a essência de colecionar reside na capacidade em concentrar-se, ao mesmo tempo em que cada peça da coleção reproduz no seu caráter único a contração absoluta”⁸³. Neste sentido, a filósofa destaca a “energia semântica”

⁸⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. pp. 85-86.

⁸¹ LACOSTE, *op. cit.*, p. 162.

⁸² *Idem*.

⁸³ MOLDER, Maria Filomena. A paixão de coleccionar em Walter Benjamin. In: **Semear na neve. Estudos sobre Walter Benjamin**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999. p. 51.

das palavras alemães *sammeln*, *sich sammeln* e *Sammlung*, traduzidas respectivamente como “reunir, recolher, colecionar; recolher-se consigo, concentrar-se; coleção, concentração, recolhimento”, e seu impacto decisivo na prática de colecionador de Walter Benjamin, que compreendeu melhor a relação entre aparência e essência dos fenômenos originários, nos quais “a significação se dá na sua visibilidade mais concentrada e expressiva”⁸⁴.

Quando investiga o conceito de “origem” (*Ursprung*) de Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin ressalta o impacto da noção de *Urphänomen* na filosofia da história benjaminiana, onde história e temporalidade encontram-se “concentradas no objeto” histórico⁸⁵: “a noção de origem deve servir de base a uma historiografia regida por uma outra temporalidade que a de uma causalidade linear, exterior”⁸⁶. Gagnebin enfatiza que o conceito de história de Benjamin opera por uma “relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*”⁸⁷. Retomando a definição de origem tal como ela é apresentada no prefácio ao livro sobre o drama barroco alemão, onde o termo designa “algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”⁸⁸, em oposição à “gênese” (*Entstehung*), que se significa “o vir-a-ser daquilo que origina”⁸⁹, Gagnebin destaca a reivindicação de Benjamin por “uma apreensão do tempo histórico em termos de *intensidade* e não de cronologia”. Em outras palavras, não se trata mais de pensar a história como um processo ou uma sucessão de eventos que se desenvolve de maneira linear e contínua no tempo, mas de maneira descontínua e intensiva: “O *Ursprung* designa, portanto, a origem como salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou”⁹⁰.

Nesta perspectiva, Gagnebin afirma que a atitude do historiador diante dos objetos históricos não se inscreve, para Benjamin, no âmbito de uma descrição positivista, mas de uma consideração dos fenômenos em sua dimensão concreta, única e irreduzível, por meio da qual eles são preservados do esquecimento ou da destruição. Neste contexto, ela reconhece uma relação de afinidade entre o conceito de história proposto por Benjamin e a noção clássica de *historia naturalis*, na qual o termo grego *historia* designa “uma prática de

⁸⁴ Ibid., pp. 50-51.

⁸⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 11-12.

⁸⁶ Ibid., p. 9.

⁸⁷ Ibid., p. 11.

⁸⁸ BENJAMIN, 1984, p. 67.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 10.

coleta de informações, de separação e exposição dos elementos⁹¹. Tal prática, diz a filósofa, é muito mais afinada àquela do colecionador do que à do historiador moderno, interessado em estabelecer uma relação de causa e efeito entre os acontecimentos do passado. Neste sentido, a origem como salto que interrompe o curso linear da história no tempo é o que possibilita a apresentação dos fenômenos históricos como peças de um museu.

Para Benjamin, o colecionador é aquele que arranca um artefato de seu contexto para inscrevê-lo na temporalidade da coleção, onde a coisa se imobiliza ao mesmo tempo em que ganha por acréscimo a dimensão de objeto de memória⁹². Tal gesto não deixa de estar subentendido no conceito de origem como salto, pois este, quando interrompe o tempo cronológico da história oficial, dá ao historiador a chance de arrancar um fato de sua falsa causalidade para examinar sua história anterior e posterior. Se, para o colecionador, “o mundo está presente em cada um de seus objetos” é porque o mais importante não é o objeto em si, mas todo o passado, todos os detalhes de sua história que ele carrega⁹³. Essa ideia de totalidade contida no objeto também é decisiva, como lembra Jeanne Marie Gagnebin, para que se lhe reconheça sua historicidade, pois o historiador tem de considerar os fenômenos em sua unicidade, à maneira de uma mônada, como afirma Benjamin na décima sétima “tese” “Sobre o conceito de história”: “O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada⁹⁴”. Conceito apropriado da filosofia de Leibniz, a mônada, nas teses sobre a história, é o resultado de uma imobilização das ideias em uma configuração carregada de tensões de onde salta uma imagem dialética. Já no prefácio do livro sobre o drama barroco alemão, a mônada, esse “cristal do acontecimento total⁹⁵”, corresponde ao movimento descontínuo das ideias: “A ideia é mônada – nela reside, preestabelecida a apresentação dos fenômenos, como sua interpretação objetiva⁹⁶”. Benjamin ainda afirma:

A ideia é mônada, - isto significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A representação da ideia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo⁹⁷.

⁹¹ Ibid., pp. 9-10.

⁹² BENJAMIN, 2018, pp. 347-348, [H 1a, 2].

⁹³ Ibid., p. 351, [H 2, 7; H 2a, 1].

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 231.

⁹⁵ BENJAMIN, 2018. p. 765, [N 2, 6].

⁹⁶ BENJAMIN, 1984, p. 70.

⁹⁷ Idem.

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, tanto o conceito de mônada, quanto a noção de *Urphänomen* apresentam a mesma ideia de totalidade inerente ao próprio objeto. Ambos, por sua vez, estão subjacentes na teoria do *Ursprung*, que é ao mesmo tempo, em Benjamin, o indício da totalidade e a marca de sua não realização como totalidade⁹⁸; daí, justamente, o interesse do colecionador por personagens deformados, como o Odradek de Kafka e o anãozinho corcunda da cultura popular alemã. Assim, Gagnebin afirma que o conceito de origem, em Benjamin, convoca a um movimento de lembrança do “passado” e do “desaparecido” (*vergangen*) através da “rememoração” (*Eingedenken*). Trata-se, pois, de um gesto político que investe em uma retomada crítica do passado como algo incompleto e inacabado:

(...) a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado⁹⁹.

Esta dimensão política do conceito de origem está presente nesta tese, onde a miniatura é pensada como uma imagem condensada do mundo, à maneira de uma mônada, por meio da qual dá-se a ver uma relação crítica entre passado e presente. Desse modo, busca-se aproximar a miniatura do conceito de imagem dialética, forma descontínua e fulgurante sob a qual as coleções de velhos livros infantis, antigos brinquedos de madeira e miniaturas se constituem como objetos históricos para o colecionador Walter Benjamin. Assim, os pequenos objetos que compõem a coleção do escritor alemão são considerados em suas dimensões concreta, material e visual, nas quais se reconhece uma ideia de totalidade ou concentração, tal como se compreende as noções de mônada e de fenômeno originário. Neste sentido, o termo miniatura passa a designar, no âmbito desta tese, um objeto conjectural no qual uma imagem reduzida do mundo está concentrada, à maneira dos dois grãos de trigo contendo todo o *Shemá Israel* ou do “Aleph”, de Jorge Luis Borges, a pequena esfera de dois ou três centímetros concentrando todos os pontos do universo descoberta pelo pedante e decadente poeta Carlos Argentino Daneri, quando criança, em um baú do porão de sua casa. Tempos depois, em visita a esse sótão, Borges (personagem) conta sua experiência de vertigem provocada pela

⁹⁸ Cf. GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

pequena esfera luminosa através da qual ele viu simultaneamente todos os lugares do planeta sob todos os ângulos:

Fechei os olhos, tornei a abri-los. Então vi o Aleph. [...] Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. [...] O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava lá, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como um espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu (...) vi ao mesmo tempo cada letra de cada página (quando menino, eu costumava me maravilhar com o fato de as letras de um volume fechado não se misturarem nem se perderem no decorrer da noite) (...), vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais (...) vi todas as formigas que há na Terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta de escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscuras, incríveis, precisas (...) vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam, mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo¹⁰⁰.

A descoberta de que “havia um mundo no porão¹⁰¹” impõe como desafio ao narrador-personagem do conto a questão de como contar aquela experiência subterrânea: “O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, é recuperável¹⁰²”. O esforço de trazer à luz a infinidade caótica de todos os pontos concentrados no aleph traduz-se em uma linguagem econômica, que reduz a totalidade do cosmos a miniaturas do universo. De acordo com Eneida Maria de Sousa, o “Aleph” é um “ponto de encontro imaginário, eterno e fugaz do infinito” e a “captação dessa realidade imaginária resulta do processo intelectual e afetivo da concisão e de abstração, fruto do olhar que subtrai a totalidade em favor do fragmentário e do fulgor do instante¹⁰³”.

No pequeno cabe paradoxalmente tudo, como no “Aleph” borgiano ou na caixinha na qual *A nova Melusina* carrega o reino onde ela é princesa. Quando investiga o processo de escrita do conto de Goethe, a germanista Renata Schellenberg sobrepõe *A nova Melusina* ao *Urphänomen*. Se, para Goethe, o ato de ver é meio pelo qual o conhecimento dos fenômenos é obtido, no conto, é pelo sentido da visão que o narrador descobre a forma minúscula da

¹⁰⁰ BORGES, Jorge Luis. O aleph. In: **O aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 148-150.

¹⁰¹ Ibid., p. 145.

¹⁰² Ibid., p. 148.

¹⁰³ SOUZA, Eneida Maria. **O século de Borges**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Autêntica; Contra Capa, 1999. p. 74.

personagem, quando a espreita no interior da caixa que ela lhe pede para vigiar em suas misteriosas ausências. Além disso, “o tópos do ver é, de forma bastante significativa, tratado na *Melusina* de Goethe como um ato de não ver também”, já que o homem não é capaz nem de ver os benefícios de um relacionamento com a princesa, nem de perceber as complexidades do reino em miniatura¹⁰⁴. A pesquisadora ainda lembra da categorização d’*A nova Melusina* como um conto de fadas, o que o insere na tradição do *Märchen* que, segundo Jacob e Wilhelm Grimm, se subdividem em “contos populares” (*Volksmärchen*) e “contos artísticos” (*Kunstmärchen*). Ambos têm na tradição oral e popular iletrada a sua gênese, no entanto, se distinguem, pois o primeiro busca manter-se fiel à versão oral, que, no segundo, passa por uma elaboração estilística. Tal distinção, como observa Renata Schellenberg, é considerada problemática pelos estudiosos dos contos de fada, para quem os dois estão entrelaçados¹⁰⁵. Nesta compreensão, vale lembrar as palavras de Marcus Mazzari a respeito do processo de reelaboração e intervenção dos Irmãos Grimm nas histórias da coletânea de *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, sobretudo a partir da segunda edição, de 1819, quando o teor sexual e violento das narrativas foram atenuados a fim de adequá-las ao público infantil:

Na passagem da versão oral para a escrita houve certa elaboração estilística, houve trabalho de padronização e homogeneização, trechos fragmentários foram complementados, contradições abandonadas etc.¹⁰⁶.

Marcus Mazzari relembra ainda as numerosas referências e alusões de escritores, poetas e pensadores alemães aos contos de fada, como Karl Marx, leitor contumaz do gênero, e Goethe, que incorporou a narrativa do infanticídio relatado em “Da árvore de zimbro” à cena final da primeira parte do *Fausto*¹⁰⁷. O conto de fadas *A nova Melusina*, que Goethe integra ao romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, é, como esclarece Renata Schellenberg, uma adaptação de uma lenda medieval, cuja gênese literária remonta à obra de Jean d’Arras, autor francês do final do século XIV¹⁰⁸. Sendo, pois, um conto de fadas, caberia situar *A nova Melusina* no âmbito do interesse de Walter Benjamin por obras do gênero, que se relaciona, antes de tudo, com suas reflexões em torno

¹⁰⁴ SCHELLENBERG, Renata. Goethe and *Die neue Melusine*: a critical reinterpretation. In: URBAN, Misty; KEMMIS, Deva F.; ELMES, Melissa Ridley (Orgs.). **Melusine’s Footprint: tracing the legacy of a medieval myth**. Leiden; Boston: Brill, 2017. p. 322.

¹⁰⁵ Ibid., p. 305.

¹⁰⁶ MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: Poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Trad. Christine Röhring. Ilustrações de J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 18

¹⁰⁷ Cf. Ibid., pp. 14-15.

¹⁰⁸ SCHELLENBERG, *op. cit.*, p. 303.

da “infância” (*Kindheit*) como “imagem do pensamento” (*Denkbild*). De acordo com Jean Lacoste:

A infância desempenha um papel decisivo na visão benjaminiana da história humana, porque, graças a ela, a técnica, opressora e dominadora, adquire uma dimensão utópica e proporciona a chance de um reencontro com a natureza cósmica. A imagem da técnica de Benjamin é, de fato, caracterizada por uma ambivalência profunda e necessária. Às vezes, é uma força que destrói as formas tradicionais de vida, essa experiência (*Erfahrung*) que os povos acumularam ao longo dos séculos, e a substitui pela experiência vivida (*Erlebnis*) do choque e, em outros momentos, como em certos textos provocadores dos anos 1930, como “Experiência e pobreza” e o famoso ensaio sobre a reprodutibilidade da obra de arte, é um despojamento salubre imposto pela modernidade, uma barbárie necessária¹⁰⁹.

Nesta tese, a miniaturização é compreendida como um processo ligado às técnicas de reprodução. Como lembra Susan Stewart, “as miniaturas não existem na natureza”, elas são “o produto cultural de um olhar que performa algumas operações, manipulando e espelhando, de certa forma, o mundo físico¹¹⁰”. Isto quer dizer que a miniatura é cópia, reprodução em escala diminuta de um protótipo. Por essa via, a tese contextualiza o procedimento de miniaturização no âmbito de uma técnica emancipada, por meio da qual o homem (leia-se o/a miniaturista) não buscaria dominar, mas “jogar/brincar” (*Spielen*) com a natureza, seguindo as reflexões de Benjamin na segunda versão do ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Aí, ele observa que “o jogo/a brincadeira” (*Spiel*) é, ao lado da “aparência” (*Schein*), a outra face da mimese artística e constitui-se como “o reservatório inesgotável de todos os modos de ação experimentais da segunda técnica¹¹¹”. A tese busca aproximar essa vertente experimental da segunda técnica dos gestos lúdicos e muitas vezes destrutivos das crianças. É quando os objetos em miniatura são tomados como brinquedos, sublinhado um desejo de interação e de manipulação tátil a que eles convidam, ao modo da ação das crianças sobre seus objetos.

Enquanto signo do pequeno e do menor, defende-se uma conexão entre a miniatura e a infância. Para Benjamin, como lembra Anne Roche, “a reflexão sobre a infância e os objetos que lhe são associados abre a uma filosofia da percepção¹¹²”, forma pela qual a criança conhece o mundo, como é visível na

¹⁰⁹ LACOSTE, *op. cit.*, p. 168.

¹¹⁰ STEWART, Susan. **On longing**: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Durham; Londres: Duke University Press, 1993. p. 55.

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Org. Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel Valadão da Silva. São Paulo: Porto Alegre: L&PM, 2017. p. 18.

¹¹² ROCHE, Anne. **Exercices sur le tracé des ombres**. Walter Benjamin. Cadenet: Éditions chemin de ronde, 2010. p. 254. Trata-se de “Percepção” não como *Empfindung* (“sensibilidade”), e

experiência infantil de leitura de livros ilustrados. Quando comenta as ilustrações coloridas de Johann Peter Lyser em antigos livros infantis do século XIX, Benjamin, no curto ensaio de 1926, “Visão do livro infantil”, chama atenção para a relação receptiva e imersiva do corpo da criança diante das cores. Como é incapaz de produzir a cor, o corpo humano entra em correspondência, não em sentido criativo, mas receptivo, com as cores, por meio do olho, isto é, pelo sentido da visão. Por essa via, Benjamin define a cor como “meio” (*medium*) da imaginação, que se daria a conhecer como “fenômeno originário” (*Urphänomen*) pelo olho, órgão do corpo capaz de captar ao mesmo tempo as formas, as variações e os efeitos das cores transparentes e opacas¹¹³. É justamente aí onde se situa o “efeito ‘ético-sensorial’ das cores, que Goethe apreendeu inteiramente no sentido do Romantismo¹¹⁴”, ao qual Benjamin acrescenta um “suplemento” (*Zugabe*), que põe em destaque as brincadeiras da criança com “as bolhas de sabão, jogos de chá, a úmida policromia da lanterna mágica, as aquarelas e decalcomanias¹¹⁵”. Nessas experiências lúdicas, diz Benjamin, “as cores flutuam aladas”, daí o encanto da criança diante da “aparência colorida, do brilho colorido, da reverberação”¹¹⁶ desses objetos que lhe despertam a imaginação.

Em texto seminal sobre “As cores e a criança” em Walter Benjamin, o filósofo René Schérer observa que o poder das cores sobre a criança baseia-se em uma “fisiologia”, na qual “o mimetismo encontra sua origem na impregnação do próprio do olho”¹¹⁷. Desse modo, aponta que a atividade imaginativa desencadeada pela cor, “cuja diferentes modulações formam o mundo da aparência, em que aparência e ser são uma só coisa¹¹⁸”, guarda, efetivamente, uma relação íntima e afinada com o imaginário e a estética infantis, ambos encantados com “figuras poentes, panoramas de montanhas, tons de uma geleira ou das águas profundas, preocupada não tanto com a técnica, mas em

sim como *Wahrnehmung* (“conhecimento”), cujo radical *-Wahr* também pode ser encontrado na palavra *Wahrheit* (“verdade”), como explica o benjaminiano Ernani Chaves em conferência realizada no Museu de Arte do Rio de Janeiro, em 2016, no contexto do Seminário Biblioteca Walter Benjamin.

¹¹³ BENJAMIN, Walter. Visão do livro infantil. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 19.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Ibid., p. 80.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ SCHÉRER, René. As cores e a criança. Variações sobre Walter Benjamin. In: **Infantis. Charles Fourier e a infância para além das crianças**. Trad. Guilherme Joao de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 124.

¹¹⁸ Idem.

ter pretextos para o devaneio¹¹⁹". Por essa via, Schérer observa que, desde o século XIX, quando é criada, a pedagogia manteve uma relação de desconfiança e até de mesmo de hostilidade em relação às cores e à ilustração, consideradas, por oposição à seriedade do texto, como "linha de fuga no imaginário para divagações laterais, escapadas para fora da página¹²⁰", justamente porque a cor, à maneira das nuvens, são uma "superfície de deslocamento¹²¹" e, enquanto tal, "não teme em afirmar-se como aparência ou puro disfarce¹²²".

A imagem da nuvem como disfarce aparece no "autobiográfico" *Infância em Berlim* atrelada à "Mummrehlen", figura oriunda de uma canção infantil por meio da qual Benjamin desenvolve suas reflexões sobre o impulso mimético das brincadeiras infantis que faz a criança se desfigurar por uma relação de semelhança com as cores das bolhas de sabão, com as letras coloridas de suas cartilhas de leitura, com os objetos lúdicos que manipula em seus jogos no *intérieur* doméstico, onde se esconde atrás de móveis, portas e cortinas em um "limiar" (*Schwelle*) entre a vida e a morte:

A tempo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram como nuvens. O dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio de palavras. Não aquelas que me faziam semelhantes a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas.

Só que nunca à minha própria imagem. E por isso ficava desorientado, quando exigiam de mim semelhança a mim mesmo¹²³.

Em todas essas experiências infantis a dimensão receptiva do corpo é decisiva, pois a criança imerge nos objetos e nos espaços, assujeitando-se para assumir a forma das coisas, à maneira do pintor de uma história chinesa que entra em seu quadro e desaparece na imagem: "Assim também, com minhas tigelas e meus pincéis, subitamente me transportavam para dentro do quadro. Assemelhava-me à porcelana na qual eu fazia minha entrada como uma nuvem de cores¹²⁴".

Esta tese busca pensar a miniatura como um objeto lúdico, à maneira de um brinquedo, que instiga o observador a entrar nela. A "filosofia da percepção" atrelada aos sentidos do corpo é também decisiva para o reconhecimento de "semelhanças não sensíveis" (*unsinnlichen Ähnlichkeit*) criadas pela linguagem,

¹¹⁹ Ibid., p. 125.

¹²⁰ Ibid., p. 126.

¹²¹ Idem.

¹²² Ibid., p. 127.

¹²³ BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim* por volta de 1900. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 99.

¹²⁴ Ibid., p. 101.

tal como Benjamin desenvolve nos ensaios “Sobre a faculdade mimética” e “A doutrina das semelhanças”. Como observa Patricia Lavelle, o tema da capacidade mimética é retomado e desenvolvido longamente na *Infância em Berlim*, onde a produção lúdica de semelhanças é pensada também a partir da relação da criança com a linguagem, da fala com a escrita e, ao mesmo tempo, com o universo sociocultural e histórico que se abre à criança a partir da linguagem¹²⁵.

Como muitos pesquisadores constataram, entre eles, Miguel Vedda, o interesse de Benjamin pelo mundo da infância e pelos objetos culturais destinados às crianças (livros, brinquedos, miniaturas, jogos) emerge no final dos anos 1910, depois do nascimento de seu único filho, Stefan Rafael, e da ruptura com Gustav Wyneken, mentor educacional do “Movimento da Juventude” (*Jugendbewegung*) e entusiasta da Primeira Guerra Mundial¹²⁶. A partir de 1924, aproximadamente, são publicados na imprensa alemã os primeiros textos e resenhas sobre brincadeiras e brinquedos infantis¹²⁷, aos quais se seguem as emissões radiofônicas para crianças e jovens entre 1927 e 1933, e a *Crônica berlinense*, esta última gestada a caminho do exílio forçado por causa da ascensão nazista na Alemanha.

Os primeiros esboços da *Crônica*, depois retrabalhados nas diferentes versões da *Infância em Berlim*, foram regidos entre abril e julho de 1932, quando Benjamin, sem perspectiva de trabalho e acuado pela crise econômica mundial, após a recusa de sua tese de Habilitação em 1925 e o *crack* da bolsa em 1929, viaja a Ibiza, à época uma ilha praticamente desconhecida dos turistas e muito barata para viver, como conta belamente o poeta catalão Vicente Valero no livro *Experiencia y pobreza*¹²⁸. O projeto da *Crônica* era uma encomenda da revista *Literarische Welt*, que havia solicitado ao escritor *freelancer* um texto autobiográfico sobre sua cidade natal, Berlim, por volta de 1900. Tendo aceitado a proposta, Benjamin começa então suas primeiras anotações naquela primavera, articulando graficamente em um mapa o espaço da “vida” (*bios*). Lê-

¹²⁵ LAVELLE, Patricia. Préface. In: BENJAMIN, Walter. **Enfance berlinoise vers 1900. Version dite de Giessen (1932-1933)**. Trad. Pierre Rusch. Paris: L'Herne, 2012. p. 19.

¹²⁶ VEDDA, Miguel. Emancipação humana e “felicidade não disciplinada”. Walter Benjamin e a poética dos contos de fada. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordao; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (Orgs.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagem dialética**. São Paulo: Editora UNESP, 2015. pp. 188-189.

¹²⁷ Publicados no Brasil na coletânea organizada e traduzida por Marcus Mazzari: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

¹²⁸ VALERO, Vicente. *Experiencia y pobreza: Walter Benjamin en Ibiza*. Espanha: Editorial Periférica, 2017.

se nas primeiras páginas da *Crônica berlinense*, na tradução inédita da pesquisadora Juliana Lugão:

Faz tempo, faz anos, na verdade, que jogo com a ideia de articular em um mapa o espaço da vida e da biografia. De primeira, almejava um mapa tipo Pharus-plan, mas hoje estaria mais propenso a utilizar uma Carta Corográfica, se houvesse mapas desse tipo [do perímetro urbano] das cidades. Mas carecemos de tais mapas, sem dúvida por desconhecimento de quais serão os palcos da futura guerra. Cheguei a idealizar um sistema de símbolos, em que o fundo cinza desses mapas seria tomado por cores, se ali se registrassem as moradas de meus amigos e minhas amigas, os pontos de encontro de alguns coletivos, que vão desde as salas de debate do Movimento da Juventude (*Jugendbewegung*) até os locais de reunião da juventude comunista, os quartos de hotel e de bordel que só conheci por uma noite, os bancos decisivos do Tiergarten, os caminhos da escola e as covas que vi serem preenchidas, os lugares onde brilhavam Cafés com nomes hoje desaparecidos e que na época passavam diariamente por nossos lábios, as quadras de tênis onde se encontram casas vazias para alugar, os salões tomados de ouro e estuque onde os terrores das aulas de dança os tornavam quase equivalentes a verdadeiros ginásios esportivos, se tudo isso se registrasse de forma discernível numa só Carta [num só mapa]¹²⁹.

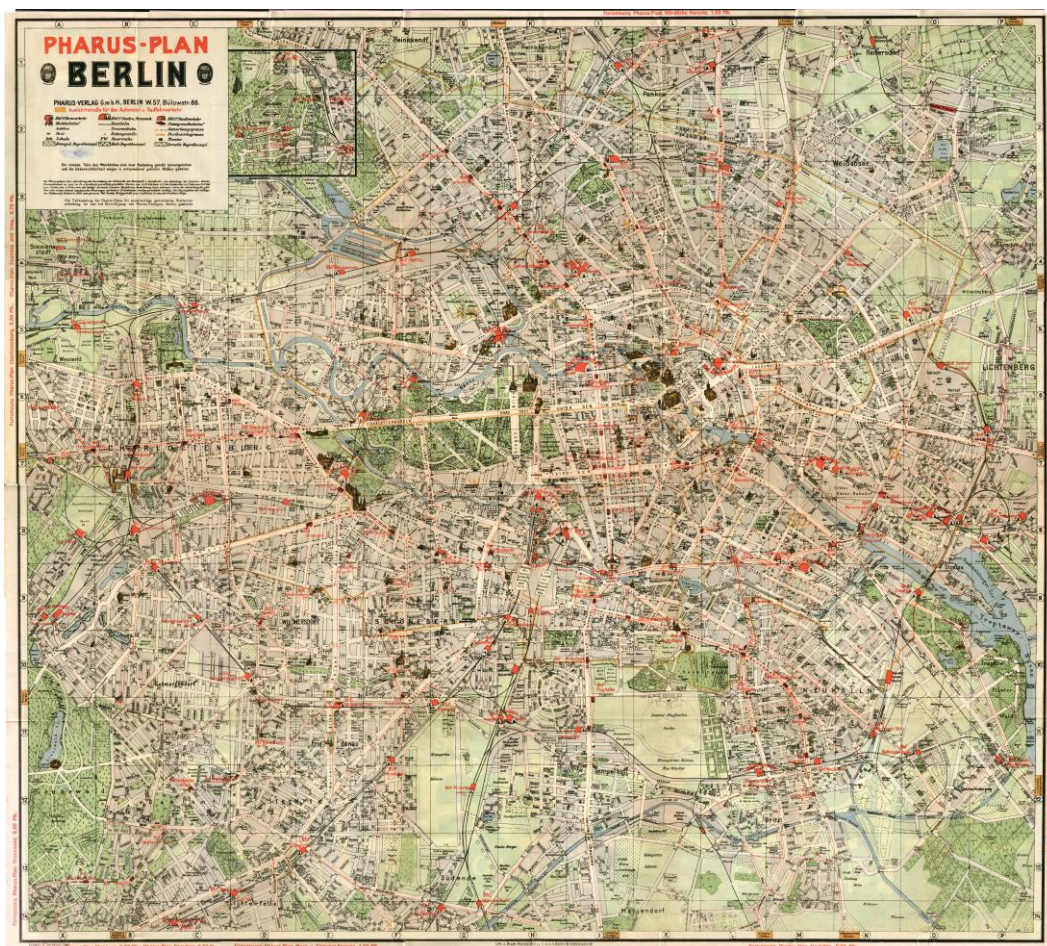


Figura 3 – Mapa Pharus de Berlim de 1928

¹²⁹ LUGÃO, Juliana Serôa da Motta. “... uma ou outra expedição às profundezas da memória”: arquivo, fotografia, memória e modos de escrita em *Crônica berlinense* e *Infância em Berlim* por volta de 1900, de Walter Benjamin. 2019. 199 f. Tese (Doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2019. p. 99.

Como informa Juliana Lugão, os mapas Pharus, criados pela editora homônima em 1902, eram planos urbanos coloridos muito populares na Alemanha dos anos 1920 e traziam nomes de ruas e pontos de destaque das cidades em desenhos bidimensionais¹³⁰. Lugão ainda observa que a imagem do mapa, embora não figure na *Crônica* entre os guias que apresentam a cidade à criança, é recorrente na obra de Benjamin – que demorou trintas anos para aprender a ler um plano urbano – dando notícias da paixão do escritor pelas cidades onde flana, perde-se e se esconde. A imagem do mapa, lembra a pesquisadora, pode ser encontrada, por exemplo, em *Rua de mão única*, no fragmento “Plano Pharus” da seção “Artigos de papelaria” e em um manuscrito de 1932, que retoma em dicção poética o trecho citado acima, como se lê na tradução de Willi Bolle¹³¹:

Quando eu estiver velho, gostaria de ter no corredor da minha casa
Um mapa Pharus de Berlim
Com uma legenda
Pontos azuis designariam as ruas onde morei
Pontos amarelos, os lugares onde moravam minhas namoradas
Triângulos marrons, os túmulos
Nos cemitérios de Berlim onde jazem os que foram próximos a mim
E linhas pretas redesenhariam os caminhos
No Zoológico ou no Tiergarten
Que percorri conversando com as garotas
E flechas de todas as cores apontariam os lugares nos arredores
Onde deliberava sobre as semanas berlinenses
E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos
Do amor da mais baixa espécie ou do amor mais abrigado do
vento¹³².

Ora, os mapas são, por definição, miniaturas, pois, se não o fossem, seria catastrófico, como conta Jorge Luis Borges em sua *História universal da infâmia*:

Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, estes Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geografias (Suaréz Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658)¹³³.

¹³⁰ Ibid., p. 97.

¹³¹ Ibid., pp. 99-10.

¹³² BOLLE, Wille. **Fisiognomia da métropole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EdUSP, 1994. p. 313.

¹³³ BORGES, Jorge Luís. Do rigor da ciência. In: **História universal da infâmia**. Trad. José Bento. Porto: Assírio e Alvim, 1982. p. 117.

Como a miniatura, os mapas são uma representação diminuta do mundo físico, que não é reproduzido ponto por ponto, no sentido de um espelhamento, mas é manipulado, transfigurado. Na fábula contada por Borges, como observa Eneida Maria de Souza, o escritor argentino “reforça a necessidade de se operar a abstração do território pela construção redutora de mapas que não correspondem ao modelo original”. Daí a razão pela qual a “poética borgiana” se situa em um “entre-lugar da ciência e da arte”, no qual se encena ironicamente o rigor científico através da “dimensão racional da abstração”, que “não pode medir-se por centímetros”, como o fazem os cartógrafos do conto, mas pela “capacidade de construir saberes” que atuam como “categorias aglutinadoras”¹³⁴ de conhecimento.

No livro *Crítica e clínica*, o filósofo Gilles Deleuze afirma que os mapas estão vinculados à infância em relação de *intensidade*, já que “O que as crianças dizem”, fazem ou tentam fazer é “explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar mapas correspondentes”¹³⁵. “Feita de trajetos e devires”, a arte, para Deleuze, possui uma concepção cartográfica que, em oposição à “arte-arqueologia”, constrói mapas extensivos e intensivos “que repousam sobre as coisas do esquecimento e os lugares de passagem”¹³⁶: “À sua maneira, a arte diz o que as dizem as crianças”¹³⁷ e “comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistente apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos”¹³⁸.

Os planos urbanos de papel apresentam uma imagem reduzida do real, uma dimensão topológica diminuta construída a partir de projeções matemáticas e distorções por meio das quais busca-se aproximar e compreender o mundo físico através do detalhamento de um aspecto ou da precisão de detalhes, tal como fazem hoje os mapas online. Quer seja virtual, quer seja físico, o mapa, assim como a miniatura, é uma porta de entrada para a imaginação; com ele pode-se percorrer o mundo, habitar temporariamente uma paisagem, tal como fazia Benjamin, quando criança, com os coloridos selos e cartões postais

¹³⁴ SOUZA, *op. cit.*, pp. 68-69.

¹³⁵ DELEUZE, Gilles. O que as crianças dizem. In: **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 83.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 90.

enviados pelas tias ricas em viagem, como se lê em “Boutique de timbres”, de *Rua de mão única*, e na “peça” (*Stück*¹³⁹) “Blumeshof, 12” da *Infância em Berlim*.

Como lembra Jean Lacoste, a peça “Blumeshof, 12” retoma anotações da *Crônica berlinense* e é o último texto publicado por Walter Benjamin na Alemanha, em 14 de agosto de 1934¹⁴⁰. Para o pesquisador, os cartões postais oferecem ao menino alemão uma visão em miniatura de países distantes enquanto os selos entregam-lhe uma alegoria em miniatura; por essa razão, afirma Jean Lacoste, a miniatura e miniaturização se constituem como um “exercício de aprendizagem” (*exercice d'apprentissage*) da criança para o exílio.¹⁴¹ Assim como Susan Sontag, Jean Lacoste também observa que a miniatura e a miniaturização estão vinculadas à infância e são formas atreladas à condição refugiada de Benjamin. Desse modo, Lacoste aponta que as interações lúdicas da criança junto ao mundo em miniatura aberto pelos brinquedos, livros infantis e jogos convertem-se em um método secreto para o fugitivo, qual seja: o da técnica de miniaturização da letra como forma privilegiada de composição do livro das passagens parisienses¹⁴², que é, como afirma o próprio Benjamin, “um mundo em miniatura”¹⁴³.

Quando investiga o plano de construção do livro sobre as passagens, Willi Bolle detém-se nas 32 siglas em cores criadas por Benjamin como símbolos para os “eixos temáticos” (*Konvolut*) da obra:

Na margem direita das anotações encontram-se retângulos, triângulos, círculos, cruzes deitadas e em pé, nas mais diversas cores, às vezes numa combinação de cores e tinta – ao todo 32 signos diferentes. À maioria dos maços temáticos, em que foram utilizados tais signos, estão anexas fichas estreitas, como se fossem marcadores de página. Nelas, Benjamin anotava em primeiro lugar até qual folha ele tinha revisto (*durchgesehen*) o maço em questão, depois – com um intervalo maior – a fórmula transferida (*übertmgeri*), e finalmente as siglas utilizadas nesse maço, embora nem sempre de forma completa¹⁴⁴.

O “uso de dispositivos icônicos na organização da obra”, como esclarece o pesquisador, a partir dos estudos arquivísticos de Louis Hay, era “uma prática

¹³⁹ Quando se refere às formas breves que compõem *Infância em Berlim* e *Crônica berlinense*, Walter Benjamin utiliza a palavra *Stück* (peça, pedaço, fatia). A escolha deste termo, no lugar de fragmento ou aforisma, não é gratuita, já que o autor não era apenas conhecedor das formas filosóficas, como também cuidadoso com a escrita epistolar. Agradeço à Juliana Lugão (UFF) pela referência ao uso deste termo por Benjamin, que o utiliza, pela primeira vez, em carta de 26 de setembro de 1932 a Gershom Scholem. Para um desdobramento da discussão sobre o termo “peças” para designar a forma de escrita da *Infância* e da *Crônica*, cf. LUGÃO, 2019.

¹⁴⁰ LACOSTE, Jean. Cartes postales: une méthode pour l'exil. In: LAVELLE, Patricia. **Cahier L'Herne Walter Benjamin**. Paris: L'Herne, 2013.

¹⁴¹ Ibid., p. 116-117.

¹⁴² Ibid., p. 116.

¹⁴³ BENJAMIN, 2018a, p. 100.

¹⁴⁴ BOLLE, Willi. As siglas em cores no *Trabalho das passagens*, de W. Benjamin. **Estudos Avançados**, n. 10, v. 27, p. 41, 1996.

bastante difundida entre os escritores do século XX”, que as utilizavam, sobretudo em seus manuscritos, como “estudo de processos de criação estética” onde escrita e desenho se articulavam¹⁴⁵. Tal articulação, afirma Willi Bolle, é própria da construção pela escrita de “imagens do pensamento” (*Denkbilder*), em que “o texto é constituído por uma legenda (*scriptura*) comentando uma imagem (*pictura*)¹⁴⁶”. À maneira dos mapas, que tinha dificuldade de ler, “a grande cidade” é vista, por Benjamin, “como um texto difícil, criptografado, no limite da legibilidade”, por essa razão, ele inventa, no exílio, um código de siglas coloridas, espécie de “escrita secreta, não destinada à publicação”¹⁴⁷. Tal escrita o ajudaria, por um lado, a montar a história da Paris do século XIX a partir de figuras-chave da modernidade e de elementos minúsculos, e, por outro lado, a não se perder nas numerosas citações arrancadas dos livros da *Bibliothèque nationale* da rua Richelieu e transpostas em caligrafia microscópica para seus pequenos cadernos de anotações. Para Willi Bolle, “as siglas representam, no projeto de Benjamin, um procedimento mimético e mágico, destinado a ler o texto difícil da metrópole moderna; além disso, são elas poderosos recursos da arte mnemónica e da estruturação da obra¹⁴⁸”. Seja pelo método de apequenamento da letra, seja pela imagem das galerias comerciais como um mundo em miniatura, a obra inacabada de Benjamin aparece atrelada à ideia de miniaturização como signo de ciframento e portabilidade, formas ideias, como argumentam Jean Lacoste e Susan Sontag, para um exiliado possuir as coisas em um contexto de perigo e opressão.

Neste sentido, esta tese defende que infância, miniatura e exílio estão intimamente conectados em Walter Benjamin. Como lembra Miguel Vedda, no trabalho das *Passagens* podem-se encontrar “formas originárias” – infantis – do presente de Benjamin, escamoteadas pela expansão do fascismo, como comprovam duas citações do livro em que a experiência infantil de uma geração aparece relacionada à experiência onírica¹⁴⁹:

Sua configuração histórica é configuração onírica. Cada época tem um lado voltado para os sonhos, o lado infantil. Para o século passado, isto aparece claramente nas passagens¹⁵⁰.

Cada época sonha a seguinte¹⁵¹.

¹⁴⁵ Ibid., pp. 41-42.

¹⁴⁶ Ibid., p. 41.

¹⁴⁷ Ibid., p. 42.

¹⁴⁸ Ibid., p. 41.

¹⁴⁹ VEDDA, *op. cit.*, p. 189.

¹⁵⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 599, [K 1, 1].

¹⁵¹ Ibid., p. 55.

A partir dessas citações, Miguel Vedda enfatiza a reivindicação de Benjamin de uma interpretação do século XIX como um sonho infantil que aguarda a leitura do adulto do século XX, cuja tarefa é a de redimir os sonhos da era precedente pela ação do “despertar” (*erwachen*)¹⁵²:

O sonho aguarda secretamente o despertar; o que sonha se entrega a morte apenas até novo aviso, espera com astúcia o segundo que escapara de suas garras. Assim também o coletivo que sonha, para o qual seus filhos se tornam a ventura ocasião para o seu próprio despertar¹⁵³.

Vale lembrar ainda, com Susan Buck-Morss, da concepção inicial de Benjamin do livro sobre as passagens como uma “uma versão politizada de ‘A Bela Adormecida’”, “um conto de fadas sobre ‘o despertar’, contada sob uma perspectiva marxista”, visando “libertar os imensos poderes da história que jazem adormecidos no ‘era uma vez’ da clássica narração histórica”¹⁵⁴. Embora Benjamin tenha abandonado o título original, “Uma cena de fadas dialética” (*Eine dialektische Feerie*), em 1934, na segunda etapa do projeto, por ser “impermissivelmente poético”¹⁵⁵, “os ‘motivos do ‘mundo de sonho’, de ‘imagem de sonho’ e o entendimento da dialética como o ‘despertar’ de um sonho, nunca foram abandonados”¹⁵⁶, observa Buck-Morss.

Nesta tese, a miniatura é pensada em uma dupla figuração onírica: de um lado, como um objeto que desencadeia a “imaginação miniaturizadora”¹⁵⁷ da criança e do pensador adulto; de outro lado, como um objeto de desejo, de sonho de consumo produzido pelas fantasmagorias do capital que perde a função utilitária quando é apropriado pelo colecionador, ganhando, por conseguinte, uma coloração mais afetiva. É, neste ponto, onde as figuras da criança e do colecionador, ambas afinadas, como diz Benjamin em muitos textos e fragmentos – por exemplo, “Desempacotando minha biblioteca”, “Elogio da boneca”, “Criança caçadora”, seção “H - O Colecionador” – encontram-se com o historiador materialista que “narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos”, levando em conta “a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”¹⁵⁸. Desse modo, a coleção de pequenos objetos despertaria no adulto uma *promesse de bonheur*

¹⁵² VEDDA, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁵³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 662, [K 1a, 2].

¹⁵⁴ BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵⁷ BACHELARD, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵⁸ BENJAMIN, 1985, p. 223.

ao mesmo tempo em que desencadearia uma reflexão política que põe passado e presente em relação crítica. Neste âmbito, o procedimento de miniaturização é pensado como uma técnica de reprodução capaz de ampliar o “campo de criação/ação” (*Spielraum/champ d'action*), tal como Benjamin defende na segunda versão do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica.

A fim de pensar a importância e a validade dessas considerações críticas hoje, a tese expõe uma seleção deliberadamente heterogênea de práticas artísticas e literárias que envolvem a ação de miniaturizar e o uso de miniaturas como dispositivos de criação. Assim, ganham destaque artistas que compõem séries com objetos em miniatura e escritores que tematizam a miniaturização como signo do pequeno em suas ficções. Servindo-se da infância como categoria especulativa, essas escritas (verbais, plásticas, visuais, performativas), que se miniaturizam, se constituem como objetos colecionados por artistas e escritores. Essa coleção é apresentada nesta tese sob a forma de um caderno com anotações e comentários de leitura, na esteira das considerações de Ana Kiffer sobre o caderno como suporte de uma prática de escrita processual¹⁵⁹.

Diante deste cenário especulativo, a tese se organiza em três capítulos:

Em “Exílio e infância”, apresenta-se uma espécie de perfil biográfico de Walter Benjamin no exílio francês em paralelo com seu interesse pela infância como imagem do pensamento. A partir de micro-cenas recolhidas da vida do escritor judeu-alemão, busca-se pensar sua condição exilada e precária na Paris do período entreguerras como um código de mínimos gestos, à maneira de lances de xadrez, que o autor vai perfazendo no embate com as questões que o atravessam. Diante de um horizonte onde não lampeja nenhuma imagem do futuro, destaca-se a noção de “criar com pouco” e sua afinidade com a infância e com a figura da criança enquanto estratégia de pensamento e de criação face à pobreza de experiências comunicáveis dos tempos modernos. Neste âmbito, entrecruzam-se os micro-movimentos da condição refugiada de Walter Benjamin com a infância pela figuração dos objetos culturais destinados à criança: livros, brinquedos e miniaturas.

Considerando a hipótese de Jean Lacoste de que as brincadeiras infantis rememoradas por Walter Benjamin em *Infância em Berlim* prefigurariam um método de aprendizagem para o exílio, o percurso investigativo detém-se no apreço do pensador pelo mundo da infância, com especial interesse pela sua

¹⁵⁹ Cf. KIFFER, Ana. O rascunho é a obra: o caso dos cadernos. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 55, pp. 95-118, set./dez. 2018.

“mania de colecionar” (*Sammelmanie*) pequenos objetos. O argumento, aqui, é duplo: por um lado, defende-se a portabilidade e a escala diminuta das coisas pequenas como formas ideais de um refugiado possuir algo; por outro lado, apresenta-se a imagem da coleção, e especialmente a de miniaturas, como uma espécie de refúgio, onde Benjamin suspende o tempo histórico e sombrio em que vive em favor de uma temporalidade do sonho. A partir deste ponto, passa-se à descrição e ao comentário crítico das coleções feitas por Benjamin, no enalço de velhos livros infantis, selos e cartões postais.

No que diz respeito às coleções de brinquedos, miniaturas e globos de neve, observa-se o desaparecimento de todos os itens que as compunham, possivelmente por causa dos inúmeros deslocamentos a que o escritor foi obrigado a fazer diante do avanço do antissemitismo. Na tentativa de seguir os rastros dessas coleções perdidas, a tese investe em um gesto de *consideração*¹⁶⁰ dos escritos de Walter Benjamin, assumindo uma perspectiva de leitura que vai do macro ao micro e vice-versa. É o que se busca realizar no segundo capítulo “Do pequeno para o menor, do menor ao minúsculo”, em que se faz um passeio pelas cidades, pelos cômodos e pelas ruas que Benjamin frequentou. Neste sentido, a cidade de Paris, na qual Benjamin se refugia até a tentativa frustrada de fuga em direção à América do Norte, é lida em paralelo ao pequeno mundo dos surrealistas franceses, lembrando a contaminação do pensamento benjaminiano pelo surrealismo revolucionário, tal como ele o percebeu. Por essa via, aproxima-se a atenção dos integrantes do movimento surrealista para objetos antiquados, em que captam energias revolucionárias, ao olhar de Benjamin para velhos brinquedos, tendo como horizonte argumentativo considerações sobre as brincadeiras lúdicas e violentas das crianças na criação de mundos em miniatura, onde nota-se uma tensão entre gestos destrutivos e inventivos a partir dos escombros.

A atenção para aquilo considerado como obsoleto também norteia os comentários sobre a viagem de Benjamin a Moscou em dezembro de 1926. Neste contexto, são descritas as percepções do escritor diante da realidade soviética, pondo em destaque suas dúvidas e hesitações em relação ao projeto socialista e ao futuro da União Soviética, o que implica na sua não adesão ao marxismo dogmático e partidário. Embora tenha ido à Rússia para ver os resultados da revolução bolchevique, Benjamin, durante os dois de sua estadia

¹⁶⁰ Cf. MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar**: migrantes, formas de vida. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

em Moscou, não procurou outra coisa senão os restos da pré-revolução, notadamente miniaturas e brinquedos de madeira. Com admiração infantil, ele adquire esses objetos no comércio de rua moscovita, onde ainda podiam-se encontrar peças fabricadas por artesãos e camponeses que estavam desaparecendo ou tornando-se operários por causa do processo de industrialização soviético. Aqui, argumenta-se que a ação de colecionar brinquedos e miniaturas é uma estratégia tanto de salvação de traços do passado, quanto de lembrança de um modo de vida pré-industrial. Por esse caminho, aproxima-se o colecionador de outras figuras constelares do pensamento de Walter Benjamin, como o *flâneur*, o trapeiro e o historiador materialista. Este último é especialmente profícuo para a discussão, na medida em que seu gesto de interromper o fluxo contínuo da história para salvar um fragmento esquecido do passado em um contexto de perigo do presente guardaria semelhança com as ações do colecionador e da criança. Assim, as miniaturas e os brinquedos recolhidos por Benjamin em contexto soviético são considerados como imagens abreviadas de um mundo pré-industrial e em desaparecimento. É desse modo que se investiga a sugestão da coleção de brinquedos e miniaturas como abreviações do mundo em articulação com o conceito de *mônada*, a partir de um diálogo entre passagens selecionadas do livro sobre o drama barroco alemão, das teses sobre a filosofia da história e de sua teoria da memória.

A viagem a Moscou serve, ainda, como ocasião para rápidas considerações a respeito do papel desempenhado por Asja Lacis como sujeito intelectual e político na vida de Benjamin. Na tentativa de mostrar como o machismo a reduz às alcunhas de amante e *femme fatale*, comenta-se o ensaio escrito por Lacis e Benjamin sobre a cidade de Nápoles. Aí, aponta-se a “interpenetração” (*Durchdringung*) da arquitetura napolitana e a “porosidade” (*Porosität*) dos espaços público e privado que o casal percebe em passeios por ruelas do Sul da Itália como um traço constitutivo da forma dos brinquedos. É no contexto do ensaio sobre Nápoles em que se apresenta, ainda, a oportunidade para breves comentários sobre o modo de construção das imagens de cidade benjaminianas, nas quais observa-se a tentativa de captar algo distante pela escrita.

Seguindo a sugestão de Peter Zondi de que a associação entre proximidade e distância, visível nas imagens de cidades de Benjamin, guardaria uma relação de semelhança com a dinâmica dos globos de neve, esboça-se uma pequena história dessas paisagens inverniais encerradas em globos de

vidro, a partir da preferência benjaminiana por elas. Neste sentido, considera-se o globo de neve como um *souvenir* que perfaz um procedimento de miniaturização da escala de uma paisagem a fim de produzir uma sensação de sonho e de posse. Nota-se, aí, a produção de uma fantasmagoria fabricada pelo capital, seguindo as anotações de Benjamin nos dois *exposés* ao livro sobre as passagens parisienses. Neste momento, argumenta-se que Benjamin cede ao fetiche da mercadoria que critica, quando compra globos com tempestades de neve, através de traços indicados em sua correspondência que são postos em contato com observações de Theodor Adorno e Peter Szondi a respeito da prática benjaminiana de colecionar tais objetos.

A superfície fria e a atmosfera invernal dos globos de vidro com neve convidam, finalmente, a um percurso pelos textos de Benjamin sobre sua cidade natal, Berlim. Assim, o fragmento “Criança lendo”, que compõe as seis “Ampliações” do seu livro sobre experiência urbana moderna, *Rua de mão única*, comparece, na tese, para esboçar uma possível relação entre a imagem da neve e a produção de semelhanças não sensíveis engendradas pela linguagem, a partir das experiências de leitura e escrita infantil. Em seguida, seleciona-se do livro de memórias da infância de Benjamin, *Infância em Berlim*, a peça “Rua Steligitz esquina com Genthin”, na qual o escritor recorda-se da mina em miniatura encerrada em cubo de vidro com a qual ele brincava, quando criança, em dos cômodos do rico apartamento de uma tia. Lê-se, então, a figura da mina em miniatura como uma imagem concentrada do mundo, à maneira de uma mônada, na qual entreveem-se aspectos da metodologia da crítica e da história de base materialista defendida por Benjamin na maturidade. Em seguida, passa-se a considerações sobre três programas radiofônicos redigidos por Benjamin às vésperas de sua saída para o exílio francês, a fim de mostrar a diversidade de temas e a ausência de tabus em seu trabalho para crianças e jovens. É o que se tenta evidenciar pela leitura da emissão radiofônica “O coração gelado”, na qual o vidro aparece como material capaz de oferecer uma emancipação infantil, e dos dois programas intitulados “Passeios pelos brinquedos de Berlim”, em que Benjamin conta a seus ouvintes a história cultural do brinquedo e lhes apresenta o problema do fetiche da mercadoria, a partir dos itens que compra em lojas berlinenses. Como encerramento do segundo capítulo, sugere-se uma semelhança entre a imagem de um mundo encerrado em redoma de vidro ou de cristal com o reino em miniatura abrigado na caixa d’*A nova Melusina*, tal como Goethe o descreve em seu conto.

No encaço d'A *nova Melusina*, a princesa minúscula do conto de fadas de Goethe, o terceiro capítulo "Miniatura, miniaturização" se abre com uma investigação sobre os personagens de estatura diminuta da literatura infantil, de onde saltam O Pequeno Polegar, Rumpelstilzchen e O Corcundinha (*Das bucklicht Männlein*). Este último recebe uma atenção especial devido à sua onipresença na vida de Walter Benjamin, da infância à maturidade, o que guarda uma proximidade com a história d'A *nova Melusina*, que acompanha o pensador até sua morte. Buscando evidenciar uma relação de semelhança entre "O anãozinho corcunda" e A *nova Melusina*, comenta-se a recepção da figura do Corcundinha pela fortuna crítica benjaminiana, a fim de considerá-lo como uma contrapartida da Melusina, já que os dois personagens aparecem relacionados ao tema da miniaturização. Nesta direção, a tese narra a história d'A *nova Melusina*, apresenta a gênese literária do conto de Goethe e rastreia as referências a este relato na correspondência de Walter Benjamin. É quando se apresenta a ocasião de perseguir um nexo entre A *nova Melusina* e as reflexões desenvolvidas por Benjamin sobre o estatuto das obras de arte depois do advento dos meios de reprodução técnica, já que esta, a técnica, é caracterizada, na "Pequena história da fotografia", como um método de miniaturização.

Nesta perspectiva, a tese explica as três ações envolvidas no processo de miniaturização (mimese, escalonamento e simplificação) de um objeto, em paralelo à discussão de Walter Benjamin em torno da perda da aura da obra de arte. É justamente o declínio da aura, ocasionado pela reprodução técnica das obras de arte, que possibilita a emergência, no campo estético, de um "espaço de jogo/de brincadeira" (*Spielraum*), marcado menos por um ideal de bela aparência e mais por uma experiência mimética e lúdica das crianças. A tese aposta, então, que escritores e artistas que utilizam a miniatura e a miniaturização como dispositivos de criação instalam-se neste espaço de jogo, que se desdobra em um campo de ação política.

Tendo em vista essa hipótese, a pesquisa apresenta um Caderno de Leituras com 10 ensaios, que variam de extensão, com breves anotações e comentários sobre o potencial da brincadeira e do jogo como experiência estético-política ligada à miniatura e à miniaturização no campo da literatura e das artes. Enquanto suporte provisório e processual, o Caderno recolhe rascunhos e esboços de ideias larvares que foram surgindo do embate do corpo do pesquisador com o das obras de artistas e escritores estudados ao longo dos quatro de anos de doutorado.

Finalmente, cabe um esclarecimento sobre as referências bibliográficas da tese. Procurou-se utilizar as traduções dos escritos de Walter Benjamin disponíveis em português brasileiro, como se pode notar na bibliografia indicada depois da conclusão. Com relação a textos ainda não traduzidos, recorreu-se, quando possível, às versões publicadas em Portugal. No caso da correspondência do escritor, optou-se pela tradução francesa, que foi vertida para o português pelo autor do trabalho, que não é falante do alemão. Tal escolha deveu-se ao longo e demorado processo de tradução da correspondência de Walter Benjamin no Brasil, onde encontram-se traduzidos até o momento o volume com as missivas trocadas com Theodor Adorno e aquele com algumas cartas, principalmente as dos anos 1930, com Gershom Scholem. Todas as traduções apresentadas, aqui, têm o caráter provisório e aproximativo, o que vale também para as versões da bibliografia secundária, a maioria de comentadores franceses, com os quais foi possível dialogar graças à bolsa de pesquisa no exterior financiada pela CAPES. Em relação à troca epistolar entre Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, as cartas trazidas à discussão foram traduzidas diretamente do alemão e os créditos são devidamente dados a seus tradutores, o que se aplica também a outros textos comentados ao longo do trabalho.

No que diz respeito às imagens do Arquivo Walter Benjamin (WBA), foram utilizadas reproduções do livro do WBA¹⁶¹ e outras disponíveis na internet, por causa do custo de reprodução dos fac-símiles originais. No caso das imagens expostas no Caderno de Leituras, algumas delas tiveram sua reprodução autorizada pelos seus criadores. Quando não houve essa possibilidade, elas foram obtidas dos sites pessoais dos artistas, cujo endereço eletrônico é indicado nas legendas das figuras, muitas das quais em língua estrangeira devido aos termos de autorização de uso das imagens. Tanto as traduções quanto as imagens buscam pôr em movimento o pensamento de Walter Benjamin e reativar seu desejo de escrita de um comentário sobre a miniaturização a partir de conexões com práticas artísticas e literárias modernas ou contemporâneas.

¹⁶¹ MARX, Ursula *et al* (Orgs.). **Walter Benjamin Archives**. Trad. Philippe Ivernel. Paris: Klincksieck, 2011.

1

Exílio e infância

(...) as imagens da minha infância na grande cidade talvez estejam predestinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar experiências histórias posteriores. Espero que pelo menos nestas imagens se possa notar como aquele de quem aqui se fala prescindiu mais tarde do aconchego e proteção que foram apanágio de sua infância¹⁶².

Walter Benjamin, "Palavras prévias", *Infância berlinense*

1.1.

Diante da fronteira

Existe um quadro de Klee intitulado *Conto de fadas do anão* (*Zwergmärchen*)¹⁶³. A aquarela, de traços fortes e cores escuras, apresenta o encontro de uma figura de aspecto infantil com um animal. O bicho tem os olhos arregalados, a cara e o sexo enrubescidos, ao passo que o ser de estatura pequena – possivelmente o anão mencionado no título da obra – está com a boca aberta e segura, na mão direita, um objeto que lembra uma cesta. Formas geométricas emolduram o cenário e sugerem uma questão: a forma cônica acima da cabeça do anão é uma espécie de chapéu ou uma segunda cabeça, maior do que a primeira? Percebe-se alguma semelhança entre esta intrigante cena, desenhada pelo pintor suíço-alemão em 1925, e a clássica ilustração feita por Gustave Doré de um outro encontro no bosque, desta vez entre Chapeuzinho Vermelho e o lobo, ainda que falte à imagem plana de Klee a atmosfera de perigo da segunda, ressaltada, principalmente, pela linha de tensão do entreolhar dos personagens.

¹⁶² BENJAMIN, Walter. *Infância berlinense*: 1900. In: **Rua de mão única: Infância berlinense**: 1900. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 69.

¹⁶³ Devo à Patricia Lavelle a descoberta deste quadro de Paul Klee.



Figura 4 – Paul Klee, *Zwergmärchen*, 1925, 225
Conte de nains, 1925, 225
 Aquarelle sur carton préparé; cadre original
 43,4 x 35,4 cm
 Kunstmuseum Bern, Stiftung Othmar Huber, Bern,
 Schenkung Helga und Rolf Marti, Wabern.

Se Walter Benjamin tivesse comprado essa gravura de Klee e a tivesse descrito provavelmente ela seria tão famosa como aquela outra que ele adquiriu em Munique, em 1921, ano em que concebeu o projeto da revista literária

Angelus Novus, que nunca saiu¹⁶⁴. Hoje, a leitura feita por Benjamin da pintura de Klee em sua nona tese “Sobre o conceito de história” é certamente um dos seus textos mais conhecidos e citados. O *Angelus Novus* de Klee, diz Benjamin, é o “anjo da História” que olha para o passado, que lembra dos acontecimentos históricos, enquanto é empurrado para o futuro pelo progresso. Em fala realizada na PUC RS em 2018, Susan Buck-Morss observou de modo perspicaz que a “aquarela de Klee se tornou famosa através de sua recepção benjaminiana” de tal maneira que “não podemos mais ver a imagem de Klee sem que os comentários de Benjamin se sobreponham a ela. Os elementos se inverteram: a imagem é legenda para o texto, e não o oposto¹⁶⁵.”

Sabe-se que Walter Benjamin escreveu as célebres teses “Sobre o conceito de história” no exílio francês ainda sob o choque do pacto de não agressão germano-soviético e confiou os manuscritos de uma versão desse texto a amiga Hannah Arendt, em Marseille, pedindo-lhe que os enviasse a Theodor Adorno, já refugiado em Nova York¹⁶⁶. Também é conhecida a história trágica ocorrida após esse episódio: com a ajuda de Lisa Fittko, Benjamin e outros refugiados atravessaram a pé a região dos Pirineus em direção a Espanha, de onde seguiriam para Portugal e, em seguida, para os Estados Unidos. O pequeno grupo foi, no entanto, interceptado pela polícia franquista na cidade de Port-Bou, na Catalunha. Ali, Walter Benjamin, a fotógrafa Henny Gurland e seu filho Joseph foram informados da suspensão de todos os vistos de trânsito, o que significava que não poderiam entrar no território espanhol. Sob escolta policial, os três foram levados para o Hotel de Francia para que, na manhã seguinte, fossem mandados de volta para a França de Vichy. Na noite de 26 para 27 de setembro de 1940, no quarto número 3 de um pequeno hotel de uma cidade onde ninguém o conhecia, Walter Benjamin se suicidou, aos 48 anos, com os comprimidos de morfina que levava no bolso do paletó. No dia seguinte, Henny Gurland e o filho foram autorizados a cruzar a fronteira.

¹⁶⁴ Benjamin conhece o trabalho de Paul Klee em meados de 1920, quando visita uma exposição do artista em Berlim, onde fica bastante impressionado com o quadro *Die Vorführung des Wunders* (“A apresentação do Milagre”). Diante do entusiasmo de Benjamin, Dora Sophie compra, pouco tempo depois, o quadro e o oferece como presente de aniversário ao marido. Cf. PALHARES, Taisa. Walter Benjamin e o anjo novo. In: EGGEHLÖFER, Fabiene (Org.). **Paul Klee: Equilíbrio Instável**. São Paulo: Expomus, 2019. p. 276.

¹⁶⁵ BUCK-MORSS, Susan. **O presente do passado**. Trad. Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. p. 6.

¹⁶⁶ Cf. LÖWY, Michael. Hannah Arendt et Walter Benjamin. **Europe. Revue littéraire mensuelle**, n. 1008, p. 45-55, abr. 2013.

A essa falta de sorte de Benjamin na fuga em direção à América do Norte, Hannah Arendt atribuiu a intervenção de um anãozinho corcunda¹⁶⁷, um velho conhecido do pensador desde a infância, em Berlim, quando a pequena criatura distraía o menino, fazendo-lhe cometer pequenas catástrofes domésticas. “Sem jeito mandou lembranças”, dizia a mãe Pauline, quando o filho quebrava ou deixava cair alguma coisa. No túmulo de Benjamin¹⁶⁸, no primeiro patamar do pequeno e belo cemitério marinho de Port-Bou, não está escrita a frase repetida muitas vezes pela mãe. Numa rocha de granito, junto à parede branca, acima de pedras-ferro, lascas e flores artificiais, está gravado em alemão e catalão: “Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.

Hoje, a aquarela de Klee, os comentários de Benjamin e sua morte parecem inextricavelmente ligados ao ponto de o quadro *Angelus Novus* ter se convertido em um monumento ao Holocausto no Museu de Israel¹⁶⁹. Se é verdade que o “anjo da História” é a figura mais conhecida da obra de Walter Benjamin, também é verdade que essa figura tem sido apropriada de diferentes formas e nos mais variados contextos: ela estampa capas de livros e camisetas, inspira cineastas¹⁷⁰ e poetas¹⁷¹, está impressa em cartazes de eventos acadêmicos e até mesmo tatuada no corpo de leitores ou não do autor alemão. Teria o *Angelus Novus* se transformado em mais um “fetiche cultural¹⁷²”? Mas esse anjo de feições infantis guardado por Benjamin em um armário do seu apartamento na rua Dombasle em Paris¹⁷³ é apenas um de uma linhagem de figuras angelicais bastante complexa.

No belo ensaio “O hino, a brisa, a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin”, Jeanne Marie Gagnebin traça uma “pequena angeologia

¹⁶⁷ Cf. ARENDT, Hannah. Walter Benjamin (1892-1940). In: **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 165-185.

¹⁶⁸ Trata-se, na verdade, de um túmulo simbólico, construído em 1979. Walter Benjamin foi enterrado em 28 de setembro de 1940 na parte católica do cemitério, na sepultura 563, comprado por cinco anos por Henny Gurland. Em 1945, os restos mortais foram transferidos para a vala comum do cemitério e não se sabe o que aconteceu com eles.

¹⁶⁹ BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁰ Refiro-me, em especial, a Wim Wenders e ao seu filme *Der Himmel über Berlin* (em português, *Asas do desejo*, 1987). Para um desdobramento da referência ao quadro de Klee e a Walter Benjamin no filme de Wenders, cf. o artigo “Memória, história e narração: O céu sobre Berlim ou Wim Wenders, leitor de Walter Benjamin”, de Ernani Chaves (2016).

¹⁷¹ Sobre a presença do anjo da História na poesia brasileira, cf. o ensaio de Gustavo Silveira Ribeiro (2019) intitulado “A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea”.

¹⁷² Lembro, aqui, a advertência de Jeanne Marie Gagnebin em artigo publicado na Folha de São Paulo em 2012, a propósito das retraduições simultâneas do ensaio sobre a reproduzibilidade das obras de arte, e em entrevista ao Suplemento Pernambuco em 2015.

¹⁷³ MONNIER, Adrienne. Un portrait de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991, pp. 462-463.

benjaminiana” para mostrar a presença “evasiva e insistente”, “efêmera e fulgurante”, “destruidora e redentora” dos vários e diferentes anjos no pensamento de Benjamin. Nenhum deles, no entanto, possui uma significação determinada, eles escapam de dicotomias teóricas e existenciais. Compõem a antologia os anjos talmúdicos do artigo “*Angelus Novus*” de 1921, do ensaio sobre Karl Kraus e dos fragmentos autobiográficos reunidos sob o título *Agessilaus Santander*, os anjos da Morte e do Natal da *Infância berlinense*; e o anjo da História¹⁷⁴. Qualquer tentativa de reduzir as “aparições paradoxais” desses anjos a uma “função essencial” ou a uma única doutrina correria o risco, alerta Gagnebin, de reduzir Benjamin a uma alternativa que ele jamais quis resolver, qual seja “a de ser o autêntico e último testemunho da tradição mística judaica ou; então, o precursor de uma tradição marxista renovada¹⁷⁵”.

Os anjos benjaminianos não são figuras gloriosas, imponentes, fortes ou mensageiras do sagrado; ao contrário, eles são criaturas desajeitadas e desamparadas: “os anjos não possuem mais o esplendor do sagrado, mas participam, eles também, das hesitações, das dúvidas, dos desamparos do mundo profano¹⁷⁶.” Para Gagnebin, “os anjos de Benjamin parecem (...) atingidos por uma espécie de incapacidade ou de deformação”, o que os aproxima “das bizarras criaturas de Kafka, esses ajudantes¹⁷⁷ e mensageiros que poderiam, pois, ser anjos potenciais¹⁷⁸”. A bem dizer, a expressão “anjos potenciais” utilizada pela filósofa deriva certamente da carta que Benjamin envia em 12 de junho de 1938 a seu grande amigo Gershom Scholem¹⁷⁹, em que comenta a biografia de Franz Kafka escrita por Max Brod. Nesta correspondência, Benjamin afirma: “o mundo de Kafka, tão alegre e povoado de anjos, é o complemento exato para uma época que se dispõe a aniquilar em

¹⁷⁴ É interessante observar que a filósofa não examina o *Angelus* feminino que aparece no texto *Agessilaus Santander*, possivelmente uma referência à pintora holandesa Anna Maria Blaupot ten Cate, a primeira tradutora para o francês do ensaio “Haxixe em Marselha” com quem Benjamin manteve uma relação amorosa em Ibiza, em 1933. Para um desdobramento dessa relação afetiva, cf. VALERO, Vicente, 2017.

¹⁷⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. In: **Sete aulas sobre linguagem, história e memória**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 123.

¹⁷⁶ Ibid., p. 129.

¹⁷⁷ Giorgio Agamben (2007), em seu livro *Profanações*, aproxima a figura do anjo a dos “ajudantes” (*Gehilften*) que povoam as narrativas de Kafka. Para o filósofo, esses seres destrambelhados, crepusculares, incompletos, incapazes de oferecer qualquer ajuda ou de comunicar uma mensagem pertencem a um “mundo complementar (p. 32)” e representam nossa relação com o perdido. Da linhagem dos ajudantes kafkianos são também algumas criaturas da literatura infantil, os objetos inúteis que colecionamos e a figura do “Corcundinha” que possui, para Agamben, “a forma que as coisas assumem no esquecimento (p. 34)”.

¹⁷⁸ GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 128.

¹⁷⁹ Correspondente contumaz de Benjamin e estudioso da mística judaica, Scholem realizou pesquisas sobre anjos e escreveu a partir da aquarela de Klee o poema “Saudação do *Angelus*”, que deveria figurar no primeiro número da revista *Angelus Novus*.

grande escala os habitantes deste planeta¹⁸⁰". E compara, de forma parentética, o *mundo complementar* de Kafka ao de Paul Klee: "Kafka vive num mundo complementar. (No que tem um exato parentesco com Klee, cuja obra, em sua essência, é tão única na pintura, como a de Kafka na literatura)¹⁸¹". Assim como os anjos benjaminianos e as criaturas kafkianas, os anjos de Klee são seres deslocados sobre os quais não se sabe se estão nascendo, se estão apreendendo a voar ou se são capazes de transmitir qualquer mensagem¹⁸².



Figura 5 – Paul Klee, *Schellen-Engel*, 1939, 966

Ange au grelot, 1939, 966

crayon sur papier sur carton

29,5 x 21 cm

Zentrum Paul Klee, Bern

¹⁸⁰ BENJAMIN, Walter. **Correspondência, 1933-1940**. Trad. Neuza Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 303.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 128.



Figura 6 – Paul Klee, *wachsamer Engel*, 1939, 859
Ange vigilant, 1939, 859
 plume et tempera sur papier préparé
 48,5 x 33 cm
 Privatsammlung, Bern

A temática do anjo aparece na obra de Klee pelo menos desde o final dos 1930, quando o artista adoeceu gravemente. Segundo informa Susan Buck-Morss, ele “desenhou pelo menos cinquenta anjos diferentes durante sua vida, mais da metade deles no último ano de sua existência¹⁸³”. Sem aura divina e reduzidos a poucas linhas, os anjos de Klee são criaturas tortas e desajustadas, de feições frágeis, que aparecem em formas esboçadas e rabiscadas. Essas composições diagramáticas rudimentares e em alguma medida infantis aludem àquele “frágil e minúsculo corpo humano” desamparado “numa paisagem

¹⁸³ BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 11.

diferente em tudo, exceto nas nuvens¹⁸⁴ de que fala Walter Benjamin em “Experiência e pobreza”. Neste curto ensaio, Benjamin diagnostica a perda da capacidade humana de contar a própria vida devido à experiência traumática da Primeira Guerra e às transformações ocasionadas pelo desenvolvimento capitalista e técnico que inviabilizam qualquer possibilidade de narração no sentido tradicional (*Erfahrung*): “Uma nova forma de miséria surgiu com esses monstruosos desenvolvimentos da técnica, sobrepondo-se ao homem¹⁸⁵”, diz Benjamin, que pergunta, afirmando: “Pois qual o valor de todo de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?¹⁸⁶”.

Enquanto nas sociedades tradicionais os mais velhos transmitiam às gerações mais novas o valor de uma experiência de vida através de conselhos, provérbios e histórias, na modernidade, essa *Erfahrung* sofreu uma desvalorização radical, seja pelo assujeitamento do indivíduo às forças da técnica, seja pelo choque ou trauma que subtraiu a voz dos soldados, que voltaram mudos e sem histórias para contar dos campos de batalha: “Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história¹⁸⁷”. No lugar de uma palavra comum inscrita em uma temporalidade desdobrável e fundamentada na transmissão da memória coletiva, Benjamin constata o surgimento de uma vivência (*Erlebnis*) individual e interiorizada que leva o homem moderno a entulhar o interior de sua casa burguesa com objetos nos quais ele pode deixar suas marcas pessoais, na tentativa de escapar do anonimato imposto pelo mundo exterior:

Se entramos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira¹⁸⁸.

Se, para Baudelaire, Constantin Guys foi o *pintor da vida moderna*, porque soube captar a experiência urbana e anônima desde um ponto de vista infantil e

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 115.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Ibid., p. 114.

¹⁸⁸ Ibid., p. 117.

convalescente¹⁸⁹, para Walter Benjamin, foi James Ensor o artista que melhor representou, na pintura, o retorno espectral de ideias, estilos e concepções pré-modernas na modernidade¹⁹⁰. Nesta perspectiva, as fantasmagorias pintadas por Ensor acentuam ainda mais a pobreza do indivíduo moderno, pois não mostram “uma renovação autêntica”, e sim uma “galvanização” nostálgica da cultura clássica como resposta à perda de um elo com a tradição:

Pensemos nos esplêndidos quadros de Ensor, nos quais uma grande fantasmagoria enche as ruas das metrópoles: pequeno-burgueses com fantasias carnavalescas, máscaras disformes brancas de farinha, coroas de folha de estanho, rodopiam imprevisivelmente ao longo das ruas. Esses quadros são a cópia da Renascença terrível e caótica na qual tantos depositam suas esperanças. Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiência é apenas uma grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval¹⁹¹.



Figura 7 – James Ensor, *Death and the Masks*, 1897.

¹⁸⁹ Cf. BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995. pp. 854-861.

¹⁹⁰ Cf. LAVELLE, Patricia. O crítico e o contador de histórias. In: BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. p. 266.

¹⁹¹ Ibid., p. 115.



Figura 8 – James Ensor, *Masks Confronting Death*, 1888.

Face ao empobrecimento de experiências comunicáveis dos tempos modernos, a atitude crítica de Benjamin não é a de um retorno nostálgico à experiência tradicional, com vistas a uma retomada do vínculo com o passado; sua proposta, neste ensaio, é a de assumir essa nova forma de miséria surgida com a modernidade. Trata-se de valorizar positivamente a barbárie moderna: “Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie¹⁹²”. Essa nova barbárie proporcionaria tanto uma ruptura com a imagem do “homem tradicional”, quanto impulsionaria a arte moderna a “começar de novo”, “a contentar-se com pouco”, a “operar a partir de uma tábula rasa”, “sem olhar nem para a direita nem para a esquerda¹⁹³” – é importante lembrar que “Experiência e pobreza” foi escrito em Ibiza, em 1933, quando a Alemanha já estava sob o domínio de Hitler. Como bem colocou Antonia Birnbaum, ao invés de considerar a pobreza em termos de falta, Benjamin une-se a ela para mostrar que essa pobreza pode ser um recurso, um meio de

¹⁹² Ibid., p. 115-116.

¹⁹³ Ibid, p. 115.

conhecimento, uma força¹⁹⁴. Daí, pois, a percepção benjaminiana de que uma corrente da arte moderna faz tábula rasa, constrói com pouco, cria na precariedade, a partir de gestos que se apropriam da dimensão inarticulada do *infans* (aquele que é sem fala), “deitado e gritando (*schreiend*¹⁹⁵) como um recém-nascido nas fraldas sujas de seu tempo¹⁹⁶”. Ao invés de aspirar de maneira nostálgica a uma experiência mais autêntica ou tradicional, o artista moderno assume a descontinuidade com o passado, a ausência de referências e de vínculos com as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade (provérbios, conselhos, histórias)¹⁹⁷, e recomeça cada vez do início, do zero. Como diz Benjamin, “uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século¹⁹⁸” é a principal característica desses novos bárbaros que operam com pouco e ostentam em seus trabalhos a pobreza do mundo onde vivem.

1.2.

Criar com pouco: Paul Klee

Paul Klee é um dos “novos bárbaros” que constrói suas obras com pouco recursos e afinados com a infância. Como o próprio artista explicou em uma de suas conferências na Bauhaus, onde lecionou até 1933, ele começava seus trabalhos estabelecendo relações entre linhas, sombras e cores umas com as outras, enfatizando aqui, removendo um peso ali, para que as formas nascessem pouco a pouco¹⁹⁹. Segundo sua *Confissão criativa*,

A arte não reproduz o visível, mas torna visível. A essência da arte gráfica conduz facilmente, e com toda razão, para a abstração. O modo esquemático e fabuloso do caráter imaginário se oferece e ao mesmo tempo é expresso com grande precisão²⁰⁰.

Klee detém-se no movimento, “a base de todo devir”, pois “a obra pictórica” é “ela mesma movimento fixado e percebida em movimento (os músculos

¹⁹⁴ BIRNBAUM, Antonia. “Faire avec peu”. Les moyens pauvres de la technique. *Lignes*, v. 11, n. 2, p. 119, 2003.

¹⁹⁵ O verbo *schreien* (“gritar”, “chorar”) desaparece na tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

¹⁹⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹⁷ Cf. AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. In: **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. pp. 21-23.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ KLEE *apud* GOMBRICH, Ernest. **Histoire de l'art**. Paris: Phaidon, 2001. p. 578.

²⁰⁰ KLEE, Paul. Confissão criadora. In: **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 43.

oculares)”²⁰¹. Os desenhos e pinturas de Klee revelam, como aponta Günter Regel, “variações imagináveis”, porque “cada descoberta em relação à forma se alinha com novas descobertas, cheias de surpresas, segundo uma lógica interna transformada em algo explícito²⁰²”. Daí, justamente, a afirmação do artista, segundo a qual “a arte não reproduz o visível, mas torna visível²⁰³”. De acordo com Günter Regel, tal proposição visa “tornar visível a riqueza infinita e a diversidade milagrosa do que é transitório, do devir²⁰⁴”. Presido pelo tempo *Aión*, o devir “é uma criança que brinca, seu reino é o de uma criança”, como disse Heráclito (500-450 a.C.) há muito tempo. A vinculação entre devir e criança interessou vários filósofos, como Nietzsche, Benjamin e Deleuze, e a muitos artistas, como o próprio Klee, cuja obra é repleta de figuras ligadas ao imaginário da infância e à cena da criança brincando:

Bonecas, máscaras, figuras grotescas ou estranhas povoam a rica imaginação artística de Paul Klee. Universo de sonho, de contos, universo do teatro fornecem o material para suas telas. Atores, dançarinos, músicos, mágicos, acrobatas, fantasmas, demônios, bruxas ganham vida em suas mãos. Tais são os mundos intermediários fantásticos e fabulosos, os rostos ingênuos ou inquietantes que o artista desdobra diante de nossos olhos como um leque²⁰⁵.

Diante da impossibilidade de abrir leque tão amplo, ressalta-se, apenas, que a brincadeira com as formas ofereceu a Klee a possibilidade de representar mundos intermediários com uma economia de meios que reduz os seres e os objetos a suas características essenciais. Em outras palavras, é pela extrema redução das formas gráficas que o artista torna visível, pela pintura e pelos desenhos, seu imaginário infantil. Neste sentido, o olhar para a infância e para o comportamento infantil são fundamentais no trabalho de Klee com as formas. Em uma carta do início dos anos 1900, Klee afirma que os desenhos que ele fez entre os três e os sete anos de idade eram suas criações mais importantes até aquele momento²⁰⁶. Em 1911, o artista integrou uma série de seus próprios desenhos de criança ao catálogo de suas obras, ciente de que, neles, havia um plano estilístico indicado na redução formal e na grande força expressiva das

²⁰¹ Ibid., p. 45.

²⁰² REGEL, Günter. O fenômeno Klee. In: KLEE, *op. cit.*, p. 19.

²⁰³ KLEE, *op. cit.*, p. 43.

²⁰⁴ REGEL, *op. cit.*, *loc. cit.*

²⁰⁵ OSTERWOLD, Tilman. “Je suis à moi seul toute une troupe de théâtre”. Les marionnettes de Paul Klee: une artiste parle de lui-même. In: KLEE, Paul. **Marionnettes**. Berna: Zentrum Paul Klee; Hatje Cantz, 2006, p. 33.

²⁰⁶ Cf. TURNER, Christopher. La infancia recuperada: el arte de los juguetes infantiles. In: **Los juguetes de las vanguardias**. Espanha: Museu Picasso, 2011. p. 302.

garatuja infantil²⁰⁷. Como diz Gombrich, Klee levou a sério as brincadeiras com a caneta no caderno de rascunhos²⁰⁸.

Em 1916, no contexto da Primeira Guerra, Klee começou a confeccionar marionetes para seu filho Félix, nascido em 1907. Para criar esses brinquedos, Klee não utilizava instrumentos nobres ou sofisticados. Ao contrário, ele os construía com materiais banais e pobres que encontrava na própria casa. Com roupas jogadas no lixo e pedaços de tecido e de algodão, o artista confeccionava as vestimentas das marionetes; com cascas de nozes, tomadas elétricas, unhas, caixas de fósforos, artigos de mercearia e até mesmo uma ferradura fabricava a cabeça, os olhos e o corpo dos brinquedos²⁰⁹. Neste sentido, pode-se dizer que as marionetes de Paul Klee são “brinquedos do pobre”, para retomar o título de um dos poemas em prosa de Charles Baudelaire, “*Le joujou du pauvre*”, em que o poeta fala da alegria das crianças pobres ao receberem quaisquer bugigangas de presente e dos brinquedos que são tirados da própria vida, como um rato vivo que um garoto pobre prende em uma gaiola e que fascina um menino rico, para o qual aquele objeto era raro e desconhecido²¹⁰. Quando completou nove anos, o filho de Klee recebeu oito brinquedos, dos quais conservou-se apenas um, intitulado *Herr Tod* (*Senhor Morte*), exposto, hoje, no Centro Paul Klee, em Berna, na Suíça. Ali, podem-se ver outras trinta marionetes²¹¹ construídas pelo artista a partir de 1919 com materiais igualmente pobres. Consideradas obras de arte, essas marionetes foram concebidas, inicialmente, como brinquedos, com os quais o artista brincava as formas.

²⁰⁷ Devo essas informações à visita guiada que fiz, em 24 de julho de 2020, à exposição *Par-delà les rires et les pleurs. Klee, Chaplin, Sonderegger* realizada no Zentrum Paul Klee.

²⁰⁸ Cf. GOMBRICH, Ernest. **Histoire de l'art**. Paris: Phaidon, 2001. p. 580.

²⁰⁹ Cf. HOPFENGART, Êtres hybrides – Les marionnettes de Klee entre art et théâtre guignol. In: KLEE, Paul, *op. cit.*, p. 10-11.

²¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. O brinquedo do pobre. In: **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995. pp. 298-299.

²¹¹ Conforme explica Christine Hopfengart (2006, p. 9), é impossível determinar o número de marionetes construídas por Paul Klee. Estima-se cerca de cinquenta, das quais trinta foram conservadas. Sabe-se que uma parte das marionetes que falta à coleção foi destruída durante a Segunda Guerra, mas ignora-se o que aconteceu com as demais. Talvez tenham disso roubadas, ou estejam perdidas.



Figura 9 – Paul Klee, *Ohne Titel (Herr Tod)*, 1916
Sans titre (Monsieur la Mort), 1916
 Poupée de théâtre guignol
 35 cm
 Zentrum Paul Klee, Bern, Donation Livia Klee



Figura 10 – Paul Klee, *Ohne Titel (Zündholzschachtelgeist)*, 1925
Sans titre (Esprit de la boîte d'allumettes), 1925
 poupée de théâtre guignol
 57 cm
 Zentrum Paul Klee, Bern, Donation Livia Klee



Figura 11 – Paul Klee, *Gruppenbild der 30 Handpuppen*, 1916-1925
Sans titre (Image d'un groupe de marionnettes), 1916-1925
 Zentrum Paul Klee, Bern, Donation Livia Klee

Como sugere Antonia Birnbaum, os artistas modernos (e Paul Klee é certamente um deles) partilham da intuição infantil de que o mundo da pobreza urbana contém uma força²¹². Essa percepção implicaria em gestos criativos homólogos aos das crianças no “Canteiro de obra”. Brincando com os detritos do mundo, as crianças vislumbram múltiplas possibilidades nos escombros, pois, aí, “elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si²¹³”:

Os criadores da nova barbárie assemelham-se a esses pequenos. Assim, eles operam sem a autoridade de um modelo. Sua prancheta de desenho tem múltiplos usos, artísticos ou científicos. Cada um deles começa por conta própria, avançando sozinho, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda²¹⁴.

Mas a relação entre a criança e o artista deve afastar-se de comparações banalizadas, pois não se trata, absolutamente, de uma representação romântica ou inocente da infância pela arte. Como observa Benjamin no texto “Velhos

²¹² BIRNBAUM, *op. cit.*, p. 117.

²¹³ BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 19.

²¹⁴ BIRNBAUM, *op. cit.*, p. 27-28.

Brinquedos”, a pintura de Klee captou “a faceta cruel, grotesca e irascível da natureza infantil²¹⁵”, “o elemento despótico e desumano nas crianças²¹⁶”. Veja-se, a propósito, os quadros *Batalha entre crianças* (*Schlacht unter Kindern*), de 1938, e *Crianças brincando de ataque* (*Kinder spielen Angriff*), de 1940. Em ambas as obras, pintadas no período do entreguerras, Klee retrata com poucas linhas os gestos agressivos, violentos e tirânicos das brincadeiras infantis. Nesta perspectiva, quando se aproxima a criança do artista moderno quer-se enfatizar que ambos não possuem a memória de outro tempo, não conhecem nada além da devastação e da miséria da situação atual e que, se não morrerem na próxima guerra, crescerão nas condições catastróficas do presente²¹⁷.

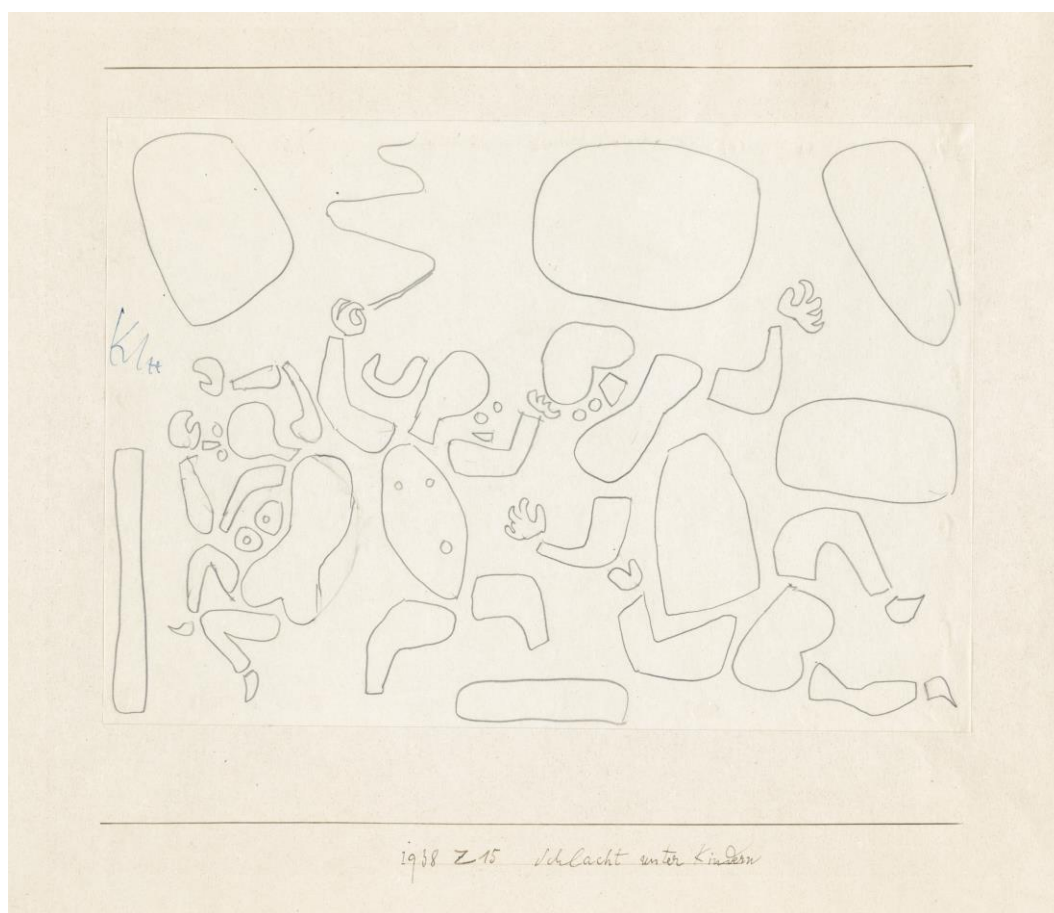


Figura 12 – Paul Klee, *Schlacht unter Kinder*, 1938, 435
Bataille entre enfants, 1938, 435
 Crayon sur papier sur carton
 20,9 x 29,9 cm
 Zentrum Paul Klee, Bern, Donation Livia Klee

²¹⁵ BENJAMIN, Walter. Velhos brinquedos. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 32, 2002. p.86.

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ BIRNBAUM, 2003.



Figura 13 – Paul Klee, *Kinder spielen Angriff*, 1940, 13
Enfants jouant à l'attaque, 1940, 13
 Aquarelle, peinture à la cire et crayon sur papier sur carton
 20,7 x 29,5 cm
 Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

De acordo com Benjamin, as figuras de Klee negam “qualquer semelhança com o homem, princípio fundamental do humanismo²¹⁸” e recusam, inclusive, sua língua materna, pois “aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna²¹⁹”. Para Benjamin, essas criaturas bárbaras “falam uma língua inteiramente nova²²⁰” e possuem uma expressão fisionômica que “obedece ao que está dentro²²¹”: “Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras²²²”.

Se é verdade que as figuras de Klee partem de um ponto zero da experiência, como diz Benjamin, também é que verdade que essas figuras são

²¹⁸ BENJAMIN, 1985, p. 117.

²¹⁹ Ibid., p. 118.

²²⁰ Ibid., p. 117.

²²¹ Ibid., p. 116.

²²² Idem.

traçadas com um gesto pictural mínimo inscrito no contexto de um projeto artístico empenhado em “começar pelo mais pequeno²²³”. Mas essas garatujas que qualquer criança poderia fazer – como o próprio filho de Klee mencionado em muitos de seus textos teóricos²²⁴ – afastam-se de um ideal romântico e idílico de infância, pois apontam antes para a experiência de errância e desabrigo do artista, considerado degenerado pelo regime nazista²²⁵. Não à toa, também comparecem em seus quadros, além de anjos e crianças, figuras de imigrantes e nômades, desde o fatídico ano de 1933. A partir desta data, Klee começa a retratar em suas obras a atmosfera de opressão, de medo e de violência na Alemanha nazista, por meio de desenhos feitos a lápis ou à caneta, cujo traço selvagem busca representar os acontecimentos trágicos daquele período. Um exemplo contundente da presença expatriada na obra de Klee é o desenho *Wander-Artist: ein Plakat* (*Artista itinerante: um pôster*) de 1940, um “modelo ideal, retrato simplificado da posição precária do artista de vanguarda naquele momento histórico²²⁶.”

²²³ KLEE *apud* PEDROSA, Mário. Klee, o ponto de partida. In: PEDROSA, Mário. **Modernidade lá e cá**. Textos escolhidos IV. Org. Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 190.

²²⁴ Cf. HELFENSTEIN, The issue of childhood in Klee's late work. In: FINEBERG, Jonathan (Org.). **Discovering child art: essays on childhood, primitivism, and Modernism**. Princeton: Princeton University Press, 1998, p.145.

²²⁵ Essas reflexões foram gestadas no curso ministrado no segundo semestre de 2017 pela Profa. Rosana Kohl Bines no programa de pós-graduação de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

²²⁶ HELFENSTEIN, *op. cit.*, p.144.



Figura 12 – Paul Klee, *Wander-Artist (ein Plakat)*, 1940, 273
Artiste ambulant (une affiche), 1940, 273
 Couleur à la colle sur papier sur carton
 31 x 29,2 cm
 Zentrum Paul Klee, Bern, dépôt de la collection particulière

1.3.

Deslocamentos, passagens, rastros: Walter Benjamin no exílio

O desenho *Artista itinerante: um pôster* poderia ser tanto um autorretrato de Klee quanto um de Walter Benjamin, ambos mortos em 1940. Desde a saída forçada de Benjamin para o exílio em 1933, sua vida foi marcada por uma dupla história de deslocamentos e leituras, da qual dão testemunho sua biblioteca, que ia se desfazendo e se reduzindo à medida que seus abrigos se tornavam cada vez mais precários, e os pequenos cadernos onde ele anotava com letra minúscula os títulos dos livros e os locais de leitura, como aponta a

pesquisadora Marielle Macé²²⁷. Susan Sontag, no precioso ensaio em que analisa a influência do signo de Saturno (“o planeta da revolução lenta, o astro da hesitação e da lentidão²²⁸”) no temperamento e na obra de Benjamin, afirma que, para ele, “pensar era também uma forma de colecionar²²⁹”, ou seja, de colocar em uma certa forma ou disposição o pensamento. Por isso, a necessidade de listar os livros lidos, de anotar sonhos (muitos deles contados em seus textos literários dos anos 1930), de registrar informações sobre viagens e ideias larvares de projetos futuros²³⁰. Hannah Arendt, por sua vez, comenta que nada era característico de Walter Benjamin nos anos 1930 do que “os pequenos cadernos de capa preta, que sempre levava consigo²³¹”. Nesses “reportórios errantes²³²”, na acertada expressão de Marielle Macé, Benjamin anotava sob a forma de citação fragmentos de suas leituras diárias e os lia para amigos como se fossem “pérolas” – para retomar a referência a Shakespeare mencionada por Arendt no perfil biográfico de Benjamin. O escritor e crítico de arte francês Jean Selz, parceiro de Benjamin em experiências com haxixe, ópio e crack em Ibiza, lembra dessas “pequenas conferências²³³” realizadas pelo amigo em 1933:

Ele também às vezes lia para mim as notas que escrevia nos seus pequenos cadernos com uma caligrafia tão minúscula que ele nunca encontrava uma caneta tinteiro (*plume*) suficientemente fina para traçá-la, o que o obrigava a escrever com o bico da caneta de cabeça para baixo no papel. Ele tinha muitos cadernos pequenos. Além daqueles em que anotava, ele tinha um para registrar os títulos de todos os livros que lia. Outro era reservado para trechos de suas leituras que um dia lhe serviriam de epígrafes. Ele gostava de usar para seus manuscritos o verso das cartas que recebia dos seus melhores amigos. Ele era extremamente maníaco com tudo que dizia respeito a seu trabalho²³⁴.

²²⁷ MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar**: migrantes, formas de vida. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

²²⁸ BENJAMIN, Walter. Agesilaus Santander “Première version”. In: **Écrits autobiographiques**. Trad. Christophe Jouanlanne e Jean-François Poirier. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1994a. p. 334.

²²⁹ SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. In: **Sob o signo de Saturno**. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM, 1986. p. 98.

²³⁰ No livro *Walter Benjamin: a critical life*, os biógrafos Howard Eiland e Michael W. Jennings (2014, p. 19) contam que o irmão mais novo de Walter Benjamin, Georg Benjamin, também era um obsessivo fazedor de listas sobre assuntos os mais diversos, desde brinquedos preferidos a recortes de jornais de assuntos que lhe interessavam. Médico, Georg ingressou no Partido Comunista em 1922, foi preso em 1933 pela polícia militar nazista (SA) e morreu em um campo de concentração, em 1942.

²³¹ ARENDT, 2008, p. 216.

²³² MACÉ, *op. cit.*, p. 20

²³³ A expressão é usada por Scholem (2008, p. 75) quando caracteriza os comentários filosóficos de Benjamin sobre livros infantis.

²³⁴ SELZ, Jean. Walter Benjamin à Ibiza. In: BENJAMIN, Walter. **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991. p. 475.

Jean Selz e Walter Benjamin se conheceram em 1933, na primeira viagem do escritor berlinense a Ibiza, e mantiveram uma curta relação de amizade encerrada por causa de um acidente pitoresco. Além das experiências feitas com drogas, ambos empreenderam um projeto nunca realizado: a tradução para o francês de *Infância em Berlim por volta de 1900*, o livro de memórias da infância de Benjamin. Como se sabe, os esboços iniciais desse livro, que Walter Benjamin não conseguiu publicar em vida, datam da primeira estadia do escritor alemão na ilha, onde escreve com tinta preta, caligrafia regular e no verso de 59 páginas de um pequeno caderno (11.3 x 17.2 cm) a *Crônica berlinense*²³⁵. Embora não conhecesse uma palavra sequer em alemão, Selz trabalhava na transposição para o francês das “peças” (*Stücke*) autobiográficas a partir de uma tradução oral e literal de Benjamin, que as traduzia à medida que as lia. Essas informações são trazidas pelo poeta Vicente Valero em seu livro sobre as duas estadias de Benjamin em Ibiza²³⁶, em que também revela as condições precárias nas quais Benjamin escreve o ensaio “Experiência e pobreza”: “Naquele quarto de uma casa inacabada, vivendo quase como um mendigo num canteiro de obras – o que deve ter reafirmado sua condição de miserável – Benjamin escreveu “Experiência e pobreza”²³⁷”.

Vicente Valero afirma que Benjamin encontrou naquela “pobre ilha no Mediterrâneo”²³⁸ um “cenário ideal para a observação e o estudo de um dos assuntos que mais o preocupava: as relações entre o antigo e o moderno”²³⁹, relações estas que desembocaram nas pesquisas para o projeto das *Passagens*, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin²⁴⁰. Naquela época, podia-se ver em Ibiza uma conjunção do mundo arcaico e do moderno ressaltada, sobretudo, pela beleza intacta da paisagem e pelas casas ibizanas tão fascinantes aos olhos dos arquitetos que ali desembarcavam, para quem a ordem, a clareza, a adaptação ao meio, a ausência de estilo, a justaposição racional e a funcionalidade

²³⁵ Cf. LUGÃO, Juliana Serôa da Motta. “... uma ou outra expedição às profundezas da memória”: arquivo, fotografia, memória e modos de escrita em *Crônica berlinense e Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin. 2019. 199 f. Tese (Doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2019.

²³⁶ Cf. VALERO, 2017.

²³⁷ Ibid., p. 128. Vicente Valero também informa que Benjamin era conhecido no povoado de San Antonio como “o miserável” devido à sua pobreza e ao seu aspecto triste (Ibid., p. 122). Agradeço a Haroldo André Garcia pela colaboração nas traduções de todas as citações em espanhol apresentadas na tese.

²³⁸ A expressão é usada por Benjamin para se referir à Ibiza no diário “Espanha 1932” apud VALERO, *op. cit.*, p. 16.

²³⁹ Ibid., p. 16.

²⁴⁰ Em conferência realizada em 28 de setembro de 2017 na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

resumiam o ideal moderno da arquitetura²⁴¹. Uma série de fotografias feita pelo artista dadaísta Raoul Hausmann, que se exilou na ilha nos anos 1930, retrata essas habitações campesinas em nada semelhantes ao interior das casas burguesas cheias de quinquilharias.

Acuado pelo regime nazista, sem cargo na universidade, distante dos ouvintes de seus programas radiofônicos, longe dos livros de sua biblioteca e de sua coleção de brinquedos e de miniaturas, Benjamin sobrevive, em Ibiza, com cerca de 70 marcos mensais, recebidos como pagamento pelas resenhas e pelos artigos que publica em jornais alemães sob pseudônimos (C. Conrad, Detlef Holz e K. A. Stemplinger). Em 31 de julho de 1933, dirigindo-se ao amigo Scholem, Benjamin reclama de sua condição de exilado e das situações difíceis por que vem passando:

Na qualidade de incontestável autoridade no campo da minha escrevinhação de cartas, bastaria a você uma breve olhada neste papel para perceber que algo não vai bem. [...] Estou enfermo há mais ou menos quinze dias. E como o surgimento do mal-estar – em si nada preocupante – coincidiu com a explosão do calor de julho, o que pode não ter sido um acaso, tive que me esforçar muito para tratar de fazer algo sob condições tão difíceis²⁴².

Mas Ibiza é uma apenas uma passagem antes do exílio definitivo em Paris. Numa carta de 20 de março de 1933, Benjamin explica a Scholem os motivos que o levaram a abandonar a Alemanha em 17 de março de 1933, menos de dois meses depois da nomeação de Hitler como chanceler:

E, no entanto, não foram estas circunstâncias – mais ou menos previsíveis há muito tempo – que desencadearam em mim, há apenas uma semana e de forma indeterminada, a decisão de sair voando da Alemanha. Foi, muito mais, a simultaneidade quase matemática com que me devolveram manuscritos em todos os lugares possíveis, foram interrompidas todas as negociações em curso ou prestes a chegar a uma conclusão, e as minhas interpelações não obtiveram sequer resposta. O terror contra qualquer posição ou forma de expressão, que não se iguale em absoluto às oficiais, assumiu uma proporção dificilmente superável. Diante dessa conjuntura, a extrema moderação que sempre pratiquei e com toda razão, em matéria de política, pode proteger o afetado de uma perseguição sistemática, é certo, mas não do medo de morrer de fome. (...). Mas tenho certo de não haver agido movido por um impulso de pânico, por mais insuportável que seja a atmosfera na Alemanha, onde se prefere ver as pessoas de costas e depois nunca mais encará-las face a face. Foi muito mais a pura razão que me ordenou toda a pressa, e entre aqueles com que me relaciono não há ninguém que faça outro julgamento²⁴³.

²⁴¹ VALERO, 2017.

²⁴² BENJAMIN, 1980, p. 102.

²⁴³ Ibid., p. 57.

Já na França, “o país de exílio²⁴⁴”, escrevendo do Palace Hotel, em Saint-Germain-de-Près, Benjamin envia a Jean Selz um bilhete, cancelando o encontro em que discutiríamos as versões para o francês das peças “Duas fanfarras” e “Caçando borboletas” de *Infância em Berlim*. Diz ele, em tom de despedida: “Não sem amargura, me curvo à perversa constelação que parece pairar sobre nós há algum tempo. Escrevo-lhe essas linhas uma hora antes de uma partida apressada²⁴⁵”. Como não ler essa enigmática e compacta mensagem como um índice da situação precária e de acossamento vivida por Benjamin no exílio, da qual dão notícias suas inúmeras mudanças de endereço entre 1933 e 1938, em razão do antissemitismo crescente e da ameaça de guerra? Do hotel da rua de Four, depois para o alojamento provisório na casa da irmã²⁴⁶ na rua Jasmin, em seguida para a sublocação na praça Denfert-Rochereau, depois para um quarto na rua Benard, até o último abrigo na rua Dombasle, Benjamin mudou-se de domicílio cerca de dezoito vezes, de acordo com a historiadora Ingrid Scheurmann: “ele viveu em sublocações de amigos, em hotéis, em pequenos quartos expostos a correntes de ar que não lhe permitiam nem instalar sua biblioteca, nem receber visitas²⁴⁷”.

²⁴⁴ A expressão “país de exílio” é utilizada por Benjamin no final de seu ensaio em homenagem ao décimo aniversário de morte do escritor Frank Kafka, para caracterizar o vilarejo onde o personagem K., do romance *O Castelo*, é designado agrimensor. Essa expressão poderia ser usada também para definir a França, e principalmente a cidade de Paris, como território de abrigo e refúgio de intelectuais, escritores e artistas no período entreguerras, a exemplo de Gertrude Stein, Henry Miller, Peggy Guggenheim, Alfred Döblin, Scott Fitzgerald e Zelda Sayre Fitzgerald. A bibliografia sobre o exílio de escritores na França é expressiva, da qual destacam-se, em especial, o livro *Écrire en exil. Les écrivains étrangers en France, 1919-1939* (2013), de Ralph Schor e a coletânea de estudos *Dans le dehors du monde: exils d'écrivains et d'artiste au XX^e siècle* (2010), organizada pelos pesquisadores Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt e Georges-Arthur Goldschmidt.

²⁴⁵ SELZ, *op. cit.*, p. 485.

²⁴⁶ A irmã caçula de Walter Benjamin, Dora Benjamin, tinha um apartamento em Paris, onde se refugiou poucos antes da ascensão de Hitler. Assim como o irmão, ela abandonou a cidade em 1940, após ser libertada do campo de concentração de Gurs, e se refugiou na Suíça, onde morreu em 1946.

²⁴⁷ SCHEURMANN, Ingrid. Un allemand en France. L'exil de Walter Benjamin 1933-1940. In: _____. SCHEURMANN, Konrad (Orgs.). **Pour Walter Benjamin. Documents, essais et un projet**. Trad. Nicole Casanova e Olivier Mannoni. Bonn : Ask! ; Inter Nationes, 1994a, p. 85.

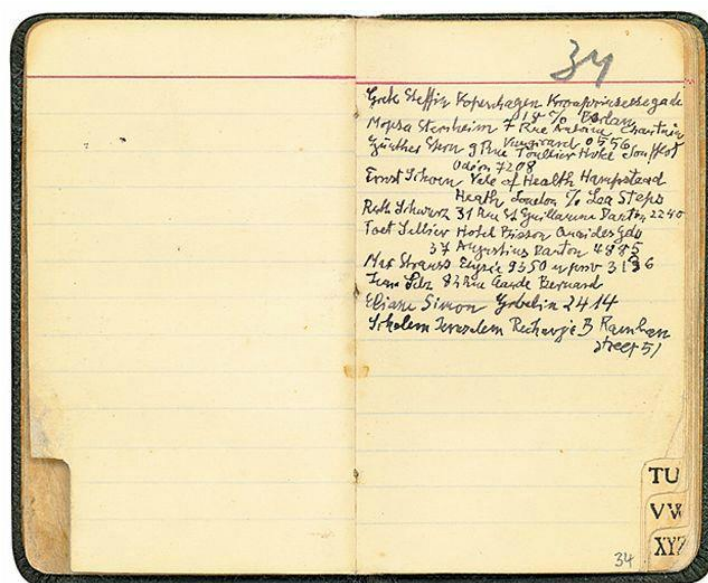


Figura 15 – Caderneta de Walter Benjamin com endereço de amigos

1.4. O último esconderijo



Figura 16 – Placa no prédio número 10 da rua Dombasle, Paris, setembro de 2019

A placa na entrada do prédio número 10 da rua Dombasle, no 15^o *arrondissement* parisiense, informa: “Walter Benjamin (1892-1940), filósofo e escritor alemão, tradutor de Proust e Baudelaire, viveu neste imóvel de 1938 a 1940”. Numa carta enviada em 31 de dezembro de 1937 de São Remo, na Itália, quando visitava o filho Stefan Rafael e a ex-esposa Dora Sophie, que mantinha uma pensão na cidade, Benjamin comunica a Scholem seu novo endereço: “Você há de me encontrar, assim espero, semi-instalado no meu novo e pequenino apartamento. (...) Meu endereço em Paris é: Paris XV, 10, rue Dombasle²⁴⁸”. Benjamin não era o único intelectual escondido em um apartamento com apenas um quarto, quente no verão e glacial no inverno²⁴⁹, daquele pequeno e modesto prédio; ali também se abrigavam outros refugiados, como a fotografa judia-alemã Lore Krüger, que relatou em sua biografia a eminente vizinhança²⁵⁰:

Foi somente mais tarde que eu me dei conta que o imóvel abrigava hóspedes ilustres. Nós morávamos no sexto andar. No andar de cima, à esquerda, vivia Walter Benjamin. Ele costumava trabalhar à noite. Quando, nas primeiras horas do dia, ele parava e ia tomar um banho, a água corria no encanamento que atravessava meu quarto, então eu sabia que ele ia se deitar. Se tivesse pergunta para lhe fazer de manhã, ele se apresentava à porta, com seu roupão marrom, os cabelos despenteados e um olhar confuso. Nós ignorávamos totalmente que ele era um homem célebre e o chamávamos de “o espírito da floresta”. No meio do sétimo andar residia o escritor Arthur Koestler e sua amiga, uma escultora inglesa. Mas, para fazer investigações para um jornal inglês, ele fora à Espanha. Ele foi preso por Franco e condenado à morte. Uma campanha de protesto aconteceu no mundo inteiro, de modo que ele foi finalmente solto. À direita, vivia um pediatra berlinense. Ele abandonou um sanatório suíço para se juntar às Brigadas Internacionais na Espanha, onde sua tuberculose se agravou de tal maneira que ele teve de voltar para a Suíça. No quarto andar morava um neurologista berlinense, o Dr. Fritz Fränkel, que também tinha passado pelas Brigadas Internacionais²⁵¹.

Não é possível precisar a data exata em que Benjamin chega ao derradeiro esconderijo, pois, até onde se pôde pesquisar, não existe uma carta em que ele mencione essa informação. Ao que parece, ele só costuma escrever o endereço completo nas cartas remetidas do exílio parisiense quando comunica uma nova mudança, o que sugere a adoção de uma estratégia de não deixar

²⁴⁸ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 285.

²⁴⁹ PALMIER, Jean-Michel. **Walter Benjamin. Un itinéraire théorique**. Paris: Les Belles Lettres, 2010. p. 435.

²⁵⁰ Ouvi, pela primeira vez, um trecho desse depoimento em 2016, no seminário Biblioteca Walter Benjamin organizado pelo Museu de Arte do Rio de Janeiro, numa tradução feita no calor da hora por Márcio Seligmann-Silva. Durante o estágio de pesquisa doutoral em Paris, tive acesso ao catálogo da exposição *Lore Krüger: une photographe en exil, 1934-1944*, realizada de 30 de março a 17 de julho de 2016 no Musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris, onde figura este e outros testemunhos extraídos da biografia desta artista que descobriu a fotografia no exílio.

²⁵¹ MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME. **Lore Krüger: une photographe en exil, 1934-1944** (catálogo da exposição realizada no Museu de Arte e História do Judaísmo de Paris). Paris: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2016. p. 11.

rastros. Segundo Jean-Maurice Monnoyer, prefaciador da coletânea com os *Écrits français* de Benjamin, à exceção da correspondência²⁵² e do testemunho de terceiros, as pistas da presença concreta de Walter Benjamin em Paris são escassas, indicando que o escritor vivia em uma relativa clandestinidade²⁵³.

Também são poucos os traços da presença de Benjamin em manifestações, congressos e debates públicos²⁵⁴ organizados por intelectuais alemães exilados em Paris e atuantes na linha de frente de resistência ao regime nazista. A origem da reserva de Benjamin não se deve apenas à sua “extrema moderação” pessoal, que ele sempre praticou em “matéria de política”, como diz em carta a Scholem, mas também a uma distância que ele insistia em manter entre o plano literário e o debate político público, acentuado, sobretudo, por um certo desconforto com a visão política da época, à qual ele se referia como “fetiche da maioria de esquerda²⁵⁵”. Por isso, talvez, esse deliberado isolamento – ao contrário de seus amigos, com os quais se limitava a expressar suas preocupações e o medo da guerra. Não se quer com isso afirmar que falte aos textos de Benjamin uma dimensão política. Como bem observou Ingrid Scheurmann, a passividade de Benjamin na vida política cotidiana cria uma tensão crítica com a exigência política que reclamam seus ensaios²⁵⁶.

1.5. Criptoemigração, criptoexílio

“Apague os rastros”, ensina o primeiro poema do *Guia para o habitante das cidades* de Bertolt Brecht, com quem Benjamin se encontra, pela primeira vez, em maio de 1929, por intermédio da ex-assistente do dramaturgo, Asja Lacis, uma mulher comunista e diretora de teatro infantil que Benjamin conhece em 1924 e por quem se apaixona. Refugiado na Dinamarca desde 1933, Brecht

²⁵² É bem verdade que Benjamin volta a escrever seu endereço completo nas cartas enviadas principalmente a Scholem desde a mudança para a rua Dombasle, o que sugere uma estratégia de reversão da situação “ilegal” diante da polícia francesa, para quem solicita oficialmente um pedido de naturalização em 1938. O dossiê, apoiado por importantes intelectuais franceses, continha uma declaração de domicílio atestando residência na França há pelo menos 3 anos, um currículo vitae redigido em francês e um documento comprovando vínculo de trabalho com o Instituto de Pesquisa Social. Cf. BENJAMIN, Walter. Curriculum vitae V. In: *Écrits autobiographiques*. Trad. Christophe Jouanlanne e Jean-François Poirer. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1994b. pp. 37-40 e pp. 379-381.

²⁵³ MONNOYER, Jean-Maurice. Introduction. In: BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. p. 9.

²⁵⁴ Notadamente a conferência “O autor como produtor” supostamente pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934 e sobre a qual não há mais detalhes, nem mesmo se ela foi de fato realizada no referido Instituto.

²⁵⁵ SCHEURMANN, *op. cit.*, pp. 87-91.

²⁵⁶ SCHEURMANN, 1994a.

acolhe a “parte mais importante²⁵⁷” da biblioteca de Benjamin. Em 14 de março, chegam na casa do poeta “cinco ou seis caixas” de livros, ao todo “469 kg²⁵⁸”.

Numa conhecida série de fotografias tiradas no verão de 1934, os dois amigos, Brecht e Benjamin, aparecem no jardim da casa do poeta, jogando uma partida de xadrez. Essa cena será lembrada por Brecht anos depois, no poema “A Walter Benjamin, que se suicidou quando estava fugindo de Hitler”. Dizem os versos, na tradução de Jeanne Marie Gagnebin: “Extenuação era a tática que te aprazia / Sentado à mesa de xadrez à sombra de uma pereira. / O inimigo que te desalojou dos teus livros / Por gente como nós não se deixa extenuar²⁵⁹”. Qualquer análise premonitória do destino trágico de Benjamin a partir das fotos de 1934, feitas seis anos de sua morte, seria por demais arriscada e até mesmo leviana. No entanto, talvez seja possível enxergar no jogo de xadrez uma metáfora da experiência do exilado: assim como o jogador move uma peça de cada vez, também o exilado precisa calcular e reduzir seus gestos ao mínimo, já que nunca tem certeza de dominar as regras do jogo, necessitando de um plano geral para fazer este ou aquele movimento, sempre um após o outro. Essa hipótese é desenvolvida por Alexis Nouss no livro *La condition de l'exilé: penser les migrations contemporaines*. Entretanto, a analogia esbarra, alerta o pesquisador, em um problema: no xadrez, as regras são imutáveis, o que não se aplica à condição de exilado²⁶⁰.

Benjamin escreveu vários “Comentários sobre poemas de Brecht” quando estava hospedado na casa do amigo, em Svendborg, no sul da Dinamarca. Data do verão de 1938, quando visitou Brecht pela última vez, o comentário sobre o primeiro poema do *Guia para o habitante das cidades*, um de seus poemas preferidos, citado anos antes em “Experiência e pobreza”. Se, no ensaio de 1933, o estribilho “Apague os rastros” é tomado por Benjamin como contraponto positivo ao desejo pequeno burguês de deixar vestígios no interior das casas, onde atulhavam-se fotografias, bibelôs, poltronas de pelúcia e decorações transparentes, atitude oposta à moderna *cultura do vidro* de Paul Scheerbart e à arquitetura da Bauhaus, no comentário de 1938, o refrão é interpretado como

²⁵⁷ BENJAMIN, Walter. **Correspondance**. Trad. Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979. p. 111. v. 2.

²⁵⁸ Carta inédita de Margarete Steffin a Walter Benjamin enviada em 15 de março de 1934 *apud* ALLENE, Jennifer. Préface. In: BENJAMIN, Walter. **Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection**. Trad. Philippe Ivernel. Paris: Payot & Rivages, 2000. p. 11.

²⁵⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 76.

²⁶⁰ NOUSS, Alexis. **La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015. p. 144.

“uma senha aos clandestinos²⁶¹”. Corroborando a leitura do romancista alemão Arnold Zweig, para quem “a sequência de poemas (*do Guia para o habitante das cidades*) apresenta uma cidade da maneira como o emigrante a vivencia no estrangeiro”, Benjamin acrescenta que “aquele que luta pela classe explorada é um emigrante em seu próprio país²⁶²”. Para ele, esse ciclo de poemas de Brecht talvez surja de uma experiência a que nomeia de criptoemigração (*Krypto-Emigration*): “A criptoemigração foi a forma prévia da emigração em si; também foi uma forma prévia da clandestinidade²⁶³”.

Talvez se possa colocar os anos de exílio de Benjamin sob o signo dessa experiência de criptoemigração, ou melhor, de criptoexílio, para reiterar aqui a distinção vocabular feita por Brecht no poema “Sobre o significado da palavra emigrante”. Para o poeta, a expressão “emigrantes” (*Emigranten*) é inadequada para designar aqueles que fugiram (*wir flohen*), foram expulsos (*Vertriebene*) ou banidos (*Verbannte*) da terra natal, já que ela tem o sentido de expatriados (*Auswanderer*), ou seja, uma escolha voluntária de alguém que sai do seu país para viver *em liberdade* em outro, escolha esta não necessariamente vinculada a uma perseguição política, como é o caso dos intelectuais obrigados a abandonar a Alemanha com a ascensão de Hitler ao poder. Segundo Brecht, o país que acolhe os refugiados políticos nunca será um “lar” (*Heim*), mas sempre o “exílio” (*Exil*).

Justifica-se, assim, a criação do neologismo “criptoexílio” para caracterizar os últimos sete anos da vida de Benjamin em nada semelhantes a seus outros *séjours* em Paris, o “pequeno mundo²⁶⁴” do surrealismo francês, movimento que ele considerava como o “último instantâneo da inteligência europeia”. Para um contraponto das viagens de Benjamin a Paris, onde ele busca estabelecer-se como crítico e correspondente literário desde pelo menos 1925, quando fracassa sua tentativa de habilitação à Universidade de Frankfurt, leiam-se as cartas que ele envia em 30 de agosto de 1913 a Ernst Schoen, em que conta ao amigo sua primeira “fuga” para a cidade, no feriado de Pentecostes (“essa foi a experiência mais bonita, principalmente os restaurantes, o Louvre e o Boulevard”, diz ele), e a remetida do Palace Hotel, na rua de Four, em 18 de janeiro de 1934, em que

²⁶¹ BENJAMIN, Walter. Comentários sobre poemas de Brecht. In: **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 62.

²⁶² Idem.

²⁶³ Ibid., p. 63.

²⁶⁴ BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 27.

confessa a Scholem: “Nunca estive tão solitário e isolado como aqui. Se eu buscasse oportunidades de estar com imigrantes num café, seria fácil consegui-las. Mas isso eu evito²⁶⁵”.

1.6.

Exercícios infantis de aprendizagem do exílio

A partir de 1935, Walter Benjamin tornou-se “bolsista” do Instituto de Pesquisa Social, do qual recebia mensalmente a quantia de 1.300 francos como pagamento pelos ensaios encomendados pela revista encabeçada por Max Horkheimer e Theodor Adorno. Nesse contexto, Benjamin redigiu o ensaio sobre o historiador Eduard Fuchs, a versão francesa do texto sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte e as duas versões do ensaio sobre a obra de Charles Baudelaire, “Paris, capital do século XIX” e “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, ambos inseridos no âmbito do famoso projeto de livro sobre as passagens parisienses. Muito já se escreveu sobre esse trabalho inacabado²⁶⁶ de Benjamin, ao qual ele se dedicava desde 1927, com o objetivo de “captar a extrema concretude de uma época, tal qual ela se manifesta aqui ou ali através dos jogos infantis, um edifício, uma situação de vida²⁶⁷”. Para esse ambicioso projeto, Benjamin elegeu as passagens arquitetônicas parisienses e as figuras que ali se deslocavam rapidamente para comprar e vender, cedendo ao “fetiche da mercadoria”, à exceção do *flâneur*, cuja lentidão do andar se contrapunha à lógica capitalista e ao mote “tempo é dinheiro”.

Para Benjamin, “essas galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore”, construídas no início do século XIX e onde encontram-se até hoje lojas de mercadorias as mais diversas, são “um mundo em miniatura”²⁶⁸ (*eine Welt im Kleinen*). Em carta de 16 de abril de 1938 endereçada a Max Horkheimer, em que faz um esquema pormenorizado da estrutura preliminar do projeto do livro, Benjamin caracteriza o texto “Paris, capital do século XIX” como um “modelo em miniatura” (*Miniaturmodell*) do que viria a ser o

²⁶⁵ BENJAMIN, 1980, p. 139.

²⁶⁶ Sobre o inacabamento deste livro, Gagnebin (2018, p. 20) pergunta, afirmando: “Sempre adiado, este projeto – certamente o mais ambicioso de Benjamin – não pôde se concretizar. Aliás, como poderia, se seu autor tinha de passar de um artigo a outro, de uma língua a outra, de um país ao outro?”

²⁶⁷ BENJAMIN, 1979, p. 15, v. 2.

²⁶⁸ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 100, [A 1, 1]. v. 1.

livro das *Passagens*²⁶⁹. Como se sabe, na condição de colaborador do Instituto, Benjamin teve de submeter o texto à apreciação de Adorno, que o criticou severamente, recusando-se a publicá-lo no periódico dos filósofos frankfurtianos. Diante da recusa, Benjamin reescreveu o texto, que finalmente foi publicado com o título “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” no último número europeu da revista, em meados de janeiro de 1940.

Chama-se atenção para o fato de que a palavra “miniatura”, utilizada por Benjamin para descrever as galerias parisienses e a estrutura do projeto, talvez possa oferecer uma porta de entrada menos frontal e mais lateral ao livro das *Passagens*. A proposta, aqui, não visa analisar exaustivamente todos os elementos concretos oriundos da cultura de massa por meio dos quais os fenômenos históricos falariam, como era a intenção do Benjamin²⁷⁰. Pesquisadoras e pesquisadores já fizeram este trabalho, escrevendo sobre o assunto com menos temor de fracasso do aquele pressentido por Benjamin no início dessa pesquisa, cujo resultado seria a princípio um ensaio de cinquenta páginas²⁷¹. Tampouco se trata de examinar minuciosamente os numerosos comentários, esboços, anotações e citações recolhidos em ampla pesquisa nos livros da *Bibliothèque nationale* da rua Richelieu, um dos refúgios de Walter Benjamin em Paris.

Em carta de 09 março de 1933, Benjamin assim descreve seu local de trabalho: “De fato, a biblioteca contém uma das salas de leitura mais notáveis do mundo, e trabalhar lá é como estar rodeado por um cenário de ópera. Só é de lamentar que às seis já esteja fechada. (...) Passo na verdade o dia inteiro lá²⁷²”. Um registro fotográfico desse trabalho de leitura e escrita diário, que nunca chegou a ser concretizado na forma de um livro, foi feito por Gisèle Freund, com quem Benjamin se encontrou pela primeira vez no verão de 1933 e que, à época, também realizava pesquisas na instituição francesa. “Durante anos” ela o viu “vestindo o mesmo terno escuro, cujas mangas tinham ficado muito curtas

²⁶⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 224-226.

²⁷⁰ BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte; Chapeco: Editora UFMG; Editora Universitária Argos, 2002. p. 27.

²⁷¹ Idem.

²⁷² ADORNO, Theodor. **Correspondência 1928-1940**: Adorno-Benjamin. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 80.

devido ao desgaste. Falava devagar, e sempre depois de pensar muito²⁷³. Vale a pena ler um mais pouco da descrição:

Benjamin era de estatura mediana e todo arredondado. Ele tinha **mãos pequenas** e gordinhas. Sua testa era alta e protuberante, seu nariz levemente aquilino e seus lábios muito vermelhos e carnudos. Ele usava um pequeno bigode. Seus cabelos castanhos, naturalmente ondulados, já estavam grisalhos nas têmporas. Seu olhar de míope, muito vivo, ficava meio escondido atrás das grossas lentes dos óculos. Quando ele andava, movia-se devagar. Às vezes ele reclamava de seu coração; ele tinha dificuldade em subir as escadas²⁷⁴.

Na mesma sala de leitura, onde Gisèle Freund, também exilada desde 1933 em Paris, escrevia sua tese de doutorado sobre a fotografia na França do século XIX, Walter Benjamin, com suas “mãos pequenas”²⁷⁵, entremeava observações críticas a fragmentos arrancados de livros os mais diversos, que iam se acumulando, como ruínas ou farrapos, na sua mesa de trabalho. Quando a França foi ocupada pelas tropas nazistas em 1940, Benjamin teve de abandonar seu projeto, mas o fez no último instante, em 15 de junho, um dia depois da ocupação. Antes da fuga, confiou sua coleção de citações a Georges Bataille, então funcionário do Gabinete de estampas da BnF, que a guardou em um cofre da instituição francesa. Em meio a seus escritos, Benjamin colocou o desenho *Angelus Novus*²⁷⁶.

Por ora, interessa sublinhar a hipótese formulada por Jean Lacoste de que a prática benjaminiana de anotar com letra miúda citações em pequenos cadernos visando à montagem do livro das *Passagens* é um método de “miniaturização” (*Verkleinerung*) do qual o exilado lança mão com alguma esperança de “alegria” ou “sorte” (*Glück*)²⁷⁷. Tal método, segundo Lacoste, Benjamin o teria aprendido de “modo criptografado” (*façon cryptée*) ainda na infância, reunindo fotos e selos postais enviados pelas tias ricas, colecionando

²⁷³ FREUND, Gisèle. Rencontres avec Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. pp. 464-465.

²⁷⁴ Ibid., p. 464, ênfase minha.

²⁷⁵ Extraída de um poema de E. E. Cummings, a imagem das “mãos pequenas” intitula o belo ensaio de Maria Angélica Melendi (2017) sobre “a infância como sonho e como fantasmagoria”, onde a pesquisadora e professora da UFMG investiga o uso de brinquedos e miniaturas por alguns artistas contemporâneos. Algumas reflexões desenvolvidas nesta tese são tributárias do texto de Melendi que ouvi, em 2016, no seminário Biblioteca Walter Benjamin, realizado no Museu de Arte do Rio de Janeiro.

²⁷⁶ Com o término da Guerra, o quadro foi enviado para os Estados Unidos, onde ficou sob a guarda de Adorno. Após sua morte, em 1969, inicia-se uma disputa entre Stefan Benjamin, filho único e herdeiro legal de Benjamin, e Scholem, para quem Benjamin havia deixado o *Angelus* em testamento de 1932. Durante os quase três anos do processo, o desenho ficou na casa de Gretel Adorno, viúva do filósofo, em Frankfurt. Em 1972, quando Stefan morre, Scholem adquire o anjo da viúva de Stefan e o mantém em sua casa em Jerusalém até sua morte, em 1982, quando sua viúva doa o quadro para o Museu de Israel. Cf. BUCK-MORSS, 2018.

²⁷⁷ LACOSTE, Jean. Cartes postales : une méthode pour l'exil. In: LAVELLE, Patricia (Org.). *Cahier L'Herne Walter Benjamin*. Paris: L'Herne, 2013.

borboletas capturadas em ardorosas caçadas no jardim da casa de veraneio da família e brincando de se esconder nos móveis burgueses de sua casa berlinense, onde manipulava brinquedos que reproduziam em escala pequena o mundo do trabalho mecanizado²⁷⁸. Assim, os jogos e as experiências infantis, rememorados em muitas peças de *Infância em Berlim*, sugeriram ou prefigurariam um “exercício de aprendizagem do exílio” (*exercice d'apprentissage de l'exil*), do qual Benjamin tiraria um método fecundo:

Os brinquedos imitam o mundo do trabalho em miniatura (“Rua Steglitz esquina com Genthin”), as fotos oferecem uma visão em miniatura dos países longínquos, os selos – esses cartões de visita que os Estados deixam no quarto das crianças – entregam uma alegoria em miniatura, as borboletas anestesiadas ilustram em miniatura a natureza e sua fauna selvagem (“Caçando borboletas”). Essa miniaturização impiedosa também despedaça as formas, ela fragmenta e deforma, recorta e remonta à sua maneira. Também é preciso aproximá-la da operação verbal da criança que acredita ouvir, por um erro fecundo, no nome da rua Blumenshof, não mais o nome do promotor Blumes, mas a flor (*Blume*) que floresce em um pátio (nos dois sentidos do termo), ou pensa “esticar para fora a cabeça” (*Kopfverstich*) quando se trata de gravuras de cobre (*Kupferstiche*) (“A Mummerehlen”). (...). Mas, em outro nível, literário, intelectual, na prática benjaminiana da citação, não é o mesmo método de miniaturização que está em ação, decupando, desprendendo, fragmentando, deformando, congelando e metamorfoseando, criando assim, segundo uma nova e sempre misteriosa ordem, coleções inquietantes, originando fascinantes viagens interiores?²⁷⁹

Se é verdade, como sugere Jean Lacoste, que as experiências da criança berlinense com o mundo em miniatura ensinaram um método para o exílio, também pode ser verdade que essas experiências insuflaram no intelectual refugiado uma espécie de sensibilidade infantil, da qual dá testemunho o fascínio de Benjamin por miniaturas, livros infantis e velhos brinquedos em um contexto como o do período do entreguerras, quando não lampejava nenhuma imagem de futuro. Em 1933 e 1936, Werner Kraft, por exemplo, recorda-se de ter visto Benjamin entrando em uma loja parisiense para comprar um brinquedo com a originalidade que ele tanto procurava para sua coleção²⁸⁰.

Quando comenta a influência do signo de Saturno na prática de colecionador de Benjamin, Susan Sontag afirma que a preferência do pensador por tudo o que é pequeno (miniaturas, brinquedos, livros infantis, selos, cartões postais) deriva, por um lado, de seu temperamento melancólico²⁸¹ e, por outro lado, da percepção de que as coisas diminutas são portáteis, ou seja, têm a

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Ibid., pp. 116-117.

²⁸⁰ KRAFT, 1972, p. 68 *apud* ALLENE, *op. cit.*, p. 19.

²⁸¹ Essa postura curvada do escritor melancólico aproxima-se, em alguma medida, da posição curvada da criança brincando ou lendo, o que fortalece as hipóteses de Jean Lacoste e Susan Sontag.

forma ideal para um refugido ou um nômade possuir algo, já que podem ser facilmente carregadas de um lugar para o outro devido à sua portabilidade²⁸². Por essa via, supõem-se que, assim a *Bibliothèque nationale* da França, a coleção de livros infantis, brinquedos, selos, cartões postais e miniaturas de Benjamin transforma-se, para ele, numa espécie de refúgio e proteção nos anos do exílio. A coleção seria, então, um espaço de sonho e de segurança, onde ocorreria uma espécie de suspensão temporal da realidade de deslocamentos e de perseguição antissemita vivida pelo judeu exilado.

Comentando o gesto benjaminiano de colecionar livros de criança, brinquedos antigos e miniaturas no contexto do exílio, Marielle Macé reconhece nesses pequenos objetos “uma promessa de felicidade²⁸³” que dá “uma profundida espiritual à vida material, um peso moral aos objetos²⁸⁴”. Para Marielle Macé, “Benjamin é aquele que nos abriu definitivamente para a vasta ideia de as coisas sonham, de que elas nos sonham²⁸⁵”. Se as brincadeiras infantis ensinaram a Benjamin o método da miniaturização da letra, sua coleção de objetos portáteis (miniaturas, brinquedos, livros infantis, selos, cartões postais) parece ter lhe ajudado a transformar seu mundo cotidiano em um espaço de sonho. Nesta perspectiva, a coleção de miniaturas teria desempenhado um papel importante, pois, como argumenta Susan Stewart em seu livro *On longing*:

A miniatura não se ancora no tempo histórico vivido. Diferente do mundo metonímico do realismo, que tenta apagar a fronteira entre o tempo cotidiano e o tempo da narrativa ao tentar fazer coincidirem, o mundo metafórico da miniatura, faz da vida cotidiana algo completamente anterior e exterior a si mesma. A redução da escala que a miniatura apresenta distorce as relações espaço-temporais do mundo cotidiano, e como um objeto de consumo (o brinquedo), a miniatura encontra seu valor transformado no tempo infinito do sonho²⁸⁶.

Para a criação desse contexto de refúgio e de suspensão temporal, Benjamin certamente contou com a ajuda de sua amiga Adrienne Monnier que, assim como ele, apreciava os objetos culturais destinados à infância, especialmente os livros para crianças.

²⁸² Cf. SONTAG, *op. cit.*, p. 96.

²⁸³ MACÉ, *op. cit.*, 21.

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ Idem.

²⁸⁶ STEWART, Susan. *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham; Londres: Duke University Press, 1993. p. 65. A tradução do trecho citado é de Juliana Lugão (2019, p. 148).

1.7.

Adrienne Monnier: breve história de uma amizade

Da última visita a Brecht, no outono de 1938, Benjamin leva consigo para Paris algumas centenas de livros. Dentre as obras transportadas estava a primeira edição de *Goeckel, Hinkel et Gackeleia* de Bretano, guardado com o *Angelus Novus* de Klee no pequeno armário do apartamento de Benjamin na rua Dombasle, como conta Adrienne Monnier²⁸⁷. Benjamin conheceu a proprietária da livraria *Aux amis des livres*, importante ponto de encontro da vanguarda literária francesa, no final de janeiro de 1930, por intermédio do germanista Félix Bertaux, que o apresentou como “o tradutor de Proust²⁸⁸”. A história da amizade de Walter Benjamin e Adrienne Monnier na Paris do período entreguerras é um capítulo a ser escrito. Para Monnier, Benjamin era um homem muito sério e educado, tinha uma maneira muito cerimoniosa, alemã, de se comportar e de falar: “O sotaque não era forte. Ele sabia bem o francês que falava com grande aplicação, cometia poucos erros, avançava lentamente no discurso como se estivesse perscrutando as palavras²⁸⁹”. Sobre Monnier, Benjamin assim a descreve na entrada de 4 de fevereiro do *Diário parisiense* (*Pariser Tagebuch*²⁹⁰):

Uma mulher corpulenta, de cabelos loiros, com olhos azuis-acinzentados muito claros, sobriamente vestida em um tecido de lã cinza de corte monástico. A frente do vestido é confeccionada com botões embutidos à moda antiga. É ela²⁹¹.

²⁸⁷ MONNIER, *op. cit.*, p. 463.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 460. Benjamin começou a ler a obra de Proust aos 27 anos, em 1919. Em carta de 21 de julho de 1925 a Scholem (não traduzida no volume da correspondência Benjamin-Scholem publicada no Brasil pela editora Perspectiva), ele anuncia a assinatura de um contrato de tradução para o alemão de *À la recherche du temps perdu*: “A remuneração não é de forma alguma alta, mas é o bastante para que eu acredite que devo me encarregar deste enorme trabalho. Além disso, se a tradução for um sucesso, eu posso me dar um sólido crédito de tradutor (...)” (BENJAMIN, 1979, p. 361, tomo 1). Em 1927, sai a tradução de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; em 1930, *Le côté de Guermantes*. Ambas as traduções feitas em parceria com Franz Hessel. O manuscrito de *Sodomme et Gomorrhe*, em que os dois trabalhavam desde 1926, perdeu-se (Para um desdobramento, cf. MORAES, Marcelo Jacques de. Envelhecimento e esquecimento, contratempos da tradução [com Walter Benjamin e Marcel Proust]. **Revista Letras**, n. 95, pp. 35-45, jan./jun. 2017). Do exercício benjaminiano de tradução da *Recherche* resultam ainda o ensaio “À imagem de Proust” e a *Infância berlinense*, livro fortemente influenciado pela poética proustiana, ainda que se trate de um projeto autobiográfico diferente daquele empreendido pelo autor francês, como já demonstrou Peter Szondi (2009, p. 19-20): “Proust busca o passado para, na sua coincidência com o presente – uma coincidência acompanhada pelas respectivas experiências de cada momento – escapar do tempo, e isso significa, antes de tudo, escapar do futuro, de seus perigos e ameaças que, em último caso, são a própria morte. Benjamin, ao contrário, busca no passado o futuro mesmo. Os lugares para os quais sua rememoração busca encontrar o caminho carregam quase todos (como ele uma vez escreve na *Infância Berlinense*) os traços do porvir”.

²⁸⁹ MONNIER, *op. cit.*, p. 461.

²⁹⁰ Trata-se de uma série de artigos que Walter Benjamin publicou entre abril e junho de 1930 no jornal alemão *Die literarische Welt* e ainda não traduzidos para o português.

²⁹¹ BENJAMIN, Walter. *Pariser Tagebuch*. In: **Gesammelte Schriften IV**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a, p. 580; BENJAMIN, Walter. *Journal parisien*. **Po&sie**, n. 79, p. 57, jan-mar.



Figura 17 – Adrienne Monnier diante da livraria *Aux amis des livres*, s/d

Daquele encontro no número 7 da rua Odéon nasceria uma amizade singular e de confiança entretecida com conservas sobre literatura, poesia e uma mútua colaboração. Como bem observou Florent Perrier,

(...) a vida parisiense de Walter Benjamin girava principalmente em torno de seu duro trabalho diário na rua Richelieu e suas constantes visitas à rua Odéon, dois universos que, por si só, formarão para ele 'A grande sala de leitura de uma biblioteca que atravessa o Sena'²⁹².

Benjamin apresentou à Monnier as obras de Bachofen e Paul Scheerbart, traduziu muitos textos da amiga para o alemão e lhe confiou a versão francesa do ensaio sobre *O contador de histórias*; Monnier, por sua vez, divulgava o trabalho do amigo no meio intelectual francês e publicou uma carta de Benjamin sobre *Le Regard (O olhar)* de Georges Salles, livro que ele muito apreciava. Numa carta enviada em 26 de janeiro de 1936, Benjamin conta a Alfred Cohn que suas “relações com Adrienne Monnier tomaram um rumo que está muito próximo de uma amizade no sentido alemão do termo” graças à posição política assumida por ela em 1935, quando passa a colaborar com a *Vendredri*, revista semanal da Frente Popular Francesa, “a primeira tentativa de longa data para

1997. Sou grato aos pesquisadores Juliana Lugão e Fernando Del Lama pelos esclarecimentos e sugestões desta tradução do original alemão em cotejamento com a versão francesa.

²⁹² PERRIER, Florent. Paris dès avant 1933: Éclats d'une constellation française pour Walter Benjamin. In : LAVELLE, Patricia (Org.). **Cahier L'Herne Walter Benjamin**. Paris: L'Herne, 2013. pp. 66-67.

colocar em curso a produção literária de esquerda²⁹³. Diz ainda Benjamin sobre Monnier: “Você deve se lembrar da simpatia incomum que eu desde sempre demonstrei por ela²⁹⁴”.

Graças aos esforços de Adrienne Monnier e de outros amigos franceses²⁹⁵ junto ao diplomata Henri Hoppenot, Benjamin foi libertado do *Camp des travailleurs volontaires* de Clos Saint-Joseph, em Nevers, para onde tinha sido levado em 17 de setembro de 1939, depois da declaração da Segunda Guerra Mundial. Neste momento crucial, de esgotamento físico e psíquico, sem a cidadania alemã²⁹⁶, considerado inimigo da França²⁹⁷, Benjamin ainda encontrou forças para organizar uma revista literária destinada aos prisioneiros do campo de concentração e para ministrar um curso de filosofia em um lugar inóspito, sem camas, nem cadeiras, muitos menos mesas, recebendo, como pagamento, três maços de cigarro *Gauloises* ou queijo *Bouton de culote*²⁹⁸. Nas poucas cartas que envia nesse período, ele não diz nada sobre sua situação de vulnerabilidade, não há nenhuma queixa sobre aquela catástrofe, mas um certo tipo de resignação diante da tragédia que vivencia, como observa Jean-Michel Palmier²⁹⁹. Enquanto esperava sua libertação, que só viria dois meses e meio depois, em 20 de novembro de 1939, Benjamin envia uma carta em francês a Adrienne Monnier, informando de sua prisão. Resignado, diz à amiga, em 21 de setembro de 1939: “Todos nós fomos muito afetados por essa terrível catástrofe. Esperemos que as testemunhas da civilização europeia e o espírito francês sobrevivam à fúria assassina de Hitler, com seus relatos³⁰⁰”.

²⁹³ BENJAMIN, 1979, p. 199, v. 2.

²⁹⁴ Idem.

²⁹⁵ Entre eles, a fotógrafa Gisèle Freund, a jornalista Helen Hessel e Sylvia Beach, proprietária da livraria *Shakespeare and Company*. Benjamin recebeu ainda recomendações a favor de sua libertação de Paul Valéry, Jules Romain e Paul Desjardins. Dos Estados Unidos, Max Horkheimer também interveio (Cf. PALMIER, *op. cit.*, p. 464-465).

²⁹⁶ Benjamin perde a cidadania alemã em fevereiro de 1939 após a publicação do artigo “Pariser Brief (1), André Gide und sein neuer Gegner” na revista *Das Wort*, em 1936. Cf. SCHEURMANN, 1994b, p. 96.

²⁹⁷ Com a entrada da França na Segunda Guerra, a situação dos refugiados políticos alemães mudou radicalmente. Inúmeras medidas foram tomadas, como o cerceamento da liberdade de ir e vir, a impossibilidade de obtenção de um *titre de séjour* (autorização de residência) e a suspensão do direito de asilo político. Em 1º de setembro de 1939, os exilados alemães foram declarados oficialmente inimigos (*sujets ennemis*) do Estado francês. Para um aprofundamento, cf. SCHEURMANN, 1994.

²⁹⁸ PALMIER, *op. cit.*, p. 464.

²⁹⁹ Idem.

³⁰⁰ BENJAMIN, 1980, p. 306. Veja-se, também, a carta enviada a Scholem em 25 de novembro de 1939, cinco dias após a libertação: “Tive a sorte de ser libertado no mesmo dia em que o tempo por lá começou a esfriar. Emagreci mas me sinto bem. Paris tem um aspecto incomum. A noite chegou, tudo está escuro; os veículos transitam lentamente; as pessoas ficam em casa. Ninguém duvida aqui que esse será o fim de Hitler. Mas o importante é fazer com que ele não coincida com o fim de muitas vidas humanas”. (BENJAMIN, 1980, p. 351)

Assim como Monnier, Benjamin também amava os livros, especialmente os infantis, onde sentia-se perto das fadas, a quem fazia pedidos:

A fada, por intermédio da qual alguém satisfaz um desejo, existe para todo mundo. Só que são poucos os que sabem se lembrar do desejo formulado; por isso, só os poucos são os que, mais tarde, na própria vida, reconhecem a satisfação proporcionada³⁰¹.

1.8.

A coleção de livros infantis

Como parte de seu interesse teórico-crítico pela infância como “imagem de pensamento”, Walter Benjamin mantinha uma grande coleção de livros infantis, composta principalmente de inúmeros livros ilustrados, abecedários, livros animados e edições populares de obras canônicas. Ele gostava especialmente dos livros ilustrados à mão, apreciava o traço de Johann Peter Lyser e possuía alguns volumes do almanaque *Neuer deutscher Jugendfreund* (*O novo amigo da juventude alemã*). Em 1928, época em que cursava o doutorado em Berna, na Suíça, comprou o primeiro volume do *Bilderbuch für Kinder* (*Livro-álbum para crianças*) de Bertuch³⁰². Numa carta de 31 de julho de 1918, Benjamin conta a Ernst Schoen que a maior parte de sua coleção de livros provém de um grande assalto à biblioteca de sua mãe, sua primeira biblioteca na infância. Essa coleção foi aumentada, anos depois, diz ele, com os livros infantis doados por sua esposa, Dora Sophie³⁰³, que gostava muito de contos de fada e tinha o hábito de presentear o marido com obras do gênero em seus aniversários³⁰⁴. Em seguida, Benjamin descreve ao amigo alguns títulos de sua coleção, como os contos de fada de Andersen e Hauff, edições raríssimas de Brentano, livros de Flaubert e Baudelaire e uma tradução francesa da obra erótica de Arete. Nesta mesma carta, ele ainda formula uma certa noção de exílio com a qual parece prever a marca decisiva de seu destino, como bem observou Bruno Tackels³⁰⁵: “Estou familiarizado com a ideia de ser um exilado em uma região onde eu precisaria da minha biblioteca³⁰⁶”. Anos depois, em um contexto de perigo, Benjamin se viu diante de uma difícil e dolorosa decisão: quais livros levar consigo? E o que fazer com os outros? Deixá-los com alguém de confiança? Ou

³⁰¹ BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 84.

³⁰² Cf. SCHOLEM, Gershom. **A história de uma amizade**. Trad. Geraldo Gerson de Souza, Natan Nohet Zins e J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

³⁰³ BENJAMIN, 1979, p. 182, v. 1.

³⁰⁴ Cf. SCHOLEM, *op. cit.*

³⁰⁵ Cf. TACKELS, Bruno. **Walter Benjamin. Une vie dans les textes**. Arles: Actes Sud, 2009.

³⁰⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, *loc. cit.*

abandoná-los? E qual destino esperaria os livros salvos e aqueles deixados para trás?

Apesar das crescentes dificuldades financeiras impostas pelo exílio, Benjamin não se afastou da literatura infantil e propôs uma publicação sobre livros para crianças a editoras francesas em 1937 – mais um projeto que nunca foi realizado³⁰⁷. Essa paixão ardorosa de Benjamin pelos livros e, consequentemente, pela reflexão crítica sugere uma promessa de felicidade ou, ainda, um *princípio esperança*, isto é, uma estratégia de resistência junto aos livros, um desejo de refazimento da vida *apesar* dos tempos sombrios, como parecem comprovar a solicitação de renovação de sua carteirinha de pesquisador da BnF logo depois da saída do campo de Nevers e o pedido de empréstimo de dois livros da livraria *Shakespeare and Company* feito em 23 de fevereiro e 25 de abril de 1940³⁰⁸. “A única coisa que o impelia a continuar a viver, era, numa situação muitas vezes sentida como desesperada, o trabalho³⁰⁹”. É preciso recomeçar, apesar de tudo; é preciso ler, apesar de tudo; de fazer com tudo isto um saber recomeçar. Na dispersão dos livros de sua biblioteca, nas barricadas de papel sobre a mesa do pesquisador de mãos pequenas, algum sinal de sobrevivência pelo estudo. “O perigo nos obriga a ler o passado³¹⁰”, disse certa vez Georges Didi-Huberman, citando Benjamin.

³⁰⁷ Cf. ALLEN, 2000, p. 10.

³⁰⁸ Trata-se, respectivamente, de um dicionário Cassel alemão-inglês e do livro *Physical and Metaphysical Words, including the Advancement of Learning and Novum Organum*, de Francis Bacon. Ambos os títulos indicam que Walter Benjamin estava empenhado em aprender inglês diante da possibilidade de refúgio nos Estados Unidos. Para uma consulta do catálogo de empréstimos da livraria parisiense, conferir o site do projeto *Shakespeare and Company* (<https://shakespeareandco.princeton.edu/>) vinculado à Universidade de Princeton (EUA).

³⁰⁹ SCHEURMANN, 1994a, p. 1991.

³¹⁰ Eco, aqui, minhas anotações registradas no âmbito do seminário *Ce qui nous soulève* ministrado em 2019 por Georges Didi-Huberman no Institute national d'histoire de l'art de Paris, cujo ponto de partida era os movimentos revolucionários de 1918 na Alemanha lidos pelo historiador como gestos de levantes (*soulèvements*), a partir das figuras de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo e duas frases de ambos, respectivamente: “*Trotz alledem!*” (“Apesar de tudo!”) e “*Ich war, ich bin, ich werde sein*” (“Eu era, eu sou, eu serei”). Devido à pandemia provocada pelo novo coronavírus, o seminário foi interrompido em 9 de março de 2020.

Numéro : 3454 Benjamin Waller
 — 22 a 12 a —

DÉPARTEMENTS : IMPRIMÉS, MSS., EST.

Titres : Docteur en philo.,
 Critique littéraire

Adresse : 1 rue Dombasle Paris XV
 11 janvier 1940 - 1941

Observations : Rec. en 1933 resp. de la Bibliothèque de la Sorbonne
 et de la Sorbonne en 1940, 15 r. Ch. Lato professeur
 à la Sorbonne.




Figura 18 – Cartão de leitor da Bibliothèque Nationale de France, 1940

1940 BENJAMIN
 Monsieur Waller
 10 rue Dombasle 15e

Feb 23 German - English Eng. ger. Dict
 (Carrells)

April 25 Bacon's Physical & Metaphysical
 works (Bohm's ed.)

Figura 19 – Cartão de leitor da Livraria Shakespeare & Company, 1940
 Fonte: <https://shakespeareandco.princeton.edu>

Esse gesto de voltar os olhos para o passado, tanto pessoal quanto coletivo, à maneira do *Angelus Novus*, visa ao mesmo tempo compreender as razões pelas quais “as coisas continuem como antes, eis a catástrofe³¹¹”, e “despertar no passado as centelhas da esperança³¹²”, isto é, alguma promessa de futuro. Como já o observou Peter Szondi: “O tempo verbal de Benjamin não é o pretérito perfeito, mas o futuro do pretérito em todo o seu paradoxo: ele é futuro e, mesmo assim, passado³¹³”. Ora, esse movimento para trás alia-se à infância na tentativa de encontrar algum índice não apenas de futuro para aquele que a rememora, mas também para a humanidade. Em um dos muitos papéis confiados a Bataille, Benjamin escreveu:

Eu tinha experimentado a imunização várias vezes, como cura, na minha vida: aderi a ela de novo nessa situação e evoquei intencionalmente em mim aquelas imagens que no exílio frequentemente despertam com mais força a nostalgia, ou seja, as imagens da infância. Não permiti que o sentimento de nostalgia dominasse meu espírito assim como não havia permitido que o material imunizador [dominasse] um corpo sadio. Eu tentei fazer isso a limitar meu exame ao aspecto passado social irrecuperável e necessário, mais do que ao aspecto biográfico e arbitrário³¹⁴.

1.9.

Histórias de pais e filho: a propósito da faculdade mimética

Gershom Scholem, no livro sobre a história de sua amizade com Benjamin, conta que o apreço do amigo pelos livros infantis deve-se não apenas à estima que a esposa tinha pelo gênero, como também pela imersão de Benjamin no mundo imaginativo e associativo da criança, despertada logo nos primeiros anos de vida de seu filho Stefan³¹⁵, para quem o escritor dedica *Infância em Berlim*. Único filho de Walter Benjamin e Dora Sophie, Stefan Rafael nasceu em 1918 e ficou sob a guarda de Dora quando o casal se divorciou oficialmente em 1930. Ele permaneceu na Alemanha até 1935 e depois viveu entre San Remo e Áustria antes de se exilar com a mãe em Londres, em 1939. Desde o nascimento de Stefan, Benjamin começou a colecionar palavras, frases, histórias

³¹¹ BENJAMIN, 2018, p. 784, [N9a, 1].

³¹² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 224.

³¹³ SZONDI, *op. cit.*, p. 20.

³¹⁴ BENJAMIN *apud* BUCK-MORSS, 2002, p. 457. Uma variante desse texto encontra-se na peça de abertura “Palavras prévias” da “versão de última mão” de *Infância berlinense* publicada, no Brasil, pela editora Autêntica, com tradução de João Barrento.

³¹⁵ SCHOLEM, 2008.

e gestos do filho em pequenos cadernos, onde também registrava cenas da vida familiar, como conta a Scholem em carta de 14 de janeiro de 1926:

Desde seu nascimento, eu guardo “as opiniões e pensamentos” de meu filho em um pequeno livro que, devido às minhas muitas ausências, não é de grandes dimensões, mas que contém algumas dezenas de palavras e reviravoltas singulares³¹⁶.

De acordo com Michael Schwarz, essas anotações são testemunhos da fantasia da linguagem infantil, da imagem do mundo da criança, de seu pensamento e de seu saber que encontraram em Benjamin um observador altamente interessado que os levava a sério³¹⁷. Ao recolher pedaços da fala infantil, Benjamin não queria investigar cientificamente o processo de aquisição e processamento da linguagem pelo filho. Ao contrário, essa coleção de invenções verbais lhe serve como ponto de observação daquilo que ele vai nomear de “curiosas linhas de comunicação³¹⁸” ao ressaltar as afinidades mágicas ativadas pelo universo perceptivo das crianças, que ligam por *afinidades eletivas* palavras aparentemente desconexas entre si, como se estivessem brincando com um jogo muito famoso no período Biedermeier. Do interesse pela deformação das palavras pela criança resultam certamente dois ensaios redigidos em 1933, em Ibiza, a respeito da capacidade imitativa infantil de produzir sons não humanos e de insuflar vida em coisas inanimadas, pois “a criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem³¹⁹”. Leia-se, a propósito, uma das notas tomadas por Benjamin em 1921: “Durante alguns dias (em novembro de 1921), ele [Stefan] teve a ideia de imitar os objetos, o tiquetaquear de um relógio, a forma de uma pêra rolando no chão³²⁰”.

Interessado nas brincadeiras infantis como escola da faculdade mimética, Benjamin investiga em “A doutrina das semelhanças” e “Sobre a faculdade a mimética” a perda da capacidade humana de produzir semelhanças e o descolamento dessa faculdade do campo astrológico e da clarividência – outrora decisivo para os povos antigos que liam o destino humano a partir da posição das estrelas – e sua migração para a linguagem e a escrita, que se acabaram se

³¹⁶ BENJAMIN, 1979, p. 373, v. 1.

³¹⁷ SCHWARZ, Michael. Opinions et pensées. Mots et locutions du fils. In: MARX, Ursula *et al.* (Orgs). **Walter Benjamin Archives**. Trad. Philippe Ivernel. Paris: Klincksieck, 2011. p. 105.

³¹⁸ BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 271.

³¹⁹ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 109

³²⁰ BENJAMIN *apud* SCHWARZ, M., *op. cit.*, p. 120.

convertendo em um “arquivo de semelhanças não sensíveis³²¹”. Por essa via, a linguagem escaparia aos limites da comunicação instrumental para se tornar o *medium* da faculdade mimética, no qual “as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas³²²”. Esses dois ensaios, onde Benjamin identifica sobrevivências da faculdade mimética nas brincadeiras das crianças e nas distorções vocabulares infantis, também lhe servem, de acordo com Patricia Lavelle³²³, como esboços preparatórios para a redação da peça de abertura da primeira versão datiloscrita da *Infância em Berlim*³²⁴, intitulada “A Mummerehlen”. Nessa “alegoria da faculdade mimética³²⁵”, em que Benjamin recopia trechos de suas considerações sobre a produção de semelhanças não sensíveis, ecoam os versos de uma velha rima infantil onde cabe todo o mundo desfigurado da infância:

É numa velha rima infantil que aparece a Muhme Rehlen. Como na época Muhme nada significava para mim, essa criatura se tornou em minha fantasia uma assombração: a Mummerehlen. Os mal-entendidos modificavam o mundo para mim. De modo bom, porém. Mostravam-me o caminho que conduzia ao seu âmago. Qualquer pretexto lhes convinha. (...)

O dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio de palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos moveis, às roupas³²⁶.

Ora, o que interessa a Benjamin é, justamente, o momento que antecede a captura da infância pelos modelos de civilidade do mundo filisteu, cujos códigos do bem dizer constroem a espontaneidade lúdica com a qual a criança se expressa e se desfigura a si mesma por semelhança aos objetos. Esses códigos também corrigem os tropeços infantis com a/na língua – um tropeço

³²¹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 112.

³²² Ibid., pp. 112-113.

³²³ Cf. LAVELLE, Patricia. Préface. In: BENJAMIN, Walter. **Enfance berlinoise vers 1900. Version dite de Giessen (1932-1933)**. Trad. Pierre Rusch. Paris: L'Herne, 2012. pp. 9-25.

³²⁴ Trata-se do *Berliner Typoskript* ou “versão de Gießen” (1932), assim nomeada em referência à cidade alemã onde o datiloscrito foi encontrado, em 1988. Diferente da tradução publicada pela editora Brasiliense em 1987, seguindo a versão estabelecida por Adorno, a partir dos manuscritos *Felizitas-Exemplar* e *Stefan-Exemplar*, que se abrem com os passeios da criança no “Tiergarten”, e da tradução publicada no Brasil pela editora Autêntica em 2013, ou seja, a versão “completa de última mão” ou *Pariser Typoscript* (1938) descoberta por Giorgio Agamben em 1981 na BnF, que começa com a peça “Varandas”, a versão de Gießen inicia-se com a peça “A Mummerehlen”. Essa versão foi publicada em 2000 na Alemanha e editada em francês, em 2012, por Patricia Lavelle, para a editora L'Herne, e ainda não foi traduzida para o português. Assim como as outras versões, esta termina com a peça “O corcundinha”. Para um desdobramento do complexo processo de reescrita e reordenamento das peças da *Infância berlinense*, conferir, entre outros, o prefácio e as notas de Patricia Lavelle à versão de Gießen e a tese de doutorado de Juliana Lugão (2019).

³²⁵ LAVELLE, *op. cit.*, p. 10.

³²⁶ BENJAMIN, 1987, pp. 98-99.

experimental e *pobre*, por assim dizer, de alguém que ainda domina totalmente as normas da linguagem. Como observou precisamente Willi Bolle, o que está em jogo na percepção e na escuta das palavras pela criança é menos a arbitrariedade do signo linguístico e mais as evidências fisionômicas, as semelhanças entre nome e objeto ou pessoa, o que comprova a estreita ligação entre a escrita da *Infância em Berlim* e a teoria da linguagem de Benjamin³²⁷. É como se as palavras, sob um olhar ainda embaçado ou dominado pelo hábito dos adultos, fossem signos plásticos ou brinquedos portáteis que a criança levaria para lá e para cá, desmontando, revirando, deformando e bagunçando seus sentidos originais.

Nas páginas de seus cadernos de anotação sobre as “opiniões e pensamento do filho”, Benjamin registrou várias distorções vocabulares de Stefan, por exemplo, quando ele disse *Unibilothek* ao invés de *Universitätsbibliothek*³²⁸. Jean Lacoste aproxima essa operação verbal infantil do método de miniaturização da letra praticado pelo Benjamin colecionador de citações, quando extrai um fragmento de seu contexto para acrescentá-lo a outro, modificando assim seu sentido original e rompendo a continuidade textual: a citação “chama à palavra pelo nome, arranca-a, destrutiva, do seu contexto (...). E ela ressurgue, nas suas justas correspondências, sonora, certa, na trama de um novo texto³²⁹”. Seria preciso, ainda, aproximar essa operação verbal da criança da coreografia entre palavra e imagem encenada em velhos abecedários que tanto fascinaram Benjamin, aqueles abecedários “em que as letras assumem as formas dos bichos e dos objetos cotidianos que nomeiam”, como descreve Rosana Kohl Bines³³⁰. Nesse sentido, também os livros infantis seriam um *locus* privilegiado da produção de semelhanças, na medida em que o diálogo entre a palavra (que também é desenho) e a imagem (que também é texto) reencenaria práticas ancestrais de leitura e escrita:

“Ler o que nunca foi escrito”. Esta forma de leitura é a mais antiga: a leitura antes de toda a linguagem, a partir das entranhas, dos astros ou da dança. Mais tarde apareceram instrumentos intermediários de novas formas de leitura, runas e hieróglifos. Tudo indica que foram estes os estágios que permitiram a entrada na escrita e na linguagem daquele tom mimético que em tempos fora o fundamento mais elevado do comportamento mimético e o mais completo arquivo de

³²⁷ Cf. BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metropole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EdUSP, 1994. p. 325.

³²⁸ Para mais exemplos, cf. SCHWARZ, M., 2011, pp. 170-195.

³²⁹ BENJAMIN, Walter. Karl Kraus. In: **Ensaio sobre literatura**. Trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2016a. p. 245.

³³⁰ BINES, Rosana Kohl. Contratempos de infância e morte. **Revista Letras**, n. 95, p. 27, jan-jun. 2017.

semelhanças não-sensíveis: um médium para o qual migraram definitivamente as antigas forças da ação e da ideia miméticas, até ao ponto de liquidarem as da magia³³¹.

Numa bela passagem da *Crônica berlinense*, Benjamin narra suas memórias de leitura na infância e diz que “o mundo que se abria no livro e o próprio livro não podiam ser separados a nenhum preço e eram rigorosamente um³³²”. Relembrando ainda a própria experiência de leitura, ao mesmo tempo corporal e visual dos livros infantis, escreve: “Não os líamos de cabo a rabo, não, morávamos, habitávamos entre suas linhas³³³”. Em seus ensaios sobre cartilhas, abecedários e velhos livros infantis, especialmente no texto “Visão do livro infantil”, e ainda em um fragmento (“Porcelanas da china”) de *Rua de mão única*, Benjamin também sublinhou essa imersão nas malhas do texto pela leitura das “semelhanças não sensíveis” entre palavra e imagem: “Fantasiada com todas as cores que capta lendo e contemplando, a criança se vê em meio a uma mascarada e participa dela³³⁴”. Pela leitura, Benjamin mergulha na profusão de obras da Biblioteca nacional da França e traz à superfície, como um “pescador de pérolas” ou como uma “Criança lendo”, uma coleção de citações na tentativa de criar uma “versão abreviada de uma biblioteca³³⁵”.

Em muitas peças da *Infância em Berlim* pode-se ver a produção de semelhanças e escutar a deformação das palavras feitas pela criança que pensa ouvir as empregadas se referirem à mãe como “minha senhora” (*gnädige Frau*) quando se trata de “costureira” (*nähfrau*) (“A caixa de costura”), ou acha que a rua Steglitz, onde morava a Tia Lehmann, devia seu nome a um pássaro (*Stieglitz*, “pintassilgo” em alemão) (“Rua Steglitz esquina com Genthin”). Pode-se ver, ainda, a ação da faculdade mimética quando o sujeito da narração se assemelha ao lugar onde habita – como a avó materna residente no número “12, Blumeshof” e “A lontra” habitante dos confins do Jardim Zoológico – ou quando a criança se camufla no objeto da experiência, a exemplo do menino escondido atrás da porta ou caçando borboletas. Dentre os itens da fértil coleção de nomes mal ouvidos e malditos na infância graças à intervenção da Mummerehlen, a palavra “Braushausberg” é, para Benjamin, aquela que “conserva o insondável

³³¹ BENJAMIN, Walter. Sobre a faculdade mimética. In: **Ensaio sobre literatura**. Trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2016. p. 59.

³³² BENJAMIN, Walter. Chronique berlinoise. In: **Écrits autobiographiques**. Trad. Christophe Jouanlanne e Jean-François Poirier. Paris : Christian Bourgois Editeur, 1994. p. 321.

³³³ Idem.

³³⁴ BENJAMIN, Walter. Visão do livro infantil. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 70.

³³⁵ ALLEN, *op. cit.*, p. 13.

com que as palavras fazem frente aos adultos³³⁶. Destituída de seu sentido original (o local onde a família do menino berlinense tinha uma casa de veraneio), a palavra Braushausberg passa a denominar e a condensar o vibrante ar em que se movimentavam borboletas cuja captura dependia da renúncia temporária do menino à sua forma humana.

Da coleção de “palavras e expressões” de Stefan, interrompida por Benjamin em 1932, um ano antes da redação das primeiras peças da *Infância em Berlim* e de sua saída para o exílio, restam apenas dezesseis folhas soltas, arrancadas dos cadernos, com notas na frente e no verso do papel³³⁷. Em uma delas, lê-se uma conversa entre mãe e filho ouvida em março de 1922: “‘Mamãe, conte-me uma história.’ Ah, eu não tenho uma agora. ‘Ah, conte-me, eu quero’. Bom, conte você, então? ‘Não – mais – aqui – eu coloquei o desejo na sua boca, conte-me agora’³³⁸”. Embora Benjamin não tenha sido um pai muito presente, possivelmente por causa de sua dedicação ao trabalho e do desgaste do seu casamento, a escassa correspondência entre ele e Stefan durante os anos do exílio releva um cuidado mútuo entre pai e filho, especialmente em relação ao estudo e ao antissemitismo.

No *Cahier* organizado por Patricia Lavelle para a editora L’Herne estão traduzidas para o francês algumas cartas trocadas entre Benjamin e Stefan durante esse período. Em 30 de junho de 1936, esperando com certa impaciência notícias do filho, Benjamin lhe pergunta onde ele vai estar no verão, pois gostaria de visitá-lo, e lhe recomenda “refletir três vezes antes de se instalar em uma cidade antissemita³³⁹” na Áustria: “Penso e espero, entretanto, que não lhe falte o discernimento exigido pelas circunstâncias do nosso tempo³⁴⁰”. De Londres, Stefan escreve a última carta ao pai, em julho de 1939: “Querido papai, antes de tudo, um feliz aniversário. Suponho que você esteja agora em Paris e espero que esteja tendo um dia agradável na companhia de amigos³⁴¹”. E conclui: “Espero que o tabaco tenha chegado em segurança. Saudações de todo coração³⁴²”.

³³⁶ BENJAMIN, 1987, pp. 81-82.

³³⁷ SCHWARZ, M., 2011.

³³⁸ BENJAMIN *apud* SCHWARZ, M., *op. cit.*, p. 125.

³³⁹ BENJAMIN *in* LAVELLE, 2012, p. 27.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

³⁴¹ STEFAN BENJAMIN *in* LAVELLE, *op. cit.*, *loc. cit.*

³⁴² *Ibid.*, p. 29.

1.10.

O colecionador de livros desempacota sua biblioteca

No célebre ensaio “Desempacotando minha biblioteca”, em que descreve o percurso de doze horas organizando seus livros, Benjamin afirma que o colecionador e a criança são animados pelo mesmo princípio que fascinava os artistas do movimento surrealista francês, qual seja a capacidade de criar um mundo novo a partir da energia pressentida em objetos que começam a desaparecer, em coisas rejeitadas, pobres, sem valor ou antiquadas, como brinquedos e velhos livros infantis: “para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. E justamente nesse ponto se acha o elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil³⁴³”. Embora possa sugerir à primeira vista uma contradição no pensamento benjaminiano, esse princípio de renovação do mundo a partir do resgate e da acumulação do obsoleto difere-se do desejo de interiorização burguês porque o que está em jogo aqui é uma inflexão política de resistência. Ainda que o colecionador seja o verdadeiro habitante do interior, como diz Benjamin, ele distingue-se do indivíduo burguês porque o que lhe interessa é menos a posse e a acumulação de objetos nos quais possa deixar seus rastros e os de sua classe, do que a construção de um espaço público-privado de preservação dos objetos e dos detalhes do passado. Assim, as coisas estariam a salvo da dispersão e do apagamento de suas histórias ocasionados pelas trocas e pelos descartes velozes do mundo capitalista.

No eixo temático “H – O colecionador” da pesquisa para o projeto das *Passagens*, Benjamin apresenta um tipo *positivo* oposto ao colecionador, a partir de uma formulação extraída da obra de Karl Marx: “A propriedade privada tornou-nos tão tolos e inertes que um objeto é nosso apenas quando o possuímos, portanto, quando existe para nós como capital ou quando é... *utilizado* por nós³⁴⁴”. Em outra nota, do mesmo *Konvult* dedicado à figura do colecionador, afirma-se: “O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). (Assim procede o colecionador e a anedota)³⁴⁵”. Tratar-se-ia, então, de uma outra concepção de conhecimento não baseada mais em uma ideia de agência

³⁴³ BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 229.

³⁴⁴ BENJAMIN, 2018, p. 355, [H 3a, 1], grifo do autor.

³⁴⁵ Ibid., p. 350, [H 2, 3].

humana sobre as coisas, já que o que importa não é uma representação de si por meio dos objetos; são os objetos que vão de encontro e adentram a vida do colecionador, e não o contrário: “Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida³⁴⁶”. Por isso, cada peça encontrada é, aos olhos do colecionador, uma relíquia de uma coleção sempre incompleta, donde sua luta contra a dispersão das coisas no mundo: “O grande colecionador é tocado na sua origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo³⁴⁷”.

Ao contrário de outros colecionadores, que destituem o objeto de suas funções utilitárias para encerrá-los em um espaço de contemplação e sonho, sempre modificado à medida que um novo objeto é acrescentado aos demais, aquele que coleciona livros não necessariamente desvinculou seus tesouros do contexto funcional³⁴⁸. A figura do Benjamin colecionador de livros parece condensar essas duas características da coleção (a contemplação e a utilização) que se refletem na variedade de itens de sua biblioteca: desde edições raríssimas para puro deleite estético a obras para leitura e escrita de ensaios e resenhas, a exemplo dos textos sobre os artefatos culturais destinados às crianças (brinquedos, jogos, cartilhas, literatura infantil etc.) redigidos entre 1924 e 1931. De acordo com Scholem, a atração de Benjamin pelos livros infantis e pela energia inventiva e disruptiva das crianças constituía uns dos traços mais fortes de sua personalidade e de seu interesse intelectual de tal maneira que ele classificava os ensaios sobre livros infantis, ao lado de outros três textos, como o melhor de sua produção³⁴⁹. Quando fez a “Caracterização de Walter Benjamin”, Adorno sublinhou de forma precisa e feliz essa predileção benjaminiana pela infância como “imagem de pensamento” (*Denkbild*): “O que Benjamin dizia e escrevia soava como se o pensamento assumisse as promessas dos contos de fada e dos livros infantis, ao invés de rejeitá-las, vergonhosamente, em nome da maturidade³⁵⁰”.

“Toda paixão confina com um caos³⁵¹”, diz Benjamin referindo-se à coleção como forma de recordação prática, já que os livros também contam a história de

³⁴⁶ Idem.

³⁴⁷ Ibid., p. 358, [H 4a, 1].

³⁴⁸ Cf. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 352, [H 2, 7; H 2a, 1].

³⁴⁹ Cf. SCHOLEM, 2008. Ver também SCHOLEM, Gershom. Walter Benjamin (1964). In: **Walter Benjamin y su ángel**. Trad. Ricardo Ibarlucia e Laura Carugati. Buenos Aires: FCE, 1998. pp. 9-35.

³⁵⁰ ADORNO, Theodor. Portrait de Walter Benjamin. In: **Sur Walter Benjamin**. Trad. Christophe David. Paris: Allia, 1999. p. 8-9.

³⁵¹ BENJAMIN, 1987, p. 228.

sua origem, trazem consigo lembranças e pensamentos de como chegarem até às mãos do colecionador-leitor. Para Benjamin, a existência do colecionador é regida por uma tensão entre os polos da ordem e da desordem³⁵², isto é, por uma tensão entre o desejo de ordenação dos livros na estante e a desordem das lembranças evocadas pelo passado de cada item. Enderençando-se a seus leitores³⁵³, Benjamin lhes pede que se transfiram com ele “para a desordem de caixotes abertos à força, para o ar cheio de pó de madeira, para o chão coberto de papéis rasgados”, pois assim poderão compreender “um pouco da disposição de espírito” que os “livros despertam no autêntico colecionador³⁵⁴”. Ao final do ensaio, ao soar da meia-noite, diante da última caixa semi-esvaziada, Benjamin é vencido pela desordem dos livros: “Nada poderia realçar ainda mais a operação de desempacotar do que a dificuldade de concluí-la³⁵⁵”. “Arrumar significaria aniquilar³⁵⁶”, afirma ele em uma das “Ampliações” de *Rua de mão única*, quando descreve a coleção da “Criança desordeira”.

É, ainda, no âmbito do ensaio “Desempacotando minha biblioteca”, escrito um ano depois da separação oficial com Dora, quando se instala em novo apartamento em Berlim, que Benjamin informa as maneiras privilegiadas de se constituir uma biblioteca para um colecionador de livros: o dom, a compra, o empréstimo seguido ou não de restituição e, sobretudo, a herança. Ora, não é de se estranhar, então, que Stefan tenha vencido, pelo menos em parte, a luta contra a dispersão – uma luta contra a qual o pai se viu envolvido desde cedo na tentativa de salvar os itens de sua coleção. Tal luta poderia ser colocada sob o signo de um “fracasso exemplar”, para utilizar a bela expressão de Jeanne Marie Gagnebin quando caracteriza a falta de êxito Benjamin tanto na vida pessoal quanto na intelectual³⁵⁷. Neste sentido, poder-se-ia ler um *fracasso exemplar* na paixão de colecionador de Benjamin, uma paixão possivelmente transmitida pelo pai, Emil, um negociante de objetos de arte e colecionador de autógrafos³⁵⁸.

³⁵² Idem.

³⁵³ O ensaio “Desempacotando minha biblioteca” foi publicado como conferência no jornal alemão *Die Literarische Welt* de 17 e 24 de julho de 1931.

³⁵⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 227.

³⁵⁵ Ibid., p. 235.

³⁵⁶ BENJAMIN, 1987, p. 39.

³⁵⁷ GAGNEBIN, 2018, pp. 15-16.

³⁵⁸ ALLEN, *op. cit.*, p. 9.

1.11.

A coleção de selos e cartões postais

Por volta de 1900, o pequeno Walter começou a colecionar os cartões postais enviados pela avó materna. Em todos os postais, diz Benjamin, já adulto, pairava o ar do apartamento burguês da avó, cujo interior entulhado de móveis e objetos do *Jugendstil*³⁵⁹ lhe causava a impressão de que nem a miséria nem a morte tinham vez naquele lugar, localizado na rua Blumenshof. Para Benjamin, a “caligrafia grande e airoso” da avó na parte inferior ou superior transformava os postais de “Madonna di Campiglio, e Brindisi, Westerland e Atenas” em colônias da Blumenshof. Mais ou menos nessa mesma época, o menino também começou a colecionar selos de correio. Se os cartões postais representam, na imaginação infantil de Benjamin, um “mundo em miniatura”, através dos selos, o menino viaja para alhures, olhando “as letras diminutas³⁶⁰” e os “tecidos celulares gráficos³⁶¹” daqueles “cartões de visitas que os grandes Estados deixam no quarto da criança³⁶²”. “Na observação dos selos, por parte da criança”, afirma Willi Bolle, “mostra-se a dialética do próximo e do longínquo que, mais tarde, se constituirá em procedimento característico do escritor³⁶³”:

Como Gulliver, a criança visita país e povo dos seus selos. Geografia e História dos liliputianos, a inteira ciência do pequeno povo com todos os seus números e nomes lhe é instilada durante o sono³⁶⁴.

Adulto, Benjamin inventa com o filho selos de países imaginários e o presenteia com um álbum de selos quando ele completa onze anos³⁶⁵. Quando viajava, Benjamin tinha o hábito de enviar cartões postais para os amigos. Em 1933, ele adquire um postal da “muralha renascentista de Ibiza”, a que se refere em “O muro”, da série de prosas curtas reunidas sob o título “Histórias de solidão”; depois, manda a imagem da muralha que o havia obcecado durante dias ao amigo Siegfried Kracauer em 23 de abril daquele ano³⁶⁶. Como observa Grudun Schwarz, esses cartões postais fazem parte da memória pictórica de Benjamin e são, para ele, um ponto de partida para seus ensaios como escritor, do qual dão notícias as “Lembranças de viagens” de *Rua de mão única*, as

³⁵⁹ “Estilo da juventude”, o que se denomina em francês *Art nouveau*, estilo de arquitetura e de artes decorativas surgido no final do século XIX.

³⁶⁰ BENJAMIN, 1987, p. 58.

³⁶¹ Idem.

³⁶² Ibid., p. 59.

³⁶³ BOLLE, *op. cit.*, p. 298.

³⁶⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 59.

³⁶⁵ BENJAMIN *apud* SCHWARZ, M., 2011, p. 146.

³⁶⁶ Cf. VALERO, 2017.

“Imagens do pensamento” e o projeto nunca realizado de um texto sobre a “Estética do cartão com vista”³⁶⁷.

Comentando o pequeno texto de *Rua de mão única* intitulado “Comércio de selos”, onde Benjamin afirma que a cultura da filatelia não vai sobreviver ao século XX, Georges Didi-Huberman identifica, assim como Willi Bolle, uma dialética entre proximidade e distância na figura do colecionador de selos, para quem essas “formas menores” são também uma “forma de memória” (*forme de mémoire*) tornada viva por alguém disposto a trazer para perto algo longínquo³⁶⁸. Neste sentido, num olhar lançado para a coleção de selos de Benjamin talvez se possa ler o destino de seu dono. Em uma passagem da *Crônica berlinense*, Benjamin parece não ter dúvidas de que grande parte de sua coleção de cartões postais e selos vai-se perder em razão de seus deslocamentos:

Há pessoas que acreditam encontrar a chave do seu destino na hereditariedade, outras no horóscopo, e outras ainda na educação. Eu mesmo acredito que, se eu pudesse folhear hoje mais uma vez minha coleção de cartões postais, ela lançaria muita luz sobre a vida que eu tive depois³⁶⁹.

De fato, grande parte da coleção de cartões postais e de selos perdeu-se. Foram salvos somente um pequeno número de cartões postais com imagens da Itália e alguns cartões das ilhas de Ibiza e Maiorca, na Espanha³⁷⁰. No que diz respeito à coleção de livros infantis de Walter Benjamin, após a morte de Dora, em 1964, Stefan herdou a coleção de livros infantis do pai, reivindicada pela mãe durante o divórcio. Hoje, a coleção de cerca de 200 livros infantis, composta principalmente de obras do século XIX, contos de fada e álbuns ilustrados, está sob a guarda do *Institut für Jugendbuchforschung* (Instituto de Pesquisa do Livro para Jovens) da Universidade de Frankfurt. Em 1985, a instituição alemã adquiriu de Janet Benjamin, viúva de Stefan, que teria dito: “Gostaria que a coleção de livros infantis de meu pai retornasse à Alemanha”³⁷¹. Alguns títulos

³⁶⁷ Cf. SCHWARZ, Gudrun. Images de voyage. Cartes postales avec vues. In: MARX, Ursula *et al* (Orgs.). **Walter Benjamin Archives**. Trad. Philippe Ivernel. Paris: Klincksieck, 2011. pp. 104-174.

³⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sur le fil**. Paris: Éditions de Minuit, 2013. p. 69. É importante destacar que essa tensão entre proximidade e distância é discutida por Benjamin em diversos ensaios, seja quando elabora os conceitos de “aura” e “imagem dialética”, seja quando caracteriza as duas figuras do contador de histórias, o camponês sedentário e o marinho viajante, ou ainda quando escreve a “Pequena história da fotografia”. Vai-se voltar a essa questão no terceiro capítulo.

³⁶⁹ BENJAMIN, 1994, p. 298.

³⁷⁰ Cf. SCHWARZ, G., *op. cit.*

³⁷¹ ALLENE, *op. cit.*, p. 17.

dessa coleção podem ser consultados no catálogo feito em 1987 pela instituição alemã³⁷².

A outra parte da biblioteca de Benjamin, a que ele transportou da casa de Brecht na Dinamarca para Paris em 1938, foi apreendida pela Gestapo em 1940 e certamente queimada, como aqueles livros ateados ao fogo pelos nazistas na *Bebelplatz*, em 10 de maio de 1933³⁷³. “A biblioteca (bem sabem os perseguidos de todos os regimes) é a primeira coisa que se perde³⁷⁴”, disse certa vez a crítica Beatriz Sarlo. No caso de Benjamin, o único rastro dessa parte de sua biblioteca é o peso: 469 kg³⁷⁵. Por mais estranho que possa parecer, os outros documentos de Benjamin (manuscritos de ensaios, cópias de cartas etc.), também confiscados na invasão ao seu domicílio na rua Dombasle, não foram destruídos pela Gestapo, apesar das ordens para fazê-lo. Antes de serem repatriados para República Democrática Alemã em 1960, esses papéis possivelmente transitaram pelo “campo de Austerlitz”.

1.12.

O campo de Austerlitz e a coleção de brinquedos e miniaturas

Situado à borda do rio Sena, no número 43 do *quai de la gare* de Austerlitz, a poucos metros de onde Benjamin foi levado para o campo de Nevers e de onde seria levantada cinquenta anos depois a nova Biblioteca Nacional da França – François Mitterrand, o “campo anexo de Austerlitz”, assim chamado pela polícia nazista, era um grande depósito onde foram armazenados livros, objetos, coleções, enfim, todos os bens pilhados dos apartamentos dos judeus em Paris: “Os bens eram classificados por quatrocentos prisioneiros e dispostos em diversas sessões em três andares: porcelana, prataria, linho, brinquedos, relógios, moveis, roupas, obras de arte³⁷⁶”. Em seu livro sobre os migrantes na França, Marielle Macé imagina o possível trânsito pelo campo de

³⁷² Cf. **Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamin**. Katalog einer Ausstellung des Instituts für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität und der Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt am Main, 1987.

³⁷³ No prefácio à coletânea *Je déballe ma bibliothèque*, Allen (2000, p. 13) lembra que Benjamin figurava na lista de autores cujas obras foram queimadas na noite de 10 de maio 1933 na Praça da Ópera de Berlim, a poucos metros da Staatsbibliothek, onde ele redigiu o livro sobre o drama barroco alemão.

³⁷⁴ SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013. p. 25.

³⁷⁵ ALLEN, *op. cit.*, p. 31.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 30

Austerlitz dos objetos colecionados por Benjamin. Para a filósofa, “esse encontro, tão trágico e próprio do século passado, entre a história da cultura e a das violências de massa, entre a literatura e as vidas vividas em condições de destruição³⁷⁷” nos diz respeito hoje, pois “fala da nossa vulnerabilidade, e fala à nossa vulnerabilidade³⁷⁸”, já que também os livros e os objetos que recolhemos durante toda a vida são tão mutiláveis quanto o “frágil e minúsculo corpo humano³⁷⁹” de que fala Benjamin em “Experiência e pobreza”.

Se Walter Benjamin tivesse adquirido o quadro *Conto de fadas do anão* de Paul Klee, essa tela poderia ter sido levada para o campo anexo de Austerlitz. Alargando ainda mais o “encontro exorbitante entre o exílio, a perseguição, a biblioteca e os sonhos embainhados nos belos objetos³⁸⁰”, para retomar a expressão de Marielle Macé, imagina-se, ainda, que os brinquedos e as miniaturas reunidos por Benjamin durante a vida tenham sido enviados para o depósito no cais de Austerlitz. Assim como os livros de sua biblioteca, Benjamin não pôde salvar durante a fuga esses objetos tão ardorosamente colecionados, mesmo que a portabilidade das coisas pequenas seja a forma ideal de possuir as coisas para um nômade ou um refugiado, como afirma Susan Sontag³⁸¹. Era preciso abandonar Paris urgentemente, era preciso deixar para trás todos os pequenos objetos que garantiram alguma alegria ou felicidade a esse colecionador durante os sete anos de exílio. Não havia tempo hábil para empacotar cuidadosamente coisas frágeis e minúsculas. Na pasta de couro que carregava consigo, Benjamin pôs somente o estritamente necessário: um relógio, um cachimbo, seis fotografias, uma radiografia, um par de óculos, um pouco de dinheiro e a declaração autenticada do Instituto de Pesquisa Social escrita em francês por Horkheimer³⁸².

O que terá acontecido às miniaturas e aos pequenos globos de vidro com paisagens de inverno que Benjamin adorava colecionar? É muito difícil imaginar e dimensionar a quantidade de objetos perdidos. No entanto, sobrevivem, na correspondência de Benjamin, nos depoimentos de quem com ele conviveu, em seus textos autobiográficos e nas emissões radiofônicas redigidas por ele para as rádios de Berlim e Frankfurt entre 1927 e 1933, alguns traços dessa coleção

³⁷⁷ MACÉ, *op. cit.*, p. 18

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁷⁹ BENJAMIN, 1985, p. 115.

³⁸⁰ MACÉ, *op. cit.*, *loc. cit.*

³⁸¹ *Cf.* SONTAG, 1986.

³⁸² *Cf.* SCHEURMANN, Ingrid. Nouveaux documents sur la mort de Walter Benjamin. In: SCHEURMANN, Konrad (Orgs.). **Pour Walter Benjamin. Documents, essais et un projet.** Trad. Nicole Casanova e Olivier Mannoni. Bonn: AsKI ; Inter Nationes, 1994. p. 279.

desaparecida. A partir desses rastros, vai-se, agora, tentar falar desses pequenos objetos portáteis, dessas coisas invisíveis e distantes no tempo, lendo-os como um *princípio esperança*, uma certa promessa de felicidade ou, ainda, como uma certa estratégia de sobrevivência de Benjamin, *apesar de tudo*. Propõe-se, então, um exercício de leitura, escrita e pensamento afinado com o sentido político do que Marielle Macé em sua reflexão sobre as formas de vida migrante nomeia de “movimento de consideração”, ou seja, um “movimento de observação, de atenção (...) e conseqüentemente de reabertura de uma relação, de uma proximidade, de uma possibilidade³⁸³”. Neste sentido, interessa a esta tese olhar atentamente, observar com cuidado, descrever com paciência e levar a sério os vestígios dos brinquedos e das miniaturas deixados por Walter Benjamin em seus textos, na tentativa de iluminar essa coleção para sempre perdida.

³⁸³ MACÉ, *op. cit.*, p. 28.

2

Do pequeno para o menor, do menor ao minúsculo

“(...) a faculdade da imaginação é o dom de interpolar no infinitamente pequeno, descobrir para cada intensidade, como extensiva, sua plenitude comprimida, em suma tomar cada imagem como se fosse a do leque fechado (...)”³⁸⁴.

Walter Benjamin, “Leque”, *Rua de mão única*.

2.1.

Mundus infantil e onírico

Assim como Baudelaire, Walter Benjamin também amava os brinquedos. Para o poeta dos *Petits poèmes en prose*, havia, em uma loja de brinquedos, uma “alegria extraordinária que a fazia preferível a um belo apartamento burguês”, pois, ali, “a vida em miniatura” era “bem mais colorida, limpa e brilhante que a vida real”³⁸⁵. No ensaio “Moralidade do brinquedo” (*Morale du joujou*), Baudelaire recorda-se de uma visita que fez, quando criança, a um dos quartos da casa da Sra. Panckoucke. O cômodo era, ele conta, um “espetáculo extraordinário e verdadeiramente feérico”, repleto de “brinquedos de toda espécie, desde os mais caros até os mais modestos, desde os mais simples aos mais complicados”³⁸⁶. Esse maravilhamento diante da “vida em miniatura” Benjamin também o sentiu, não ao visitar um quarto burguês, mas quando entrou em sonho em uma loja de brinquedos na cidade alemã de Wertheim.

Na “imagem do pensamento” “O sabedor”³⁸⁷, que compõe a série “Autorretratos do sonhador”, Benjamin descreve um magnífico brinquedo: “uma caixinha baixa com figuras de madeira”³⁸⁸. O brinquedo, diz ele, era construído como as pequenas plaquinhas que também podiam ser encontradas em certas caixinhas de magia: “pequenas plaquinhas ligadas por fitas coloridas que, frouxas, se despregam uma das outras, ora totalmente azuis, ora totalmente vermelhas, conforme se tenha manipulado as fitas”³⁸⁹. Encantado pela magia

³⁸⁴ BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 41, com alterações minhas.

³⁸⁵ BAUDELAIRE, Charles. Moralidade do brinquedo. In: **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995, p. 492.

³⁸⁶ Ibid., p. 491.

³⁸⁷ “O sabedor” foi publicado com o título “Fazer figura com um brinquedo” na revista suíça *Der öffentliche Dienst*, em 1934.

³⁸⁸ BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 261.

³⁸⁹ Idem.

daquele objeto de madeira, ele surpreende-se com o preço: “mais de sete marcos³⁹⁰”. Diante do alto custo, vê-se obrigado a renunciar, não sem tristeza, à sua paixão de colecionador. No entanto, quando contempla o item pela última vez, descobre que, ali, esconde-se um segredo, o que o leva a adquirir o precioso brinquedo. No sonho, Benjamin deseja mostrar sua maravilhosa aquisição aos amigos, o que não acaba acontecendo, porque ele desperta:

E acordo antes de poder revelar o segredo que, entrementes, se revelou para mim completamente: os três tempos em que o brinquedo se desfaz. A primeira placa: aquela rua multicolor com as duas crianças. A segunda: uma engenhoca de finíssimas rodinhas, êmbolos e cilindros, rolos e transmissões de madeira, se acoplando numa única superfície, autônoma e silenciosamente. E por fim a terceira placa: a visão da nova ordem na Rússia soviética³⁹¹.

O objetivo, aqui, não é não propor uma análise do sonho de Walter Benjamin, pois o que interessa é mais a descrição do relato do sonhador do que uma elaboração do conteúdo onírico. Como bem destacou Burkhardt Lindner, editor e posfaciador de uma coletânea francesa com os sonhos de Benjamin, uma das características mais fortes da relação benjaminiana com os sonhos é uma recusa à “psicologia das profundezas³⁹²”, a toda tentativa de interpretação ou especulação dos possíveis significados ocultos do mundo onírico. Neste sentido, ao invés de acrescentar à narração onírica uma análise de sua possível “mensagem”, Benjamin busca “salvaguardar a particularidade e o caráter secreto dos sonhos³⁹³”. De fato, é justamente isso o que ocorre em “O sabedor”, sonho no qual Benjamin figura como colecionador de um brinquedo em forma de tríptico. Em nenhum momento, Benjamin interrompe a descrição do sonho para interpretar este ou aquele elemento. À maneira do segredo do brinquedo, que o sonhador não consegue revelar a seus amigos porque desperta, a narrativa onírica conserva seu caráter enigmático, o que confirma não apenas a observação de Burkhardt Lindner, como também a afirmação de Theodor Adorno na resenha de *Rua de mão única*, livro onde Benjamin transcreve muitos sonhos: “Os sonhos não são considerados como símbolos de um psiquismo inconsciente, mas tomados literal e objetivamente. Em termos freudianos, é o conteúdo manifesto dos sonhos que importa, não seu conteúdo latente³⁹⁴”.

³⁹⁰ Ibid., p. 262.

³⁹¹ Idem.

³⁹² LINDNER, Burkhardt. Benjamin comme rêveur et comme théoricien du rêve. In: BENJAMIN, Walter. **Rêves**. Trad. Christophe David. Paris: Gallimard, 2009. p. 132.

³⁹³ Idem.

³⁹⁴ ADORNO, Theodor. *Sens unique*. In: **Sur Walter Benjamin**. Trad. Christophe David. Paris: Allia, 1999. p. 24.

2.2.

O rosto surrealista dos objetos

Se, por um lado, é certo que, ao transcrever seus sonhos, Benjamin não busca estabelecer analogias com a teoria psicanalítica de Freud, que ele certamente conhecia, por outro lado, pode-se afirmar que o interesse benjaminiano pelas imagens e pela linguagem do mundo onírico deriva de seu apreço pelo surrealismo francês. No pequeno texto “Kitsch onírico” (*Traumkitsch*), Benjamin diz que “a história do sonho está ainda por ser escrita³⁹⁵”, afirmando, em seguida, que “O sonho faz parte da história³⁹⁶”. Para escrever uma história do sonho, diz Benjamin, seria necessário, no entanto, desvinculá-la de uma abordagem nostálgica que almeja o restabelecimento da relação romântica entre homem e natureza, como no romance de Novalis citado logo no início do texto: “Não se sonha mais hoje com a flor azul. Para despertar agora como Heinrich von Ofterdingen, é preciso ter dormido por muito tempo³⁹⁷”. Benjamin aventa, então, a hipótese de que uma “história do sonho” daria “um golpe decisivo na superstição de uma determinação natural dos sonhos graças à iluminação histórica³⁹⁸”.

Benjamin redige esse curto ensaio em 1925, após ter lido *Une vague de rêves*, e o publica em 1927, um ano depois do lançamento de *Le paysan de Paris*. As duas obras, escritas por Louis Aragon, levaram o pensador a rever sua posição inicial em relação ao surrealismo, cujos livros ele considerava “duvidosos³⁹⁹”. Se “Kitsch onírico” é a primeira tentativa de aproximação de Benjamin ao movimento surrealista, aproximação esta que não exclui divergências profundas, os dois livros de Aragon, por sua vez, provocaram-lhe experiências distintas de leitura. Enquanto *Le paysan de Paris* lhe causava taquicardia, impondo-lhe a moderação de duas ou três páginas por noite, e o inspirou sobremaneira no projeto das *Passagens*⁴⁰⁰, a leitura de *Une vague de rêves* o fez perceber, como observa Burkhardt Lindner, que “o surrealismo

³⁹⁵ BENJAMIN, Walter. Kitsch onirique. Gloses sur le surréalisme. In: **Rêves**. Trad. Christophe David. Paris: Gallimard, 2009. p. 76.

³⁹⁶ Idem.

³⁹⁷ Idem.

³⁹⁸ Idem.

³⁹⁹ Cf. Carta de Benjamin a Scholem de 21 de julho de 1925.

⁴⁰⁰ Cf. ADORNO, Theodor. **Correspondência 1928-1940**: Adorno-Benjamin. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 15.

confundiu a experiência do sonhar (assim como as técnicas que apresentam analogias com o sonho, como a escrita automática) com a inspiração poética⁴⁰¹.

De acordo com Benjamin, depois da Primeira Guerra e com o desenvolvimento técnico a serviço do capital, os objetos ganharam uma face *kitsch* que os transformou em itens banais, no sonho de consumo do indivíduo burguês, o “homem mobiliado⁴⁰²”, que deseja “penetrar no coração das coisas em vias de desaparecer⁴⁰³” entulhando o interior de sua casa com bibelôs e objetos de pelúcia. Se o homem moderno só consegue enxergar a imagem externa e mercadológica das coisas é porque ele, diz Benjamin, está enrijecido pelo hábito, que o fez perder a capacidade infantil de olhar:

O sonho não revela mais distantes horizontes azuis. Ele tornou-se cinza. A camada cinza de poeira sobre as coisas é a sua melhor parte. Os sonhos são agora um caminho para o banal. A técnica recolhe para sempre o aspecto exterior das coisas, como notas de banco que perderam seu valor. Então a mão a agarra mais uma vez no sonho e tateia seus contornos familiares para se despedir. Ela agarra os objetos no seu lugar mais comum. Nem sempre isso é o mais adequado: as crianças não seguram um copo, elas colocam a mão dentro. E qual é o lado que a coisa apresenta aos sonhos? É aquele desgastado pelo hábito e adornado com frases feitas. O lado que a coisa apresenta ao sonho é o kitsch⁴⁰⁴.

Ora, essa “camada cinza de poeira sobre coisas” é o que Benjamin vai valorizar no ensaio de 1929 sobre o surrealismo, colocando-a sob uma “iluminação profana”, porque, para ele, os integrantes do movimento francês foram os primeiros a pressentir “as energias revolucionárias que transparecem no antiquado⁴⁰⁵”, nos objetos obsoletos, fora de moda e sem uso. Se, no texto de 1925, Benjamin critica a abordagem romântica e nostálgica do sonho burguês, no ensaio de 1929, ele volta a atacar a ênfase surrealista no mundo onírico, pois o decisivo, para ele, seria o momento do “despertar” (*erwachen*) as energias adormecidas para a revolução. Daí, não apenas a crítica à proposta surrealista de “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez⁴⁰⁶”, proposta ainda romântica e desprovida de um “pressuposto dialético⁴⁰⁷”, como também a afirmação de que as experiências surrealistas não se limitam de modo algum ao sonho, às drogas ou ao êxtase religioso.

⁴⁰¹ LINDNER, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁰² BENJAMIN, 2009, p. 78.

⁴⁰³ Idem.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 76.

⁴⁰⁵ BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 25.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 32.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 33.

Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a expressão viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez. Não é este o lugar para descrever a experiência surrealista em toda a sua especificidade. (...) É um grande erro supor que só podemos conhecer das “experiências surrealistas” os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga⁴⁰⁸.

Neste sentido, Benjamin pressiona o movimento surrealista em direção ao despertar político, minimizada pelo risco de um onirismo inconsequente, que deseja acordar, pela insurgência. O que Benjamin valoriza fundamentalmente na atitude do surrealismo revolucionário é “a troca de um olhar histórico sobre o passado por um olhar político⁴⁰⁹”, ou seja, à perspectiva contemplativa do passado ele contrapõe um ponto de vista político que capta, na imagem dos objetos antigos colocados à venda nos mercados de plugas, uma energia revolucionária capaz de iluminar de maneira profana o presente. Por essa via, a “iluminação profana, de inspiração materialista e histórica⁴¹⁰” engendrada pelo surrealismo revolucionário oferecerá, para Benjamin, uma compreensão do processo de modernização das cidades através das ruínas dos grandes centros urbanos. É essa tensão entre o antigo e o moderno, o velho e o novo, o passado e o presente, que Benjamin localiza em um texto de Apollinaire:

Abri-vos, túmulos; mortos das pinacotecas, nos castelos e nos mosteiros, eis o porta-chaves féerico, que tendo às mãos um molho com as chaves de todas as épocas, e sabendo manejas as fechaduras mais astuciosas, convida-vos a entrar no mundo de hoje (...) ⁴¹¹.

De acordo com Benjamin, dentre os livros dos surrealistas, é o romance *Nadja*, de André Breton, o que apresenta traços fundamentais da iluminação profana do mundo material, sobretudo, por fazer da “rua o único campo de experiência legítimo⁴¹²”. Ao incluir entre as páginas de *Nadja* fotografias de “ruas, portas e praças⁴¹³” desertas da cidade de Paris, Breton “arranca a essa arquitetura secular suas evidências banais para aplicá-las, com toda sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de páginas (...) ⁴¹⁴”. Nesses termos, *Nadja* seria, para Benjamin, menos um romance sobre a heroína que empresta seu nome ao livro e muito mais sobre “o rosto surrealista” da cidade de Paris. “E nenhum rosto é

⁴⁰⁸ Ibid., p. 23.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 26.

⁴¹⁰ Ibid., p. 23.

⁴¹¹ Ibid., p. 26.

⁴¹² A frase de André Breton serve de epígrafe à imagem do pensamento “Marselha”.

⁴¹³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 27.

⁴¹⁴ Idem.

tão surrealista”, diz Benjamin, “quanto o rosto verdadeiro de uma cidade⁴¹⁵”. Isso significa que o rosto de uma cidade guarda alguma semelhança com a superposição de imagens heteróclitas tão característica das *collages* dadaístas e surrealistas, nas quais Benjamin localiza uma força revolucionária:

A força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos da pintura. O conjunto era posto numa moldura. E com isso mostrava-se ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo, o mínimo fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Assim como a impressão digital ensanguentada de um assassino na página de um livro diz mais que o texto. A fotomontagem preservou muitos desses conteúdos revolucionários⁴¹⁶.

Benjamin enxerga um “rosto surrealista” da cidade de Paris tanto nas imagens de ruas, praças e portas que ilustram o romance de Breton, quanto nas fotografias parisienses de Eugène Atget, que ele considerava como o precursor da fotografia surrealista. Se as fotografias inseridas entre as páginas de *Nadja* desviam-se da banalidade devido à sofisticada justaposição entre texto e imagem, as fotos de Atget, por sua vez, escapam à representação romântica ou majestosa da cidade, que se transforma no palco de um crime⁴¹⁷, justamente porque a lente do fotógrafo não se dirige para os grandes monumentos ou para os lugares turísticos, mas para espaços vazios, despovoados, periféricos, despovoados ou aparentemente insignificantes:

Quase sempre Atget passa ao largo das “grandes vistas e dos assim chamados lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapato; nem os pátios de Paris, onde de manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão; nem as mesas com as louça suja ainda não retirada; o bordel da rua... número 5, algarismo que aparece, gigantesco, em quatro diferentes locais da fachada. (...). Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou locatários. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do ser humano com relação a seu mundo ambiente. Ela limpa para o olhar politicamente educado o terreno em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores.⁴¹⁸

⁴¹⁵ Ibid., p. 26.

⁴¹⁶ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 138

⁴¹⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Organização de Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel Valadão da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017. p. 67.

⁴¹⁸ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 108-109.



Figura 20 – Eugène Atget, *Passage du Caire*, 1909



Figura 21 – Eugène Atget, *Marché des Carmes*,
Place Maubert, 1910-1911

Essa crítica ao interior e à interioridade burgueses Benjamin também a localiza em *Nadja*, na valorização do espaço da rua em oposição à segurança do lar. Se, por um lado, a rua abala a individualidade do eu, transformando-o em anônimo em meio à multidão, por outro lado, é também na rua onde ocorre a “iluminação profana, de inspiração materialista e histórica”, porque, aí, o *flâneur* ou o colecionador encontra objetos antiquados e fora de moda à venda nos mercados de pulgas. Neste sentido, as páginas iniciais de *Nadja* são exemplares, pois narram o encontro do personagem Breton com objetos *démodés* no meio da agitação parisiense:

Agora, bem recentemente, como no domingo, indo com um amigo ao mercado de pulgas de Saint-Ouen (sempre vou lá à procura desses objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos, enfim, no sentido que entendo e amo, como, por exemplo, esta espécie de semicilindro branco, irregular, envernizado, apresentando relevos e depressões sem significado para mim, com estrias horizontais e verticais vermelhas e verdes, preciosamente acomodado num estojo, com uma divisa em língua italiana, que levei para casa e depois de examinar acabei por admitir que representava apenas a estatística, figurada em três dimensões, da população de uma cidade do ano tal ao ano tal, o que nem por isso o torna mais legível), nossa atenção se voltou simultaneamente para um exemplar bem recente das *Obras completas de Rimbaud*, perdido numa estreita vitrina de trapos, fotografias amareladas do século passado, livros sem valor e colheres de ferro⁴¹⁹.

Guardadas as diferenças, essa descrição poderia ser a de Walter Benjamin em um mercado de pulgas à procura de velhos brinquedos para sua coleção, como lê-se no fragmento “Fora de comércio” do livro *Rua de mão única*, em que o escritor conta sua ida a uma feira de rua italiana, onde depara-se com bonecos de “vinte a vinte cinco centímetros de altura⁴²⁰” dispostos em mesas de vidro:

Os amantes enfeitiçados: um arbusto de ouro ou uma chama de ouro abre-se em duas alas. Dentro ficam visíveis dois bonecos. Eles viram as cabeças um para o outro e então desviam novamente, como se olhassem com aturrido assombro. – Sob todas as figuras um pequeno papel com a inscrição. – O ano todo datando do ano de 1862⁴²¹.

Aos olhos de Benjamin, esses objetos “fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis⁴²²” têm uma energia revolucionária e a iluminação de seus detalhes e pormenores conduz à compreensão das forças políticas e históricas que os levaram à condição de insignificantes ou

⁴¹⁹ BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 56.

⁴²⁰ BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 52.

⁴²¹ Ibid., p. 54.

⁴²² BRETON, *op. cit.*, *loc. cit.*

desprezíveis. No texto “Velhos brinquedos”, resenha de uma exposição de brinquedos no Märkische Museum, Benjamin escreve: “Uma vez extraviada, quebrada e consertada, mesmo a boneca mais principesca transforma-se numa eficiente camarada proletária na comuna lúdica das crianças⁴²³”. Já Giorgio Agamben, em “O país dos brinquedos”, ensaio pouco comentado do seu conhecido livro *Infância e História*, afirma que as crianças brincam com qualquer velharia e transformam qualquer objeto velho e até mesmo aquilo que pertence ainda à esfera prático-econômica em brinquedo, graças, muitas vezes, ao procedimento da miniaturização: “um automóvel, uma pistola, um forno elétrico transformam-se, de súbito, graças à miniaturização, em brinquedo⁴²⁴”. Para o filósofo, a essência do brinquedo, aquilo que o distingue de outros objetos, é uma “dimensão temporal” de “uma vez” e um “agora não mais”: “O brinquedo é aquilo que pertenceu – uma vez, agora não mais – à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica⁴²⁵”. Segundo Agamben, o brinquedo, após a miniaturização ou a destruição de suas peças, preservaria a temporalidade humana, convertendo-se em *cifra da história*⁴²⁶.

Nessas proximidades, também pode-se situar a afirmação de Benjamin de que as crianças têm a propensão de procurar, no “Canteiro de obra”, restos e destroços do mundo do trabalho para criar, a partir de uma brusca relação entre esses elementos residuais, um mundo em miniatura⁴²⁷. À sua maneira, Benjamin também reconhece nos brinquedos quebrados e destruídos uma tarefa histórico-política. A partir dos destroços dos brinquedos, pode-se inventar, pela via da *montagem* e remontagem, outras formas de se contar uma história, porque o procedimento da montagem, como lembra Georges Didi-Huberman, possui um “caráter destrutivo”, por meio do qual são criados espaços vazios, suspensões, intervalos que funcionam como caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens e a disposição das coisas⁴²⁸.

⁴²³ BENJAMIN, Walter. Velhos brinquedos. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 87.

⁴²⁴ AGAMBEN, Giorgio. O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo. In: **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 86.

⁴²⁵ Idem.

⁴²⁶ Ibid., p. 88.

⁴²⁷ Cf. BENJAMIN, 1987. pp. 18-19.

⁴²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Postface. In: GISINGER, Arno; RAOUX, Nathalie (Orgs.). **Konstellation: Walter Benjamin en exil**. Paris: Trans Photographic, 2009, p. 102.

2.3.

“Quebrar o brinquedo é ainda mais brincar”⁴²⁹

Em “O caráter destrutivo”, pequeno ensaio escrito em 1931, Benjamin qualifica o gesto de destruir como ativo, jovem e alegre; a imagem do destruidor é a daquele que simplifica o mundo à medida que vai abrindo espaço, pois não vê nada de duradouro, e sim caminhos por toda parte. Às vezes, ele o faz com força bruta, outras com requinte, mas sempre convertendo em ruínas tudo o que existe, menos pelas ruínas e mais pelas passagens que as atravessam⁴³⁰. Com gestos destrutivos, a criança também não conhece nada de permanente, pois, como lembra Baudelaire, as crianças amam destroçar seus brinquedos para ver do que eles são dos feitos: “A criança vira, revira seu brinquedo, esfrega-o, sacode-o, martela-o contra as paredes, joga-o por terra. De tempos em tempos ela o faz recomeçar seus movimentos mecânicos, às vezes em sentido inverso⁴³¹”. Para Didi-Huberman, muito mais do que afirmar uma tese, o que o “caráter destrutivo” almeja é um estilo de pensamento crítico que brinque alegremente de desconstruir as teses existentes⁴³². Nessa “brincadeira”, a palavra de ordem seria, de acordo com o historiador da arte, o paradoxo, pois, se o “caráter destrutivo” constrói alguma coisa é, antes de tudo, para abrir espaço, deslocar e reorganizar tudo⁴³³. Desse ponto vista, segundo Didi-Huberman, Benjamin considera a energia dialética da destruição sob o ângulo da “brincadeira” (*enjouement*) e da infância, em que reconhece não apenas os motivos nietzschianos da transvaloração dos valores, mas também os temas baudelairianos da imaginação como faculdade do conhecimento e da “*morale du joujou*”⁴³⁴.

No caso dos brinquedos, o caráter destrutivo desferiria um golpe certo nas suas formas consolidadas com força semelhante à de um disparo feito naquelas barracas de “Alvos de tiro”: “O tiro atinge a existência dos bonecos à maneira dos contos de fadas, com aquela violência salutar que decepa aos monstros a cabeça e os desmascara como princesas⁴³⁵.” Com efeito, a

⁴²⁹ FONTELA, Orides. Ludismo. In: **Poesia completa**. Org. Luis Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015. p. 33.

⁴³⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 235-237.

⁴³¹ BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 495.

⁴³² DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 101.

⁴³³ Idem.

⁴³⁴ Ibid., pp. 101-102.

⁴³⁵ BENJAMIN, 1987, p. 51.

destruição das coisas abre um caminho para a reescrita das histórias: “a Bela Adormecida redespertada com um tiro, Branca de Neve libertada da maçã por um tiro, Chapeuzinho Vermelho salva em um tiro⁴³⁶”. Considerando o apreço benjaminiano tanto pela visão política do surrealismo para as coisas antiquadas e obsoletas, quanto pela ação lúdica e violenta das crianças, pode-se afirmar que a paixão do colecionador Walter Benjamin por velhos brinquedos deriva de uma prática de olhar ao mesmo tempo infantil e revolucionária.

2.4. A caminho de Moscou

De acordo com Burkhardt Lindner, “uma outra característica dos sonhos contados por Benjamin é que eles quase nunca contêm traços de conflitos políticos que lhe eram contemporâneos⁴³⁷”, à exceção de ‘O sabedor’, no qual menciona-se “a visão da nova ordem na Rússia Soviética⁴³⁸”. Por essa via e sem correr o risco de interpretar o sonho, toma-se a narração onírica de Benjamin como uma espécie de introdução à viagem que ele fez à União Soviética, onde pôde não apenas observar os resultados da Revolução Bolchevique de 1917, que levou o país a um governo socialista, como também alimentar sua paixão de colecionador de brinquedos e de miniaturas.

Depois da tentativa fracassada de Habilitação à universidade, em 1925, Benjamin tinha como único ganha pão as resenhas e o textos que publicava em jornais e revistas. A ida à URSS, em dezembro de 1926, além de ser uma espécie de tarefa obrigatória para qualquer intelectual do seu tempo⁴³⁹ interessado em ver de perto as ações de um governo socialista, justificava-se, ainda, por uma possível adesão ao Partido Comunista Alemão (KPD) e pelo desejo de estabelecer-se como correspondente literário alemão da imprensa soviética, especialmente da *Grande Enciclopédia Russa*, que havia lhe

⁴³⁶ Idem.

⁴³⁷ LINDNER, *op. cit.*, p. 134.

⁴³⁸ BENJAMIN, 1987, p. 262.

⁴³⁹ Cf. ROCHE, Anne. **Exercices sur le tracé des ombres**: Walter Benjamin. Cadenet: Éditions chemin de ronde, 2010. p. 125. Roche enumera alguns textos de intelectuais, escritores e jornalistas redigidos a partir de viagens à URSS, entre eles, *Retour de l’U.R.S.S.* de André Gide (1936). Benjamin leu esse livro em 1937, quando esteve hospedado em San Remo, na pensão que Dora Sophie mantinha na cidade. No caso brasileiro, conferir o relato *Viagem* (1954) de Graciliano Ramos.

encomendado uma interpretação marxista de Goethe em trezentas linhas⁴⁴⁰. Benjamin era leitor de literatura russa desde pelo menos 1917, quando escreveu uma resenha sobre “O idiota de Dostoievski” – obra em que reconheceu “a infinita potência de salvação operada pela vida infantil⁴⁴¹” – e continuou o sendo até os anos do exílio, como comprovam seus pequenos cadernos onde anotava a leitura de livros de autores canônicos, como Tolstói e Tchekhov, ou de outros menos conhecidos do público alemão à época, como o escritor Nilokai Leskov, a quem consagrou o famoso ensaio “O contador de histórias⁴⁴²”.

2.5.

Nikolai Leskov, o contador de histórias russo

Em “O contador de histórias”, texto redigido em 1936 no exílio parisiense e publicado no verão de 1937 na revista *Orient und Okcident* graças à ajuda do amigo teólogo Fritz Lieb, Walter Benjamin retoma reflexões já desenvolvidas em “Experiência e pobreza” e em alguns contos escritos em Ibiza⁴⁴³, a respeito da perda da capacidade humana de contar histórias como consequência do empobrecimento de experiências comunicáveis depois dos efeitos traumáticos da Primeira Guerra e das transformações do capitalismo na modernidade. Aqui, ele acrescenta às suas análises anteriores dois fenômenos que estariam levando a arte de contar a seu fim: o surgimento do romance e o advento da era da informação como fatores decisivos para o desaparecimento gradual da figura arcaica do contador, que tinha, até então, na memória popular e oral, a fonte de suas histórias:

⁴⁴⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. **Correspondance**. Trad. Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979, pp. 379-382. v. 1.

⁴⁴¹ BENJAMIN, Walter. *O idiota de Dostoiévski*. In: **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Org., apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. p. 19.

⁴⁴² Por entender que Walter Benjamin refere-se a uma personagem social e não à voz narrativa do texto literário, utilizo a tradução de Patricia Lavelle (2018), que, a partir das versões alemã e francesa do ensaio, optou por traduzir a palavra alemã *Erzähler* não por “narrador”, mas por “contador de histórias”, acompanhando, assim, a recepção francesa (*Le conteur*) e a inglesa (*The Storyteller*) do texto. Benjamin, aliás, comentando a própria tradução que fizera do texto para o francês, diz, em carta de dezembro de 1939, que seria preferível traduzi-lo por “O contador” e não por “O narrador”.

⁴⁴³ Cf. VALERO, Vicente. **Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza**. Espanha: Editorial Periférica, 2017. pp. 39-59.

O contador de histórias tira o que ele conta da sua própria experiência ou da que lhe foi relatada por outros. E ele, por sua vez, o transforma em experiência para aqueles que escutam sua história⁴⁴⁴.

Neste contexto, o contador de histórias está inserido em uma comunidade de ouvintes com a qual partilha suas experiências, seja as que viveu sem sair de sua terra natal, como camponês sedentário, seja as que recolheu em viagens, como marinheiro mercador. Tanto o camponês sedentário quanto o marinheiro mercador corporificam, para Benjamin, uma linhagem de contadores artesãos e sábios que entreteciam suas histórias na própria vida e, por isso, sabiam dar conselhos: “Conselho, entretecido na matéria vivida, é sabedoria⁴⁴⁵”. A definição de conselho formulada por Benjamin não se dá por meio de características psicológicas ou pragmáticas, mas, justamente, por sua especificidade narrativa, como anota de modo preciso Jeanne Marie Gagnebin⁴⁴⁶: “Conselho é menos a resposta a uma pergunta do que uma sugestão de continuação para uma história (que está se desenrolando). Para poder obtê-lo, é preciso primeiro ser capaz de contá-la⁴⁴⁷”. Assim, sob a forma concisa e compacta do conselho, uma espécie de miniatura narrativa, uma sabedoria – “o lado épico da verdade”, como diz Benjamin – é transmitida de geração em geração, assegurando a continuidade de uma experiência no tempo e no espaço.

No entanto, com o avanço do capitalismo e o desenvolvimento das técnicas de reprodução da escrita depois da invenção da imprensa no século V, a arte de contar histórias, que assegurava a transmissão de uma experiência coletiva no tempo, estaria se aproximando do seu fim, devido, sobretudo, à difusão do romance entre a burguesia através do livro impresso e do isolamento daí advindo, já que a produção e a recepção das obras se dá de maneira isolada e solitária. Em outros termos, enquanto o contador partilha suas experiências de vida com uma comunidade de ouvintes aberta à escuta de histórias que vêm de perto ou de longe, o romancista segrega-se da vida coletiva, à maneira do indivíduo encerrado na solidão do interior burguês. É bem verdade que essa distinção entre o romance e a contação de histórias, Benjamin já havia esboçado na resenha de *Berlin Alexanderplatz*, livro de Alfred Döblin, quando retoma o

⁴⁴⁴ BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. p. 26.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 25.

⁴⁴⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 63.

⁴⁴⁷ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 25.

contraponto entre o romance e a poesia épica que provém e se alimenta da tradição oral:

O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (...). A tradição oral, patrimônio da epopeia, nada tem em comum com o que constitui a substância do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsas – é que ele nem provém da tradição oral nem a alimenta⁴⁴⁸.

Em paralelo ao isolamento do indivíduo como decorrência da recepção do romance, Benjamin identifica, na informação jornalística, outro motivo para a desaparecimento gradual da contação de histórias na modernidade. Diante da perda de uma palavra comum transmitida de geração em geração, o leitor burguês, confinado em seu apartamento, onde não há espaço nem para a miséria nem para a morte, busca nas páginas do romance e nas dos jornais o “sentido da vida” que outrora lhe era transmitido pelo contador de histórias ou pelo discurso do ancião que, no leito de morte, conta experiências de seu passado: “A morte é a sanção de tudo o que o contador de histórias pode contar. É a morte que lhe confere sua autoridade⁴⁴⁹”.

Assim como o romance, a informação jornalística alterou radicalmente a experiência de contar, pois é uma forma de comunicação efêmera que aspira à plausibilidade e à verificação imediata dos fatos reportados. Em outras palavras, a informação só tem valor enquanto novidade, tornando-se muito rapidamente obsoleta, sendo logo trocada por uma outra notícia mais nova – “jornal de ontem, notícia de anteontem”, diz o ditado popular. Para Benjamin, “a arte de contar histórias está em despojar de explicações a história contada⁴⁵⁰”, em retirar todo ornamento, toda quinquilharia interpretativa, dando ao ouvinte a possibilidade de compreender o relato como ele o entende. Em seu ensaio, Benjamin acentua a multiplicidade de leituras que uma história pode abrir, ao modo das diversas interpretações que ele próprio recolheu de seus amigos para os quais havia contado a história do rei Psaménito, relatado de modo conciso por Heródoto⁴⁵¹.

Essa abertura à pluralidade interpretativa, que se dá pela e na escuta do outro, esse poder de germinação das histórias, que Benjamin compara “àquelas

⁴⁴⁸ BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre *Alexandersplatz*, de Döblin. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 54-55.

⁴⁴⁹ BENJAMIN, 2018, p. 25.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 28.

⁴⁵¹ Cf. Nota 11 do referido ensaio.

sementes que, durante milênios, ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides⁴⁵²”, é o que a informação não franqueia ao leitor, na medida em que fornece uma versão dos fatos, não raro sobrecarregados de numerosas explicações e de motivações psicológicas. Ou seja, em nada semelhante à experiência de contar histórias, que se caracteriza, sobretudo, pela concisão e pela não obrigatoriedade de explicar tudo: “Se a arte de narrar tornou-se hoje rara, a difusão da informação desempenhou um papel decisivo em tal situação⁴⁵³”.

Embora o diagnóstico de Benjamin a respeito do declínio de experiências comunicáveis como consequência do desaparecimento do contador de histórias possa soar, à primeira vista, nostálgico ou até mesmo melancólico, sua visada teórica não o é, já que ela não está fundamentada na *destruição da experiência*, tal como a defende Giorgio Agamben em *Infância e História*, mas em um movimento de queda, em uma coreografia do declínio, declínio este que deve ser entendido no sentido etimológico da palavra *Niedergang* (“descida progressiva”) e em “todas as suas harmonias, em todas as suas ressurgências, que supõem a declinação, a inflexão, a persistência das coisas decaídas⁴⁵⁴”, como argumenta Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vagalumes*⁴⁵⁵. “O que ‘cai’”, afirma Didi-Huberman, “não ‘desaparece’ necessariamente, as *imagens* estão lá, até mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência⁴⁵⁶”.

Nesses termos, a proposta de Benjamin, em “O contador de histórias”, não consistiria, de acordo com Didi-Huberman, “em tirar conclusões lógicas do declínio (da experiência) até seu horizonte de morte, mas em encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das *imagens* que aí se movem ainda⁴⁵⁷”. Não é exatamente isso o que Benjamin está dizendo quando afirma que o processo de declínio da experiência ao mesmo tempo em que expulsa a contação de histórias da comunidade, confere “uma nova beleza ao que está desaparecendo”? Em outras palavras, embora esteja chegando ao fim, Benjamin se esforça para rastrear algum vestígio, alguma sobrevivência da arte

⁴⁵² BENJAMIN, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 122.

⁴⁵⁵ Para um desdobramento da crítica de Didi-Huberman à leitura de Giorgio Agamben do conceito de experiência em Walter Benjamin, cf., em particular, o capítulo “Destruições” de *Sobrevivência dos vagalumes*.

⁴⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, 121.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 124.

de contar histórias à maneira tradicional na literatura moderna. Com efeito, é justamente isso o que ele encontra nos contos de Nikolai Leskov, nos quais escuta ecos dos contadores tradicionais. Neste sentido, o que estaria em jogo seria menos o retorno nostálgico ao passado e muito mais um desvio por uma prática ancestral na tentativa de criar um futuro outro.

Nikolai Leskov nasceu em 1831 no povoado de Gorókhovo, na província de Oriol. Ainda pequeno, mudou-se com a família, de orientação religiosa, para o campo, onde entrou em contato com as tradições russas transmitidas por via popular. Mais tarde, aos vinte e três anos, viajou pelo interior da Rússia como agente comercial de uma empresa inglesa do ramo da indústria e da agricultura. Em 1861, mudou-se para São Petersburgo, onde começou a trabalhar como jornalista. Depois de curtas estadias no exterior como correspondente, retornou ao país natal em 1863, ano em que publica seu primeiro romance, aos 29 anos. Apesar de escrever na era da reprodutibilidade técnica da escrita, Leskov “frequentou a escola dos antigos⁴⁵⁸” contadores, diz Benjamin, e construiu suas histórias com formas narrativas tradicionais e com elementos dos contos de fadas. Para Benjamin, o primeiro e verdadeiro contador é e continua sendo o dos contos de fadas, que ensinou a humanidade a se libertar das forças míticas⁴⁵⁹ no passado e continua até hoje ensinando as crianças a enfrentar as tensões da vida:

O conto de fadas ensinou há muito tempo à humanidade e ainda hoje ensina às crianças que o mais aconselhável é enfrentar o mundo do mito com astúcia e ousadia. (...). A magia libertadora do conto de fadas não coloca em cena a natureza de um modo mítico, mas indica a sua cumplicidade com o ser humano liberado⁴⁶⁰.

Benjamin descobriu os romances, as novelas e os contos de Nikolai Leskov, ao que tudo indica, em 1928, um ano depois de sua viagem à URSS. A primeira referência ao autor russo data de uma carta de 8 de fevereiro daquele ano endereçada a Hugo von Hofmannsthal, em que Benjamin comenta seu encontro com os nove volumes das obras completas de Leskov traduzidos para o alemão: “(...) minha última semana foi inteiramente dominada pela leitura de Leskov. Desde que comecei a lê-lo, na nova edição de suas obras completas

⁴⁵⁸ BENJAMIN, 2018, p. 29.

⁴⁵⁹ Sobre a categoria do mito em Walter Benjamin, cf. “Le bois, les cendres, la flamme: de la critique chez Walter Benjamin”, de Jeanne Marie Gagnebin (2013), que observa que o “mítico”, em Walter Benjamin, se opõe sempre às categorias da história e da redenção, na linhagem do pensamento judaico que não contrasta inicialmente *mythos* e *logos*, mas mito e história. In: LAVELLE, Patricia (Org.). **Cahier L’Herne Walter Benjamin**. Paris: L’Herne, 2013. pp.186-191.

⁴⁶⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 48.

pela editora Beck, não consigo largá-lo⁴⁶¹". No entanto, será somente em 1936, já no exílio francês, depois de ter lido a *Teoria do Romance* de Georg Lukács, que Benjamin começará a dar forma ao ensaio sobre as transformações das formas de contar uma história, após ter-se exercitado, ele mesmo, como contador em curtos textos ficcionais nos quais operacionalizou o pensamento teórico-crítico. Leia-se, a propósito, "O lenço", escrito possivelmente em Ibiza, em 1932, no qual o escritor, no enalço da questão norteadora do conto ("Por que a arte de contar histórias está chegando ao fim?⁴⁶²"), vai delineando a figura do contador à medida que reconta uma história que lhe fora transmitida pelo Capitão O, um marinheiro, numa viagem à Espanha.

Assim como o contador-marinheiro, de quem Benjamin escuta a história de uma bela e misteriosa mulher que deixou cair no convés do navio um lenço, Nikolai Leskov também não acrescenta explicações ou detalhes psicológicos às suas narrativas. Entretanto, à diferença daquele, o escritor russo saber mergulhar as histórias que conta na sua própria vida, deixando que esta se imprima no próprio relato, como na bela imagem do oleiro que deixa a marca da sua mão na argila do vaso⁴⁶³. Neste ponto da argumentação, a arte de contar e a arte artesanal são indissociáveis, afirma Benjamin, porque ambas estão inscritas em uma comunidade que partilha histórias e práticas manuais de trabalho. Como se sabe, nas sociedades pré-capitalistas, as coisas eram confeccionadas pelas mãos pacientes de mulheres e homens, carpinteiros e costureiras, estofadores e oleiros. Depois, com o desenvolvimento dos modos de produção industrial, o artesanato, ou seu espírito, desapareceu, levando a um apagamento de todo traço de intervenção humana nos objetos manufaturados, de mãos dadas com o desaparecimento, nesses mesmos objetos, de todos os vestígios, da forma natural da matéria que trabalhava o artesão⁴⁶⁴. Como observa o filósofo e matemático Olivier Rey, em sua reflexão sobre o impacto do tamanho e das escalas na sociedade contemporânea: "O objeto se encontra muito regular, padronizado, 'perfeito', ou muito sofisticado para emanar de uma fabricação artesanal⁴⁶⁵".

Se, outrora, a experiência estava ligada à transmissão de histórias contadas oralmente pelos anciãos aos jovens, o que possibilitava o

⁴⁶¹ BENJAMIN, 1979, p. 419, v. 1.

⁴⁶² BENJAMIN, Walter. O lenço. In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. p. 61.

⁴⁶³ Cf. BENJAMIN, 2018, p. 32.

⁴⁶⁴ REY, Olivier. **Une question de taille**. Paris: Stock, 2014.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 30.

desdobramento de uma certa sabedoria de vida no tempo, na modernidade, a “vivência” (*Erlebnis*) ocorre de maneira isolada, já que o tempo acelerado do modo de produção capitalista impede as trocas intersubjetivas. Se, nesse contexto, a “experiência” (*Erfahrung*) tradicional torna-se cada vez mais rarefeita é porque, nele, não há mais espaço para a atividade artesanal, que é indissociável da contação de histórias: “Contar histórias é sempre a arte de contá-las novamente, arte que se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde pois ninguém mais tece nem fia enquanto ouve histórias⁴⁶⁶”. Com a velocidade e a rotatividade da mão de obra na produção industrial, o gesto manual despessoaliza-se, de modo que não é mais possível imprimir um traço ou deixar um rastro subjetivo no objeto, seja ele a matéria fabricada, seja ela a matéria contada.

É bem verdade que a associação entre o trabalho do artesão e o do contador é tecida desde as primeiras seções do ensaio sobre Leskov, mas é apenas na seção final do texto, a partir uma citação de Paul Valéry⁴⁶⁷, que vai-se acentuar o papel decisivo da mão e, conseqüentemente, da inscrição de traços da experiência manual no trabalho do contador, do artesão e do artista: “No autêntico contar, a mão atua decisivamente apoiando o que é dito de diversos modos, com seus gestos aprendidos por experiência no trabalho⁴⁶⁸”. Em outras palavras, a mão que conduzia o ritmo lento do artesanato, deixando traços e inscrevendo com paciência a vida do artesão na obra, foi substituída pela mão que opera o ritmo veloz das máquinas: “O papel da mão na produção tornou-se mais restrito e o lugar que ela ocupava no contar histórias foi deixado de lado⁴⁶⁹”.

Neste sentido, se não há transmissão de experiência sem a escuta da voz do contador, também não existe contação de histórias sem as atividades manuais e repetitivas, como o artesanato, característico das sociedades pré-industriais, onde ainda havia tempo para a espera e o tédio, dois “estados de distensão” fundamentais para o processo de assimilação da experiência, e para a escuta de provérbios, que Benjamin considera como um ideograma: “Provérbios são, por assim dizer, ruínas que ocupam o lugar de antigas histórias

⁴⁶⁶ BENJAMIN, 2018, pp. 31-32.

⁴⁶⁷ “A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados por ela perdem seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas bem particulares, que não dizem respeito a nenhuma ciência, que não se relacionam com nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e seu valor de certos acordos singulares entre a alma, o olho e a mão de alguém, nascido para, dentro de si, apreendê-los e evocá-los.” VALÉRY, 1960, p. 1318 *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, p. 56

⁴⁶⁸ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁶⁹ *Idem*.

nas quais uma moral cresce em torno de um gesto, como a gera numa muralha⁴⁷⁰". As considerações tecidas até aqui sobre a importância da mão – decisiva nos ofícios do artesão, do contador e do artista – visam aproximar essa experiência manual do contexto da viagem que Benjamin faz à URSS, na qual a dimensão visual do olhar também é decisiva, já que ele desconhecia o idioma russo.

2.6.

Panorama soviético: Walter Benjamin em Moscou

Embora tenha ido a Moscou para ver os efeitos da revolução comunista e tentar estabelecer-se como correspondente literário, Benjamin passou os dois meses de sua estadia em Moscou em busca dos restos da pré-revolução, notadamente os brinquedos de madeira fabricados manualmente por artesãos que estavam desaparecendo como consequência do processo de industrialização que atravessava a União Soviética. Tal percepção deriva da leitura do diário que Benjamin manteve durante sua temporada russa, no qual registra suas impressões tanto sobre a nova ordem política soviética, quanto sobre os brinquedos e as miniaturas adquiridos no mercado ambulante, ou estudados com atenção nos museus da cidade. Trata-se do texto conhecido como *Diário de Moscou*⁴⁷¹, redigido entre 6 de dezembro de 1926 e fins de janeiro de 1927 e publicado postumamente, em 1980, com prefácio de Gershom Scholem. Para o amigo-prefaciador, este diário íntimo é o “documento mais pessoal, total e impiedosamente franco⁴⁷²” de Walter Benjamin que nunca tinha escrito de maneira tão honesta e sincera nem nas cartas, nem mesmo no livro de suas memórias de infância.

Sem o crivo da autocensura e abstando-se de teorias e prognósticos, Benjamin construiu sua imagem de Moscou a partir da observação dos fatos econômicos e culturais da nova realidade russa, avaliando, desta perceptiva, as possibilidades de êxito e de fracasso do projeto bolchevique⁴⁷³. Assim, a ida a

⁴⁷⁰ Ibid., p. 51.

⁴⁷¹ Não é possível afirmar com segurança o título original do texto, pois Benjamin rasura o título do documento e o substitui por *Viagem espanhola*.

⁴⁷² SCHOLEM, Gershom. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou**. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11.

⁴⁷³ Em carta de 23 de fevereiro de 1927 a seu amigo Buber, que lhe havia encomendado um artigo sobre “Moscou” para sua revista *Die Kreatur*, Benjamin escreve: “(...) minha apresentação irá se manter afastada de toda teoria. (...) Quero apresentar Moscou do ponto de vista em que “todo fato

uma loja estatal, onde gravuras de papel reproduzindo a união entre camponeses e operários eram exibidas na parede, serve-lhe, em 16 de dezembro de 1926, como ocasião para um comentário sobre a Nova Política Econômica (NEP) soviética que havia adotado práticas capitalistas na indústria e no comércio como estratégia de reconstrução da economia do país, destruída durante os anos de Guerra Civil. Já em outra observação sobre a situação econômica soviética, registrada em 7 de janeiro de 1927, Benjamin aponta a concentração de fortuna nas mãos da “burguesia da NEP⁴⁷⁴” como efeito da conservação de muitos traços da época da inflação pelo capitalismo de Estado.

Aos olhos de Benjamin, o momento em que a Rússia se encontra é contraditório, pois, como anota em 30 de dezembro de 1926, enquanto a política externa do governo visa a paz e busca estabelecer acordos comerciais com Estados imperialistas, a política interna procura deter o comunismo militante, ao mesmo tempo em que a juventude recebe uma formação pautada pelos princípios e valores comunistas. Em tom crítico, conclui: “Isto significa que o revolucionário não lhes chega como experiência, mas apenas como discurso⁴⁷⁵”. Para Anne Roche, o que é original nesta análise política feita por Benjamin não é a sua posição diante da NEP ou da estratégia da política externa soviética, mas a observação de uma contradição entre uma prática de restauração e uma ideologia que pretende continuar revolucionária – mas suspensa em um futuro incerto⁴⁷⁶. A esse respeito, Benjamin escreve a Julia Radt em 26 de dezembro de 1926: “É totalmente imprevisível o resultado disso [a Revolução] para a Rússia. Talvez uma verdadeira comunidade socialista, talvez algo completamente diferente⁴⁷⁷”.

A impossibilidade de avaliação do destino da Revolução resulta tanto da percepção de que “[t]udo está em construção ou transformação⁴⁷⁸” naquela nova

já é teoria”, e assim, abster-me de toda abstração dedutiva, de todo prognóstico e mesmo, dentro de certos limites, de todo julgamento, tudo isso que, na minha inabalável convicção, não pode vir, neste caso, de dados “espirituais”, mas somente de fatos econômicos, sobre os quais, mesmo na Rússia, apenas um grupo muito pequeno de pessoas tem uma ideia suficientemente ampla. Moscou, tal como agora se apresenta, revela, de modo esquemático, todas as possibilidades: acima de tudo, as do fracasso ou do sucesso da revolução.” BENJAMIN, 1979, p. 403, v. 1.

⁴⁷⁴ BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou**. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 109.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 67.

⁴⁷⁶ Cf. ROCHE, 2010, p. 134.

⁴⁷⁷ BENJAMIN, 1979, p. 400, v. 1.

⁴⁷⁸ Idem.

sociedade, quanto das imagens “ambivalentes⁴⁷⁹” que se apresentam a Benjamin, como o culto quase religioso da imagem de Lênin, morto dois anos antes, em 1924: “O culto da imagem de Lênin em particular vai incrivelmente longe aqui. Existe uma loja na Kusnetzky most especializada em Lênin, onde se pode encontrá-lo em todos os tamanhos, poses e materiais⁴⁸⁰”. Se, no *Diário*, Benjamin mostra-se crítico em relação ao modelo econômico soviético, no artigo “Moscou”, redigido a partir da supressão das passagens íntimas do texto, ele elogia a interrupção da relação entre dinheiro e poder: “O Partido reserva o poder para si; o dinheiro deixa aos cuidados do homem da NEP⁴⁸¹”. E acrescenta: “Se também penetrasse a Rússia a correlação europeia entre poder e dinheiro, então estaria perdido, certamente não o país, nem mesmo o Partido, mas o comunismo na Rússia⁴⁸²”. Comentando este excerto, Susan Buck-Morss chama atenção para o senso crítico de Benjamin na avaliação das atitudes do Partido, a partir da relação entre o poder político e o poder consumista que poderia influenciar de modo decisivo os rumos da Revolução⁴⁸³. De modo dialético, Buck-Morss observa que, se por um lado, “o objetivo da revolução é social e não econômico⁴⁸⁴”, por outro, “[o] incremento do nível de produção é apenas um meio para atingir o objetivo de uma sociedade para além da escassez, que possa preencher não só as necessidades materiais, mas também as comunitárias e estéticas⁴⁸⁵”.

Apesar dos processos de modernização que atravessavam a Rússia sob a forma de “eletrificação, construção de canais, criação de fábricas⁴⁸⁶”, Moscou, em 1926-1927, ainda conservava um ar provinciano devido ao uso de bondes e trenós como meios de transporte, provocando a impressão de que aquela capital era uma “metrópole improvisada⁴⁸⁷” na qual “a aldeia russa brinca de esconde-esconde⁴⁸⁸”. Andando pelas ruas, Benjamin vê que “construções no estilo das casas de madeira das aldeias camponesas revezavam-se com casarões art

⁴⁷⁹ Cf. BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das *Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte; Chapecó: Editora UFMG, Editora Universitária Argos, 2002; p. 54.

⁴⁸⁰ BENJAMIN, 1989, p. 63.

⁴⁸¹ BENJAMIN, Walter. Moscou. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 172.

⁴⁸² Ibid., p. 174.

⁴⁸³ BUCK-MORSS, 2002.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 55.

⁴⁸⁵ Idem.

⁴⁸⁶ BENJAMIN, 1989, p. 98.

⁴⁸⁷ Ibid., p. 41.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 82.

nouveau, ou com a fachada insípida de um edifício de seis andares⁴⁸⁹. Essa convivência tensa entre o antigo e o moderno, entre a cidade e o campo, Benjamin também a percebe quando visita uma fábrica onde um mesmo produto é fabricado de modo artesanal e industrial. Aí, encontra uma experiência rítmica e temporal, incomparável a qualquer outra da Europa ocidental, porque a sensibilidade russa antiga se mistura à novidade trazida pela Revolução⁴⁹⁰:

A uma distância de poucos metros, e dentro de uma mesma sala, pode-se observar operações idênticas feitas manualmente e por máquinas. À direita, uma máquina enrola longos fios em pequenas bobinas, à esquerda, a mão de uma operária gira a manivela de uma grande roda de madeira: um processo idêntico em ambos os casos⁴⁹¹.

Além de “metrópole improvisada”, Moscou é, aos olhos de Benjamin, uma “mesa de laboratório⁴⁹²”, sobre a qual “cada ideia, cada dia, cada vida⁴⁹³” se movimenta rapidamente: “Nenhum organismo, nenhuma organização pode escapar a este processo⁴⁹⁴”. Vive-se, dia e noite, em um constante “estado de mobilização incondicional⁴⁹⁵” no qual “a vontade ingênua de fazer o bem⁴⁹⁶” se mistura a uma “ilimitada curiosidade e jocosidade⁴⁹⁷”. Desse estado de mobilização regido pelo signo da experimentação social resultam: de um lado, as reuniões e assembleias políticas nas repartições, nos clubes, nas fábricas e nos teatros, onde se discute a reconstrução do país pós-revolução; de outro lado, a mutação dos espaços que reordena os móveis nas casas, altera os pontos de parada de bondes e transforma lojas em restaurantes. Em 20 de dezembro de 1926, Benjamin anota:

(...) tudo aqui está sob o signo do *remont*. Toda semana, os móveis nas salas nuas são mudados de lugar – o único luxo que as pessoas podem se permitir, que é, ao mesmo tempo, um meio radical de expulsar da casa o “aconchego” e, junto, a melancolia que se paga por ele. As repartições públicas, museus e institutos mudam constantemente de lugar, e até os vendedores ambulantes, que em outras cidades têm seus pontos fixos, surgem em lugares diferentes a cada dia⁴⁹⁸.

Também as posições do Partido Comunista estão sob o signo da mudança. Tendo abolido a vida privada, ele orienta-se, agora, por uma “extrema

⁴⁸⁹ Ibid., p. 61.

⁴⁹⁰ Cf. Carta de 5 de junho de 1927 a Hugo von Hofmannsthal. BENJAMIN, 1979, p. 404, v. 1.

⁴⁹¹ BENJAMIN, 1989, pp. 76-77.

⁴⁹² BENJAMIN, 1987, p. 164.

⁴⁹³ Idem.

⁴⁹⁴ Idem.

⁴⁹⁵ Idem.

⁴⁹⁶ Idem.

⁴⁹⁷ Idem.

⁴⁹⁸ BENJAMIN, 1989, pp. 46-47.

politização da vida⁴⁹⁹ dos cidadãos moscovitas. Se, no passado, não era possível escapar das convicções do regime czarista, na Moscou revolucionária, a vida também não pode desvencilhar-se das diretrizes políticas do Partido: “A natureza dos serviços públicos, a atividade política e a imprensa são tão poderosas que não sobra tempo para interesses que não confluem com elas. Tampouco sobra espaço⁵⁰⁰”. Comentando o controle soviético sobre a vida dos indivíduos, Benjamin escreve: “As tensões são tão fortes na vida pública – elas são em grande parte de caráter quase teológico – que impedem tudo o que é privado de uma maneira inimaginável⁵⁰¹”. Trata-se, nas palavras de Márcio Selligmann-Silva, da “impossibilidade de se dissociar o privado do público”, na medida em que “a vida privada está traduzida nos contatos com outras pessoas que são todas, antes de mais nada, agentes políticos. A agenda social é sempre uma agenda política⁵⁰²”.

Se, de um lado, percebem-se ações governamentais em favor da apropriação dos bens culturais da burguesia pelo proletariado, como Benjamin constata em uma visita a um museu onde observa com admiração o modo como crianças e trabalhadores se comportam diante de obras de arte; de outro lado, verifica-se uma “reacionária mudança de rumo do Partido em assuntos culturais⁵⁰³”. Em paralelo ao descarte dos “movimentos esquerdistas, uteis à época do comunismo de guerra⁵⁰⁴”, ocorre o reconhecimento oficial dos escritores proletários como tais pelo Estado, ainda que este tivesse deixado claro que não lhes daria nenhum apoio governamental. “Na Rússia”, escreve Benjamin, “dá-se a maior importância à tomada de posição altamente matizada⁵⁰⁵”. Com efeito, é justamente isso o que ele percebe quando constata a tensão política entre Stalin, Zinoviev e Trotsky.

Quando chega a Moscou, Benjamin dá-se conta das ameaças sofridas pelos artistas da vanguarda russa que, não raro, eram vítimas de censura: “Ainda no tempo da guerra civil, controvérsias formais desempenhavam, às vezes, um papel não desprezível. Agora estão emudecidas⁵⁰⁶”. Diante do controle cada vez maior do Partido sobre a política cultural soviética, Benjamin

⁴⁹⁹ Ibid., p. 87.

⁵⁰⁰ BENJAMIN, 1987, p. 166.

⁵⁰¹ BENJAMIN, 1979, p. 400, v. 1.

⁵⁰² SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O esplendor das coisas”: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. *Escritos*, v. 3., n. 3, p. 14. 2009.

⁵⁰³ BENJAMIN, 1989, p. 20.

⁵⁰⁴ Idem.

⁵⁰⁵ Idem.

⁵⁰⁶ BENJAMIN, 1987, p. 177.

aponta: “(..) é o conteúdo e não a forma que decide a atitude revolucionária ou contrarrevolucionária de uma obra⁵⁰⁷”. A interferência oficial na liberdade de expressão artística fica patente já na primeira entrada do *Diário*, quando Benjamin relembra a história contada pelo seu companheiro de viagem, o diretor e crítico teatral Bernhard Reich, a respeito da encenação d’*Os dias dos Turbini*, cuja montagem só foi possível depois de Stanislavsky ter feito modificações no texto da peça a pedido dos censores. O próprio Benjamin acaba sendo alvo do crescente autoritarismo cultural soviético ao ter seu artigo sobre “Goethe” recusado, por causa de seu “caráter não-enciclopédico⁵⁰⁸”. Tentando explicar para si próprio a recusa do texto, ele retoma a tese de Lukács segundo a qual “o materialismo histórico só seria, no fundo, aplicável à própria história do movimento operário⁵⁰⁹”. E acrescenta: “(..) não é possível fazer uma descrição materialista da vida de um escritor, mas só de sua repercussão histórica, uma vez que a existência de um artista (...) não oferece nenhum objeto para a análise materialista⁵¹⁰”.

Durante os dois meses de sua estadia, Benjamin tem como principal interlocutor Bernhard Reich. Com ele, conversa sobre o processo de escrita de seu “Goethe” e da tradução que faz da obra de Proust, de suas impressões da Rússia e do teatro soviético, de sua visão do pensamento materialista e da política cultural russa. Os dois falam do “‘programa educacional’ para os operários, concebido para tornar-lhes acessível toda a literatura mundial”, [d]a exclusão dos escritores de esquerda que tiveram a liderança na época do comunismo heroico” e [d]o fomento da arte reacionária dos camponeses⁵¹¹. Ao lado de Reich, Benjamin frequenta os ensaios da montagem feita por Meyerhold de *O inspetor-geral* de Gógol; assiste os filmes recém-lançados de Eisenstein, Pudovkin e Protazanov; e participa de um debate sobre a política cultural soviética onde estão presentes escritores, poetas, jornalistas e representantes do comissário do povo para a educação pública. Enfim, Benjamin conhece a classe artística russa pelo intermédio de Reich, que lhe traduz as informações da vida cultural, já que o amigo, que ele havia conhecido em 1924, quando trabalhava no *Deutsche Theater* de Berlim, desconhecia o russo.

⁵⁰⁷ Ibid., p. 177

⁵⁰⁸ BENJAMIN, 1989, p. 148.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 98.

⁵¹⁰ Ibid., p. 49.

⁵¹¹ Idem.

Se é verdade que o contato com intelectuais de esquerda críticos do Partido Comunista e a recusa de seu artigo “Goethe” dão a Benjamin uma observação localizada sobre a posição do escritor na União Soviética⁵¹², pois as informações lhe chegam mediadas por Reich, por outro lado, também é verdade que, na época da viagem a Moscou, Stálin, que aparece no *Diário* relacionado à censura da peça de Stanislavsky, já desponta como o sucessor de Lênin, o que pode ter contribuído não apenas para o distanciamento de Benjamin em relação ao Partido Comunista Soviético, como também para sua não adesão ao Partido Comunista Alemão. Em outras palavras, é a partir do diagnóstico das contradições da realidade soviética e da análise da situação cultural russa que Benjamin pode refletir sobre as vantagens e desvantagens de uma possível filiação ao Partido Comunista Alemão, projeto sobre o qual ele reflete desde antes do embarque para a União Soviética, como mostra uma longa carta de 29 de maio de 1926 endereçada a Scholem:

Agir sempre sobre os fenômenos em suas raízes e não no nível de seus efeitos, e isto nos domínios mais essenciais, é o que eu buscava também se um dia eu entrasse para o Partido Comunista (o que continuo associando a um golpe do destino). Assim, no que me diz respeito, a possibilidade de eu permanecer nele é determinada apenas pela experiência; mais do que o sim e o não, não é a duração, aqui, o que interessa e levanta um problema?⁵¹³

Diante da situação soviética, Benjamin pergunta-se se não seria aquele o momento para tomar uma posição política através de um engajamento no Partido Comunista Alemão, o que lhe traria um suporte mais sólido para seu trabalho num futuro imediato, já que isto a tradução não podia lhe oferecer. Com efeito, em 8 de janeiro de 1927, ele escreve no *Diário*: “O pré-requisito para conseguir isso [um suporte mais sólido] é, mais, uma vez, uma tomada de posição. Só fatores exclusivamente externos impedem-me de entrar no Partido Comunista Alemão⁵¹⁴”. Entre os fatores externos, figura a possibilidade de consolidação de “uma posição independente na esquerda⁵¹⁵” que garantisse, do ponto de vista econômico, trabalhos dentro da esfera na qual ele estava inserido, sem comprometer os fundamentos formais de produção. No dia seguinte, 9 de janeiro de 1927, Benjamin enumera de modo esquemático os pros e os contras de uma tomada de posição política. Do ponto de vista pessoal, o ingresso no

⁵¹² Remeto o leitor a análise feita por Willi Bolle (1994) dos artigos “O agrupamento político dos escritores na URSS” e “Nova literatura na Rússia”, ambos publicados em 1927, nos quais o crítico identifica uma apresentação “um tanto simplificada e claramente tendenciosa” de Benjamin sobre a situação do escritor na União Soviética.

⁵¹³ BENJAMIN, 1979, p. 388, v. 1

⁵¹⁴ BENJAMIN, 1989, p. 88.

⁵¹⁵ Idem.

Partido significaria, para ele, “uma posição sólida, um mandato, ainda que apenas virtual⁵¹⁶” e o “contato organizado e garantido com as pessoas⁵¹⁷”. No entanto, ao fazê-lo, seria preciso “renunciar completamente à independência individual⁵¹⁸” e delegar “ao Partido a tarefa de organizar a própria vida⁵¹⁹”. Mas, ele observa, “onde o proletariado é oprimido, trata-se de passar para o lado da classe oprimida, com todas as consequências que isto possa acarretar cedo ou tarde⁵²⁰”. Indeciso, pondera: fora do Partido, poderia ele se posicionar “com alguma vantagem tangível e concreta, sem passar para o lado da burguesia ou prejudicar o próprio trabalho⁵²¹”? e, dentro do Partido, deveria ele “evitar certos extremos do ‘materialismo⁵²²’ ou ‘procurar confrontar-[se] com eles⁵²³’? Ao final, ele suspende o questionamento e afirma, de modo conclusivo: “Enquanto estiver viajando, contudo, minha filiação ao Partido mal pode ser considerada⁵²⁴”.

Como se sabe, Benjamin optou por uma posição independente, “sem partido ou profissão⁵²⁵”, e tornou-se crítico do Partido Comunista Alemão, apontando sua incapacidade de resistência tanto ao nacional-socialismo quanto ao marxismo ortodoxo, representado por Stalin, o que acaba desembocando na acusação de “traição à sua própria causa⁵²⁶” feita na tese X de “Sobre o conceito de história”, texto regido após a assinatura do pacto entre Stalin e Hitler. A esse respeito, Michael Löwy observa: “A ‘traição’ não designa só o acordo entre Molotov e Ribbentrop, mas também a sua legitimação pelos partidos comunistas que adotam a ‘linha soviética’⁵²⁷”. Löwy destaca, ainda, que a acusação de traição não significa absolutamente uma ruptura de Benjamin com o comunismo ou com o marxismo, mas “a dissociação definitiva e irrevogável entre a realidade soviética e a ideia comunista⁵²⁸”.

⁵¹⁶ Ibid., p. 89.

⁵¹⁷ Idem.

⁵¹⁸ Idem.

⁵¹⁹ Idem.

⁵²⁰ Idem.

⁵²¹ Idem.

⁵²² Ibid., p. 90.

⁵²³ Idem.

⁵²⁴ Idem.

⁵²⁵ Ibid., p. 76.

⁵²⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 227.

⁵²⁷ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 97.

⁵²⁸ Idem.

2.7.

Os olhos do *flâneur*, as mãos do colecionador e do trapeiro

Em texto dedicado à concretude das descrições no *Diário de Moscou*, Márcio Seligmann-Silva chama atenção para duas consequências da escolha de Benjamin por uma posição política independente: em primeiro lugar, “uma espécie de deriva que lhe custou muito, e que de certo modo ele acabou pagando com a própria vida⁵²⁹”; em segundo, uma acuidade no olhar que “alçou-o a um local único de onde podia ver com certo distanciamento crítico o teatro político de então⁵³⁰”. Graças à experiência soviética, Benjamin aprendeu “a observar e julgar a Europa tendo em mente aquilo que se passa na Rússia⁵³¹”, como confessa no final do *Diário*. Essa acuidade no olhar também o fez perceber, durante a viagem, o desaparecimento de uma arte artesanal como consequência dos processos modernos de produção. Benjamin buscará preservar essa arte popular e manual colecionando brinquedos e miniaturas, cujo pequeno tamanho fazem frente ao agigantamento industrial da Moscou revolucionária que colocava em perigo a possibilidade de transmissão de uma experiência tradicional. Ou seja, lá onde o Partido enxerga um progresso, graças ao desenvolvimento dos processos de produção técnica, Benjamin percebe o risco de extinção de uma tradição manual e camponesa que vinha sendo ignorada desde o regime czarista. Diante desse risco, a coleção passa a ser a estratégia de Benjamin de assegurar alguma possibilidade de transmissão dessa experiência manual e coletiva.

Em Moscou, os olhos de Benjamin não estão voltados para o culto da imagem de Lênin, mas para as pequenas dimensões de brinquedos e miniaturas pré-industriais que ele ardorosamente procura em passeios pelas estreitas ruas moscovitas, cujas calçadas cobertas de neve não o impedem de exercitar-se na arte da *flânerie*, aprendida anos antes com a leitura e a tradução dos textos de Baudelaire. No placo da rua, o *flâneur* anda de mãos dadas com o colecionador. Guiado tanto pelo instinto tátil do colecionador para a materialidade das miniaturas, quanto pelo olhar atento do *flâneur* para as cores fortes e as dimensões dos brinquedos, Benjamin desloca-se pelas ruas estreitas de Moscou à procura desses pequenos objetos e os encontra nas calçadas das ruas, onde são vendidos por ambulantes. É nesse comércio de rua a 25 graus negativos

⁵²⁹ SELIGMANN-SILVA, *op. cit.*, p. 172.

⁵³⁰ *Idem.*

⁵³¹ BENJAMIN, 1989, p. 132.

que os olhos de Benjamin veem as miniaturas e os brinquedos que, depois, suas “mãos pequenas⁵³²” vão descrever os detalhes, na tentativa de ler, aí, uma configuração histórica, já que os objetos, assim como os indivíduos, também estão submetidos a forças político-culturais.

A estratégia de Benjamin se dá, pois, pela valorização e recolha daquilo que foi marginalizado ou ignorado, os restos, por assim dizer, que o colecionador vai reunindo, ao mesmo tempo em que os destitui de suas funções originais, atribuídas pela cultura oficial, ao acrescentá-los na coleção. Ora, não é por acaso, então, que Benjamin, em vez de adquirir objetos nas lojas estatais, procure no silencioso mercado não-oficial moscovita miniaturas e brinquedos de madeira. Na entrada de 5 de janeiro de 1927, ele descreve as figuras que trabalham nesse mercado invernal:

Moscou é a mais silenciosa de todas as grandes cidades e quando há neve, o é em dobro. O instrumento principal na orquestra da rua, a buzina dos automóveis, raramente é tocado aqui; há poucos carros. (...) os apelos dos vendedores são num tom muito baixo. O comércio ambulante é em grande parte ilegal e não pode chamar atenção. Assim, os vendedores dirigem-se aos transeuntes menos com gritos do que com palavras comedidas, se não sussurradas, nas quais há algo do tom suplicante dos mendigos. Só uma casta desfila ruidosamente pelas ruas: os trapeiros com seus sacos nas costas; seus chamados melancólicos atravessam todas as ruas de Moscou, uma ou mais vezes por semana⁵³³.

Desses vendedores ilegais, cujos sussurros assemelham-se à súplica dos mendigos, Benjamin adquire miniaturas e brinquedos fabricados por camponeses e artesãos. De certo, uma arte popular e rica em formas e materiais, mas que está desaparecendo dos centros urbanos em razão do “avanço industrial da técnica, que atravessa atualmente toda a Rússia⁵³⁴” e do ímpeto moderno de produzir brinquedos de formas simplificadas, a fim de dar às crianças uma visão de “primitivo”. A esse respeito, Benjamin observa que não são as “formas construtivas e esquemáticas⁵³⁵” que dão uma impressão do primitivo, mas sim a construção total dos brinquedos que oferece às crianças não apenas a possibilidade de imaginar como eles são feitos, como também de estabelecer uma relação viva com suas coisas. Essa capacidade de despertar na criança uma relação ativa constituiu-se, para Benjamin, como o “legítimo gênio do brinquedo⁵³⁶” e, neste sentido, os brinquedos russos são exemplares,

⁵³² FREUND, Gisèle. Rencontres avec Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. p. 464.

⁵³³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 82.

⁵³⁴ BENJAMIN, Walter. Brinquedos russos. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 130.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁵³⁶ *Idem*.

porque são feitos com uma diversidade de materiais (madeira, argila, papel, osso, feltro, papel machê) que aparecem sozinhos, ou são combinados por diferentes grupos étnicos. Esses brinquedos produzidos manualmente e ricos em formas e linguagens fascina Benjamin, ao contrário das figuras estereotipadas produzidas de modo industrial. São esses brinquedos talhados com paciência, nos quais o artesão russo, à maneira do oleiro, imprime as marcas de sua mão, que Benjamin procura preservar diante da padronização industrial dos objetos.

Guardadas as diferenças óbvias, as miniaturas e os brinquedos adquiridos por Benjamin guardam alguma semelhança com os objetos descartados nos canteiros das ruas, aqueles que o trapeiro recolhe e coloca no saco que leva às costas. Personagem da “Paris do Segundo Império” de Baudelaire, o trapeiro é uma figura urbana surgida no contexto do desenvolvimento industrial, quando o lixo passa a ter um valor⁵³⁷. É assim nomeado porque se veste com os trapos dos quais se ocupa diariamente, recolhendo tudo o que a sociedade rejeita, perde ou descarta. Assim como o ocioso *flâneur*, ele faz da rua a sua morada, onde desloca-se a passos lentos, pois “tem de parar constantemente para recolher o lixo em que tropeça⁵³⁸”. No entanto, distingue-se do *flâneur* por permanecer à margem da multidão e por não integrar a *bohème*, já que, por causa de sua miséria, ocupa os estratos mais baixos da sociedade, o lumpemproletário:

O flâneur interessa-se pelas estrelas, pelos símbolos do desejo, pela alegoria e pelos ‘sonhadores’; o trapeiro pelos sonhos destruídos que jazem no asfalto e não pelas estrelas, pelos objetos que ele pode ali ‘coleccionar’ segundo uma ordem que subverte o fetichismo do valor de troca⁵³⁹.

Para o trapeiro, os dejetos não se constituem como lixo; diante deles, ele “[f]az triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundices que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer⁵⁴⁰”. Assim, depois de um exame atento, os restos convertem-se, pela reciclagem, em peças de uma preciosa coleção. Neste sentido, os gestos do trapeiro possuem uma semelhança com os do colecionador, como nota Jean-Michel Palmier:

Recolhendo farrapos, destroços, cuja utilidade e valor só são percebidos por ele, na sua economia de miséria, o trapeiro recupera a materialidade e o significado

⁵³⁷ BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

⁵³⁸ Ibid., p. 82.

⁵³⁹ BERDET, Marc. Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin. **Archives de Philosophie**, v. 75, n. 3, 2012, p. 426.

⁵⁴⁰ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 579, [J 68, 4].

deles. A inutilidade dos objetos que recolhe dá-lhes algo mágico. O colecionador também não tem necessariamente em conta o valor real deles. Ele está ciente de que “o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado”⁵⁴¹.

O trapeiro é aquele que olha com atenção para as margens, pois sabe da “preciosidade dos farrapos” ali escondidos, segundo a feliz expressão de Georg Otte, para quem a atividade desempenhada por essa figura da modernidade representa uma tentativa de “restitui[r] a destruição que o progresso deixou para trás, catalogando, colecionando e arquivando, ou seja, construindo a memória”⁵⁴². Não estaria fazendo algo parecido Walter Benjamin quando recolhe das ruas de Moscou, à maneira de um trapeiro, objetos deixados para trás, de lado, por causa de sua condição pré-industrial? Se, de um lado, a coleta de tudo aquilo ignorado pelo progresso aproxima Benjamin do trapeiro, sua atenção a esses objetos resulta, de outro lado, do seu método de historiador materialista. É, pois, em 1937, dez anos depois de sua viagem a Moscou, no âmbito da redação do ensaio sobre Eduard Fuchs, que Benjamin formula os pormenores de sua metodologia crítica da história, anunciando a tarefa do historiador materialista de “escovar a contrapelo” a história da cultura. Esse ensaio, redigido no exílio parisiense para a revista dirigida por Horkheimer, se inscreve entre o projeto das *Passagens* e os primeiros esboços das teses “Sobre o conceito de história”, e ajuda a situar a prática colecionista e trapeira de Benjamin em território soviético.

2.8.

Eduard Fuchs como colecionador e historiador

Editor de uma revista de humor político e colecionador de imagens (caricaturas e desenhos eróticos), Eduard Fuchs é, para Benjamin, “o pioneiro da teoria materialista da arte”⁵⁴³, por causa de sua interpretação da iconografia, da consideração da arte das massas e do estudo das técnicas de reprodução gráfica. Esses três aspectos do trabalho de Fuchs são, para Benjamin, “parte integrante de toda futura aproximação materialista da obra de arte”, na medida

⁵⁴¹ PALMIER, Jean-Michel. **Walter Benjamin. Un itinéraire théorique**. Paris: Les Belles Lettres, 2010. pp. 24-25.

⁵⁴² OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos: a transvalorização dos valores em Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 306.

⁵⁴³ BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 126.

em que destroem a maneira tradicional de entendê-la. Orientando-se pelo princípio de que seu trabalho como crítico da cultura deveria se dirigir às “massas de leitores⁵⁴⁴”, Fuchs rejeita a visão historiográfica clássica, de inspiração burguesa e pautada pelos conceitos de bela aparência, harmonia e genialidade. Ao invés de “explicar as mudanças do olhar artístico pelas transformações operadas no ideal de beleza⁵⁴⁵”, ele passa a se interessar por “processos mais elementares – processos que, dadas as transformações econômicas e técnicas, são assimilados pela produção⁵⁴⁶”. Por essa via, considera importante o estudo das técnicas de reprodução gráfica de cada época, porque vê, aí, um meio tanto de ruptura com a atitude contemplativa das imagens, quanto de difusão da arte entre as massas. Ao se desviar da forma tradicional de entender a arte e dos valores a ela atrelados, Fuchs passa a fixar atenção nos processos de reprodução técnica e no impacto que eles podem aportar tanto à teoria da arte quanto à sua recepção. Como desdobramento dessa perspectiva, valoriza manifestações culturais populares e consideradas menores pela história da arte, como a caricatura, na qual reconhece uma autoridade e um valor documental. Popularizada com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, a caricatura é uma expressão artística que não convida à contemplação; ao contrário, quer produzir afetos diversos no leitor, como o riso ou a ira, reações provocadas pelo excesso das formas e dos traços, em desafio aos parâmetros de beleza e harmonia defendidos pela arte clássica. De igual modo, pode-se também situar, nessas proximidades, a arte erótica e pornográfica colecionada por Fuchs, especialmente os desenhos do francês Daumier, que afrontam a visão moralista da burguesia.

Neste ponto, a atividade de Fuchs como colecionador de caricaturas aproxima-se da tarefa do historiador materialista pelo reconhecimento da importância daquilo que passa ao largo das narrativas abrangentes da história. Como diz Benjamin: “Foi o colecionador Fuchs que ensinou ao teórico a aprender muita coisa a que o seu tempo lhe barrava o acesso⁵⁴⁷”. Para Benjamin, a força do trabalho de Fuchs reside no “olhar que lança para objetos desprezados e apócrifos”, os quais considera tão dignos de análise quanto aqueles privilegiados pela historiografia clássica. Enquanto colecionador, Fuchs redime os objetos artísticos ao incorporá-los à coleção, onde eles passam a ter

⁵⁴⁴ Ibid., p. 134.

⁵⁴⁵ Ibid. p. 141.

⁵⁴⁶ Idem.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 139.

valor cultural e de testemunho tanto da arte das massas, quanto das técnicas de reprodução de que são feitos. Ou seja, ao mesmo tempo em que faz a coleção, Fuchs escreve a história, a partir da interpretação material dos objetos que reúne pelo seu interesse na arte das massas e nas formas técnicas.

Ao pôr em destaque o papel desempenhado pela execução no processo de nascimento das obras, Fuchs acentua a necessidade de uma revisão crítica do conceito de genialidade, pela demonstração de que a existência dos bens culturais não se deve apenas à inspiração de seus criadores, mas também, em maior ou menor grau, às custas do esforço e do trabalho anônimo de seus contemporâneos⁵⁴⁸. Neste sentido, ele encarnaria o historiador materialista ciente de que “[n]ão há documento de cultura que não seja também um documento da barbárie⁵⁴⁹”. Fuchs torna-se, então, para Benjamin, “um dos primeiros a desenvolver o caráter específico da arte de massas e com ele o impulso que recebera do materialismo histórico⁵⁵⁰”. Assim, a preferência de Fuchs por caricaturas e desenhos eróticos muito menos do que uma curiosidade ou idiosincrasia de sua personalidade de colecionador, constitui-se como a base material de construção de seu pensamento, que se serve de sua prática de colecionador para escrever uma outra história da arte.

2.9.

O despertar do passado no presente

Logo nas primeiras seções do ensaio sobre Fuchs, Benjamin afirma que o historiador materialista se distingue do historicista, porque aquele não orienta seu trabalho segundo um princípio aditivo que liga os eventos históricos em um *continuum* de causa e efeito. Ao contrário, o historiador materialista busca, justamente, interromper esse *continuum*, arrancando os acontecimentos históricos de sua reificação para considerá-los, em suas singularidades, como uma experiência única e autêntica. O resultado desse método, segundo Benjamin, é a demonstração de que “na obra se contém e se supera a *œuvre*, nesta a época e na época toda a evolução histórica⁵⁵¹”. Quer-se, assim, evidenciar a história como o “objeto de uma construção cujo lugar é constituído

⁵⁴⁸ BENJAMIN, 2012.

⁵⁴⁹ Ibid., p. 137.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 164.

⁵⁵¹ Ibid., p. 129.

não por um tempo vazio, mas por uma época, uma vida, uma obra determinada⁵⁵².

A história é, portanto, uma construção feita em camadas e a escavação dessas camadas tem como tarefa a libertação das forças aprisionadas pelo “era uma vez do historicismo⁵⁵³”. Para isso, torna-se imperativo o direcionamento da tarefa do historiador materialista para uma “consciência do presente⁵⁵⁴” capaz de destruir o *continuum* da história, porque “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma lembrança [*Erinnerung*], tal como ela relampeja no momento no momento de perigo⁵⁵⁵”. Trata-se, assim, de um movimento que coloca em relação o passado com o presente, na tentativa, por um lado, de salvar essa lembrança que salta em um momento de perigo e, por outro lado, de transformar o presente, a partir de sua articulação com as experiências do passado. Esse presente não deve ser entendido como transição, mas como um presente que “para no tempo e se imobiliza⁵⁵⁶”, interrompendo e fazendo explodir o *continuum* da história, momento no qual o historiador materialista poderia atribuir a algo esquecido em um momento do passado uma “pós-vida⁵⁵⁷” (*Nachleben*), uma sobrevida no presente. Trata-se, justamente, da interrupção do curso causal e progressivo dos acontecimentos para o exame da historicidade de um determinado objeto no presente em que o sujeito histórico se encontra. Neste contexto, ocorreria uma “salvação⁵⁵⁸” (*Rettung*) dos objetos históricos do passado no presente.

O encontro do passado com presente, ou do “ocorrido” no “agora da cognoscibilidade⁵⁵⁹” produz uma *imagem dialética*, que aparece para o historiador materialista de modo fugaz, em um lampejo: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido⁵⁶⁰”. De acordo com Benjamin, a imagem dialética é célere, “relampeja no momento de

⁵⁵² Ibid., p. 128.

⁵⁵³ Ibid., p. 129.

⁵⁵⁴ Idem.

⁵⁵⁵ BENJAMIN, 1985, p. 224, com alterações minhas.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 230.

⁵⁵⁷ Idem.

⁵⁵⁸ Formulada através do contraponto entre messianismo judaico e marxismo, a noção de salvação aponta, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2018, p. 73), para “a ideia da libertação necessária da classe dominada” unida “à doutrina judaica da redenção”. Não é o objetivo desta tese aprofundar as associações e implicações entre teologia e marxismo no conceito de História cunhado por Benjamin.

⁵⁵⁹ BENJAMIN, 2018, p. 784, [N 9, 7].

⁵⁶⁰ BENJAMIN, 1985, p. 224.

perigo⁵⁶¹”, instante no qual “o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões⁵⁶²”. Em sua configuração complexa, a imagem dialética não visa uma resolução dos elementos contraditórios em uma síntese; ao contrário, busca, justamente, evidenciar, em uma temporalidade suspensa, o efeito de choque provocado pela irrupção do passado no presente, o que provocaria uma interrupção da continuidade histórica. Assim, quando um fato histórico é extraído do *continuum* da história, ele transforma-se em um campo de forças onde se processa uma polarização entre sua história anterior (*Vorgeschichte*) e sua história posterior (*Nachgeschichte*) graças à apresentação dialética que faz a atualidade penetrar no fragmento do passado⁵⁶³. Como afirma Benjamin, “[a] imagem é a dialética na imobilidade⁵⁶⁴”:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta⁵⁶⁵.

2.10.

A mônada: “imagem abreviada do mundo”

A imagem que salta quando o pensamento se imobiliza em uma constelação saturada de tensões temporais fazendo explodir o *continuum* da história configura-se, enquanto objeto histórico, como uma mônada, segundo a afirmação de Benjamin na décima sétima tese “Sobre o conceito de história”: “O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada⁵⁶⁶”. Neste sentido, cada objeto arrancado do curso da história traz consigo um “índice histórico⁵⁶⁷” que apresenta, em sua estrutura interior, as forças e os interesses históricos em uma escala reduzida⁵⁶⁸.

Conceito extraído da filosofia de Leibniz, a mônada é uma substância simples, autossuficiente e independente que contém uma multiplicidade na

⁵⁶¹ Idem.

⁵⁶² BENJAMIN, 2018, p. 788, [N 10a, 3].

⁵⁶³ Cf. Ibid., pp. 779-780, [N 7a, 1].

⁵⁶⁴ Ibid., p. 767, [N 2a, 3].

⁵⁶⁵ Idem.

⁵⁶⁶ BENJAMIN, 1985, p. 231.

⁵⁶⁷ BENJAMIN, 2018, pp. 767-768, [N 3, 1].

⁵⁶⁸ Ibid., pp. 786-787, [N 10, 3].

unidade (§13): “Cada Mônada criada representa todo o universo⁵⁶⁹” (§62). Segundo Leibniz, uma mônada é absolutamente diferente da outra (§9), de modo que não há interação ou continuidade entre elas. O filósofo define a mônada como uma substância intangível que não pode ser modificada por uma causa externa, porque “[a]s mônadas não possuem janelas através das quais algo possa sair ou entrar⁵⁷⁰” (§7). Neste sentido, a mônada é uma estrutura imaterial e indivisível, o que “faz com que cada substância simples tenha relações que exprimem todas as outras e seja, por conseguinte, um perpétuo espelho vivo do universo⁵⁷¹” (§56).

Nas “Questões introdutórias de crítica do conhecimento” apresentadas no prefácio à *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin associa a mônada de Leibniz à teoria das ideias em Platão. Para ele, a ideia possuiria uma estrutura monadológica marcada por uma totalidade na qual estariam presentes todas as demais ideias: “A ideia é mônada – nela reside, preestabelecida, a representação dos fenômenos com sua interpretação objetiva. Quanto mais alta for a ordem das ideias, tanto mais perfeita será a apresentação delas contida⁵⁷²”. Essa consideração leva à afirmação de que “[a] ideia é mônada⁵⁷³” e “cada ideia contém a imagem do mundo⁵⁷⁴”. Benjamin entende a estrutura monadológica da ideia a partir do conceito de origem (*Ursprung*), que nada tem a ver com a gênese (*Entstehung*), pois “(o) termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção⁵⁷⁵”. Neste contexto, “[a] origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese⁵⁷⁶”.

Isso significa que o torvelinho no qual a origem se insere altera o curso dos acontecimentos e seu ritmo só deixa reconhecer em um movimento duplo que se revela, por um lado, como “restauração e reconstituição⁵⁷⁷” e, por outro lado, como “algo de incompleto e inacabado⁵⁷⁸”. Nesta compreensão, “[a] origem (...) não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história⁵⁷⁹”, o que

⁵⁶⁹ <https://leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/monadologia.htm>. Acesso em: 25 nov. 2020.

⁵⁷⁰ Idem.

⁵⁷¹ Idem.

⁵⁷² BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad., apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 70.

⁵⁷³ Idem.

⁵⁷⁴ Idem.

⁵⁷⁵ Ibid., p. 67.

⁵⁷⁶ Ibid., pp. 67-68.

⁵⁷⁷ Ibid., p. 68.

⁵⁷⁸ Idem.

⁵⁷⁹ Idem.

faria dela uma categoria histórica, pois “em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com um mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história⁵⁸⁰”. Dessa perspectiva, a categoria de origem teria uma estrutura semelhante à da mônada.

Se, no prefácio da *Origem do drama barroco alemão*, a origem é forma pela qual a ideia salta como mônada, impondo como tarefa ao pensador a apresentação das ideias pela via da “descrição da imagem abreviada do mundo⁵⁸¹”, na décima sétima tese de “Sobre o conceito de história”, a estrutura monadológica da imagem dialética que salta da interrupção do curso linear da história mostra ao historiador materialista a “oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido⁵⁸²”. A esse respeito, Georg Otte esclarece:

Uma vez que o “continuum da história é aquele dos opressores”, sua “explosão” é um ato violento contra um estado de violência, sendo que a opressão não se dirige apenas contra uma classe, mas também contra o passado. Consequentemente, para Benjamin, a “consciência de classe” defendida por Marx passa pela libertação de um passado que somente é capaz de se relacionar com o presente quando este não é visto como mera continuidade daquele, mas quando um consegue se “espelhar” no outro⁵⁸³.

Neste sentido, a destruição do “tempo homogêneo e vazio⁵⁸⁴” da continuidade histórica, destruição esta a partir da qual o objeto histórico se constitui como uma imagem dialética de estrutura monadológica, traz consigo possibilidade de fazer emergir objetos e narrativas que haviam sido soterrados em nome do progresso, pois “(...) os elementos isolados pela destruição servem de “material de construção” não para reconstruir o passado, mas para construir uma história composta pelos escombros deixados pela explosão do *continuum*⁵⁸⁵”. Afinados com os destroços com os quais a criança brinca no “Canteiro de obra” e com o lixo recolhido pelo trapeiro, os escombros da destruição do curso linear e progressivo da história apresentam possibilidades que se perderam em um determinado momento, porque não lhes foi prestada a atenção que lhes é devida pela narrativa oficial, ocupada que está com os grandes acontecimentos, aos quais rende homenagem. Em um dos esboços preparatórios para as teses “Sobre o conceito de história”, Benjamin escreve: “É mais difícil honrar a memória dos sem nome do que a dos famosos ‘celebrados,

⁵⁸⁰ Idem.

⁵⁸¹ Ibid., p. 70.

⁵⁸² BENJAMIN, 1985, p. 231.

⁵⁸³ OTTE, Georg. Continuidade e correspondência – dois princípios conflitantes na obra de Walter Benjamin. *Artefilosofia*, v. 26, p. 182, jul. 2019.

⁵⁸⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 229.

⁵⁸⁵ OTTE, *op. cit.*, p. 185.

os poetas e os pensadores não são uma exceção'. À memória dos sem nome é dedicada a construção histórica⁵⁸⁶.

Na condição de objetos históricos, os escombros da explosão do *continuum* concentram, à maneira de uma mônada, a imagem de um passado oprimido que se apresenta célere ao sujeito histórico em um momento de perigo, que ameaça tanto a tradição quanto os seus destinatários. Na segunda tese de "Sobre o conceito história", Benjamin afirma que "[o] passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção⁵⁸⁷", perguntando, depois: "Pois não fomos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram⁵⁸⁸?". Neste ponto, a metodologia materialista da história defendida por Benjamin encontra-se com sua teoria da memória, na medida em que a destruição do *continuum* da história implica em um trabalho de rememoração (*Eingedenken*) daquilo que foi esquecido, oprimido ou recalcado, como argumenta Jeanne Marie Gagnebin:

O historiador materialista não pretende dar uma explicação do passado "tal como ele ocorreu de fato"; pretende fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente. Para fazer isso, é necessária a obtenção de uma experiência histórica capaz de estabelecer uma ligação entre esse passado submerso e o presente⁵⁸⁹.

O processo de rememoração das camadas do passado soterradas pela historiografia oficial, o qual é comparado, na esteira das considerações de Freud em "Construções em análise"⁵⁹⁰, ao trabalho de escavação do arqueólogo na imagem do pensamento "Escavar e recordar", inscreve-se, de acordo com Gagnebin, no projeto de "escritura de uma anti-história⁵⁹¹" marcada pela "abertura de seu sentido, de seu caráter inacabado⁵⁹²". Isso significa que o passado é algo aberto e, portanto, reivindica seus direitos, suas promessas não cumpridas no presente. Neste ponto, a leitura e a tradução feitas por Benjamin da *Recherche* de Proust são decisivas na formulação tanto de sua teoria da memória, quanto na sua concepção de história, pois, assim como o escritor francês, ele também acredita que "o passado comporta elementos inacabados; e

⁵⁸⁶ BENJAMIN, Walter. Sur le concept d'histoire. In: **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991. pp. 454-455.

⁵⁸⁷ BENJAMIN, 1985, p. 223.

⁵⁸⁸ Idem.

⁵⁸⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 67.

⁵⁹⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Écorces**. Paris: Éditions de Minuit, 2011. pp. 63-65.

⁵⁹¹ GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁹² Idem.

além disso, que tais elementos aguardam uma vida posterior, e que somos nós os encarregados de fazê-los reviver⁵⁹³”.

Retomando as observações de Peter Szondi em “Esperança no passado” a respeito das semelhanças e diferenças entre as memórias de infância de Proust e de Benjamin, Gagnebin enfatiza que, para Benjamin, “[a] coincidência do passado com o presente (...) deve operar uma espécie de condensação que permita o presente reencontrar, reativar um aspecto perdido do passado, e retomar, por assim dizer, o fio de uma história inacabada, para tecer-lhe a continuação (...)”⁵⁹⁴. Ainda que o sucesso dessa empreita não possa ser garantido, a tarefa do historiador materialista é a de “não deixar essa memória escapar, mas zelar pela sua conservação, contribuir na reapropriação desse fragmento de história esquecido pela historiografia dominante⁵⁹⁵”. A filósofa ressalta ainda a dupla exigência do passado rememorado: por um lado, trata-se de dar voz aos vencidos, aos anônimos, à classe oprimida pela tradição dominante e, por outro lado, de tentar realizar as possibilidades, as esperanças que não puderam cumprir-se: “o trabalho do materialista é arrebatrar ao esquecimento a história dos vencidos e, partir daí mesmo, empenhar-se numa dupla libertação: a dos vencidos de ontem e de hoje⁵⁹⁶”.

Quando formula “a doutrina elementar do materialismo histórico”, Benjamin afirma que “Um objeto da história é aquele em que o conhecimento se realiza como sua salvação⁵⁹⁷”, acrescentando, em seguida, que “onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada⁵⁹⁸”. Essa estrutura monadológica do objeto histórico resultante do processo dialético por meio do qual o passado irrompe no presente em uma imagem, Gagnebin também a vislumbra na dinâmica do “lembrar” (*Erinnerung*), quando comenta uma passagem da *Crônica berlinense* no belo capítulo “A criança no limiar do labirinto” de seu livro *História e narração em Walter Benjamin*. Trata-se, segundo a filósofa, de um fragmento em que Benjamin, ao mesmo tempo em que homenageia o projeto autobiográfico de Proust, procura, paradoxalmente, distanciar-se dele, para poder realizar suas “expedições na profundidade da lembrança⁵⁹⁹” de sua *Infância em Berlim*:

⁵⁹³ Ibid., p. 70.

⁵⁹⁴ Ibid., pp. 69-70.

⁵⁹⁵ Ibid., p. 71.

⁵⁹⁶ Idem.

⁵⁹⁷ BENJAMIN, 2018, p. 788, [N 11, 4].

⁵⁹⁸ Idem.

⁵⁹⁹ BENJAMIN, 1980, p. 28 *apud* GAGNEBIN, 1999, p. 77.

O que Proust iniciou de maneira tão lúdica tornou-se de uma seriedade de tirar o fôlego. Quem, um dia, começou a abrir o leque da lembrança, sempre encontra novos segmentos, novos bastõezinhos, nenhuma imagem lhe basta, pois reconheceu o seguinte: ela se deixaria desdobrar, somente nas dobras está o verdadeiro (*das Eigentliche*): esta imagem, este gosto, este toque em vista do qual abrimos, desdobramos tudo isso; e agora a lembrança vai do pequeno ao menor, dos menores ao mais minúsculo e aquilo que vem ao seu encontro neste microcosmo adquire uma violência cada vez maior. Eis o jogo mortal pelo qual Proust se deixou levar e para o qual ele terá ainda mais dificuldade em encontrar sucessores do que precisou de parceiros para jogá-lo⁶⁰⁰.

Lendo esse trecho, Gagnebin afirma que a dinâmica do lembrar, que caracteriza a escrita proustiana, e a exigência da historiografia benjaminiana salvadora de um passado esquecido convergem neste movimento infinito e microscópico a que alude a imagem do leque de infinitas dobras da lembrança⁶⁰¹. No entanto, ao mesmo tempo em que Benjamin enxerga na lembrança “a capacidade de fazer interpolações infinitas naquilo que já foi⁶⁰²”, capacidade esta que provoca, na *Recherche*, a fragmentação e a dispersão do sujeito narrativo, ele também se dá conta do risco do movimento *en abyme* do ato de lembrar, pois cada imagem lembrada desdobra uma outra, em um jogo de remissões interminável que vai do pequeno ao menor, do menor ao minúsculo, do minúsculo ao infinitesimal. Esse desdobramento interminável do leque da lembrança Benjamin o compara, em uma das anotações para seu ensaio sobre Proust, a uma gaveta amontoadada de brinquedos esquecidos que domina o homem que se põe a rememorar a própria vida, como é o caso do escritor francês⁶⁰³. Já em “A imagem de Proust”, Benjamin afirma que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido⁶⁰⁴”, enquanto “o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois⁶⁰⁵”. Distanciando-se de uma “espécie de devaneio complacente e infinito⁶⁰⁶” a que o movimento espontâneo e involuntário da memória pode levar, Benjamin enfatiza a importância do “momento do despertar, de concentração de energias, de tensão de todas as forças do sujeito prenhe das riquezas da lembrança, mas respondendo ao apelo do presente⁶⁰⁷”.

⁶⁰⁰ BENJAMIN, 1985, pp. 467-468 *apud* GAGNEBIN, 1999, p. 78.

⁶⁰¹ GAGNEBIN, 1999.

⁶⁰² BENJAMIN, 1985, p. 476 *apud* GAGNEBIN, 1999, p. 77.

⁶⁰³ Cf. BENJAMIN, Walter. Proust-Papiere. In: **Gesammelte Schriften II**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. pp. 567-587. p. 1057.

⁶⁰⁴ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 37.

⁶⁰⁵ Idem.

⁶⁰⁶ Idem.

⁶⁰⁷ Ibid., p. 80.

A esse respeito, Benjamin escreve: “Assim como Proust inicia a história de sua vida com o despertar, toda apresentação da história deve começar com o despertar; no fundo, ela não deve tratar de outra coisa⁶⁰⁸”.

Neste contexto, de acordo com Gagnebin, o conceito benjaminiano de rememoração desempenha um papel importante na noção de despertar, pois manifestaria a “necessidade de recapitulação atenta⁶⁰⁹” que interrompe o desdobrar infinito da lembrança. A filósofa defende, então, que a teoria da história de Benjamin constitui-se tanto da “dinâmica infinita de *Erinnerung*, que submerge a memória individual⁶¹⁰”, quanto da “concentração do *Eingedenken*, que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente⁶¹¹”. E arremata, afirmando: “As *imagens dialéticas* nascem da profusão da lembrança, mas só adquirem uma forma verdadeira através da intensidade imobilizadora da rememoração⁶¹²”.

2.11.

A coleção de miniaturas e brinquedos russos

Com base no que foi apresentado até aqui, talvez se possa considerar a coleção de miniaturas e de brinquedos russos de Benjamin a partir desses dois componentes da memória, a lembrança e a rememoração: enquanto a dinâmica interminável do lembrar com seu desdobrar infinitesimal de imagens guardaria uma semelhança com a luta infinita do colecionador contra a “dispersão em que se encontram as coisas no mundo⁶¹³”, a recolha de um objeto equivaleria ao momento de interrupção dessa dispersão, que traria consigo a possibilidade de rememoração do passado. Ao serem incorporados à coleção, miniaturas e brinquedos perdem tanto seu valor de mercadoria, quanto seu valor de uso, pois não se quer vendê-los, nem os manipular de maneira lúdica. Se, como diz Benjamin, o gesto do colecionador de arrancar um objeto do seu contexto funcional para acrescentá-lo à coleção consiste em um movimento de inscrição

⁶⁰⁸ BENJAMIN, 2018, p. 770, [N 4, 3].

⁶⁰⁹ GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 80.

⁶¹⁰ *Idem.*

⁶¹¹ *Idem.*

⁶¹² *Idem.*

⁶¹³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 358, [H 4a, 11].

“[d]a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza⁶¹⁴”, caberia, então, situar as miniaturas e os brinquedos como imagens resultantes de uma *dialética na imobilidade*. Neste sentido, a atitude do colecionador de retirar um item de seu contexto corresponderia ao momento em que o materialista histórico arranca um objeto do *continuum* do curso da história. É, pois, dessa descontextualização (do objeto) ou descontinuidade (da história) que salta a imagem dialética como reação a um momento de perigo que, neste caso, equivaleria ao progresso técnico que ameaça a transmissão da arte popular russa.

Como colecionador atento à singularidade de cada brinquedo e miniatura, Benjamin mostra sua face de historiador preocupado com a transmissão das histórias que esses pequenos objetos contam; daí a tentativa de salvar do esquecimento a memória daqueles que os produziram pela via da coleção. Brinquedos e miniaturas passam, então, a ser considerados como objetos históricos em cujos detalhes e materialidades podem-se ler forças e interesses históricos. Se a aproximação do materialista histórico a um objeto só ocorre quando este se lhe apresenta como mônada, assim também parece agir o colecionador, para quem os itens de sua coleção possuiriam uma estrutura monadológica, pois, “[...] para o colecionador, o mundo está presente em cada um dos seus objetos e, ademais, de modo organizado⁶¹⁵”.

Em sua configuração de *imagens dialéticas*, onde entrecruzam-se lembrança e rememoração, brinquedos e miniaturas teriam uma estrutura monadológica que apresentaria, tanto para o colecionador quanto para o historiador materialista, a imagem de uma vida coletiva; esta, por sua vez, desdobraria a imagem de uma época na qual conteria a imagem da sociedade russa. Se é verdade que a procura obstinada por brinquedos e miniaturas, nos quais ainda é possível encontrar as marcas das mãos de alguns camponeses, alimenta a paixão de colecionador de Benjamin, também é verdade que seu interesse por esses pequenos objetos faz parte de sua vontade de conhecer a história e a cultura russa⁶¹⁶. Como bem colocou a pesquisadora Annie Pfeifer, “somente através de um objeto particular (o brinquedo), o geral (Rússia) pode

⁶¹⁴ Ibid., p. 348, [H 1a, 2].

⁶¹⁵ Ibid., p. 351, [H 2, 7; H 2a, 1].

⁶¹⁶ ROCHE, 2010.

ser representado⁶¹⁷”, ou como acredita Benjamin, “na análise do pequeno momento individual⁶¹⁸” descobre-se “o cristal do acontecimento total⁶¹⁹”.

Mas quais são os objetos que Walter Benjamin tenta salvar do desaparecimento? A leitura atenta do *Diário de Moscou* mostra pelo menos a recolha de vinte e três itens, entre brinquedos e miniaturas: “um cachimbo minúsculo⁶²⁰”, “uma pequena boneca, *vanka-svstanka*⁶²¹”, “três casinhas de papel colorido⁶²²”, “uma casinha de papel⁶²³”, um “peixe chinês de papel⁶²⁴”, uma “arvorezinha enfeitada com laços⁶²⁵”, um “samovar, em forma de enfeite para árvore de Natal⁶²⁶”, “uma miniatura engraçada de uma máquina de costura, cuja ‘agulha’ é posta em movimento quando se gira uma manivela⁶²⁷”, “uma caixinha de música com um joão-teimoso, um gênero malogrado de um brinquedo⁶²⁸”, “dois bonecos de argila⁶²⁹” e os dez últimos exemplares de “bonecos e cavaleiros⁶³⁰” fabricados em Viatka que não eram mais comercializados em Moscou, porque não existia ali mercado para esse tipo de objeto. Somam-se ainda a esses itens “dois grandes pacotes⁶³¹” com brinquedos de madeira e de *papier-mâché* adquiridos em 31 de janeiro de 1927, diversos cartões-postais⁶³², uma “balaia⁶³³” e cinco caixas laqueadas, duas delas com paisagens inverniais: numa, figuram “duas moças sentadas ao lado do samovar⁶³⁴” e “uma janela que parece mostrar aquele ar azulado devido ao frio⁶³⁵”, ao passo que a outra, maior, traz, na tampa, “a imagem de uma vendedora de cigarros sobre um fundo preto. Junto dela há uma arvorezinha e, ao lado desta, um menino. É uma

⁶¹⁷ PFEIFER, Annie. A collector in a collectivist state: Walter Benjamin's Russian Toy Collection. *New German Critique*, n. 133, p. 67, fev. 2018.

⁶¹⁸ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 765, [N 2, 6].

⁶¹⁹ Idem.

⁶²⁰ BENJAMIN, 1989, p. 26.

⁶²¹ Ibid., p. 37.

⁶²² Ibid., p. 42.

⁶²³ Ibid., p. 47.

⁶²⁴ Ibid., p. 54.

⁶²⁵ Idem.

⁶²⁶ Ibid., p. 83.

⁶²⁷ Ibid., p. 99.

⁶²⁸ Idem.

⁶²⁹ Ibid., p. 111.

⁶³⁰ Ibid., p. 108.

⁶³¹ Ibid., p. 139.

⁶³² “Hoje encontrei também cartões-postais fabulosos, do tipo que estava procurando há algum tempo: velhos encalhes da era czarista, sobretudo imagens coloridas em papelão impresso, paisagens siberianas (usarei uma delas para tentar iludir Ernst) etc.”. Ibid., p. 93.

⁶³³ Ibid., p. 47.

⁶³⁴ Ibid., p. 92.

⁶³⁵ Idem.

cena de inverno, pois o chão está coberto de neve⁶³⁶. Adquiridos em barracas do mercado de rua ou diretamente de vendedores ambulantes, esses objetos de pequenas dimensões, cujas descrições ocupam grande parte das páginas do *Diário de Moscou*, aquecem o inverno moscovita de Benjamin.

Durante os dois meses de sua viagem, Benjamin também frequentou os museus de Moscou. Em 23 de dezembro, ele visitou uma exposição de “brinquedos muito bonitos⁶³⁷” no Museu Kustarny, cujas duas grandes salas estavam ocupadas com “figuras de papier-mâché⁶³⁸”, “exemplos de trabalhos em laca e têxteis⁶³⁹”, “pequenas esculturas antigas de madeira e caixas em formato de patos ou outros animais, ferramentas e trabalhos em ferro forjado⁶⁴⁰”. Benjamin também foi diversas vezes ao Museu dos Brinquedos, onde realizou pesquisas para ensaios futuros⁶⁴¹ e encomendou uma série de fotografias de brinquedos russos, como a de um antigo cavalo e a de uma carruagem, ambos fabricados na província de Vladimir. Como bem observou Anne Pfeiffer, a madeira constitui-se como o material privilegiado nessas fotografias, indicando a preferência de Benjamin por brinquedos do século XIX compostos de materiais naturais e inspirados em contos populares locais⁶⁴². Neste sentido, argumenta Pfeiffer, “o brinquedo torna-se um objeto pré-político que representa o camponês russo e foge ao seu desconcertante ambiente contemporâneo⁶⁴³”. Tanto a coleção de fotografias, quanto a de brinquedos e miniaturas, assim como seus manuscritos, Benjamin os guardou em uma mala que deveria ir no mesmo trem para o qual ele tinha comprado o bilhete⁶⁴⁴.

⁶³⁶ Idem.

⁶³⁷ Ibid., p. 50

⁶³⁸ Idem.

⁶³⁹ Idem.

⁶⁴⁰ Idem.

⁶⁴¹ Notadamente o ensaio “Brinquedos russos”, publicado em 1930 no *South West German Radio Gazette* e ilustrado por seis fotografias encomendadas no Museu dos Brinquedos. Essas informações e as fotografias dos brinquedos russos podem ser encontradas no livro *Walter Benjamins Archive: Bilder, Texte und Zeiche* (Surhkamp, 2006), organizado no contexto da exposição “Walter Benjamins Archive”, que aconteceu na Akademie der Künste de Berlim, de 3 de outubro a 19 de novembro de 2006.

⁶⁴² PFEIFFER, 2018.

⁶⁴³ Ibid., p. 66.

⁶⁴⁴ Cf. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 141.

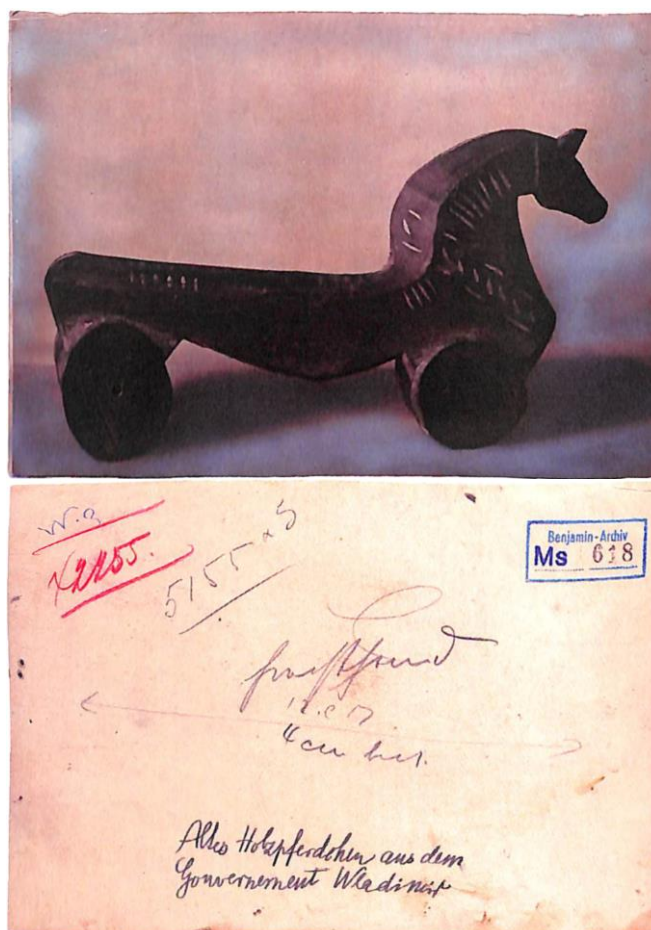


Figura 22 – Fotografia de Brinquedos russos
 In: MARX et al. **Walter Benjamin Archives**. Paris: Klincksieck, 2011. p. 91.



Figura 23 – Fotografia de Brinquedos russos

In: MARX *et al.* **Walter Benjamin Archives**. Paris: Klincksieck, 2011. p. 92.

A maioria dos itens coletados por Benjamin na URSS perdeu-se devido, certamente, às inúmeras mudanças de endereço a que ele, um intelectual judeu-alemão, foi obrigado a fazer para escapar da ascensão do nazismo na Alemanha. Por sua vez, todos os brinquedos e as miniaturas adquiridos no mercado de rua moscovita desapareceram. Hoje, encontram-se preservados, em Berlim, no Arquivo Walter Benjamin na Akademie der Künste, apenas três folhetos com informações sobre brinquedos e onze fotografias de brinquedos russos. Como observa a pesquisadora Úrsula Marx, “as fotos – o reduzido estoque que permanece no legado – representam um resíduo. Elas são vestígios do desaparecimento⁶⁴⁵”. No verso de cada uma das fotos, Benjamin anotou com caligrafia minúscula informações sobre a proveniência, a técnica de fabricação, o tamanho, a cor, o ruído ou o som dos brinquedos que ele estudou no Museu dos Brinquedos. A propósito de dois bonecos de Wiatka, ele escreveu:

⁶⁴⁵ MARX, Ursula. Physiognomie du monde des choses. Jouets russes. In: MARX, Ursula *et al.* (Orgs.). **Walter Benjamin Archives**. Trad. Philippe Ivernel. Paris: Klincksieck, 2011. p. 79.

“É interessante comparar esses dois bonecos de Wiatka. O cavalo, que ainda é visível em um dos modelos, funde-se com o homem no outro. Brinquedos populares tendem a simplificar suas formas⁶⁴⁶”. Em outra fotografia, anotou: “Nanny com duas crianças. Um brinquedo muito antigo⁶⁴⁷”. Além das fotografias encomendadas por Benjamin, o Arquivo ainda possui duas fotografias de uma mesa com livros, brinquedos e velas que aludem à “pirâmide de velas, antecessora da árvore de Natal⁶⁴⁸”. Não há nenhuma informação sobre essas imagens. No entanto, se observadas com atenção, é possível ver alguns brinquedos comprados em Moscou, como a miniatura de uma máquina de costura, o samovar e os brinquedos de Wiatka.



Figura 24 – Fotografia de Brinquedos russos

In: MARX et al. **Walter Benjamin Archives**. Paris: Klincksieck, 2011. p. 85.

⁶⁴⁶ Ibid., p. 100.

⁶⁴⁷ Ibid., p. 101.

⁶⁴⁸ Refiro-me ao texto “A pirâmide de Natal” (*Die Weihnachtspyramide*) ainda não traduzido para o português.

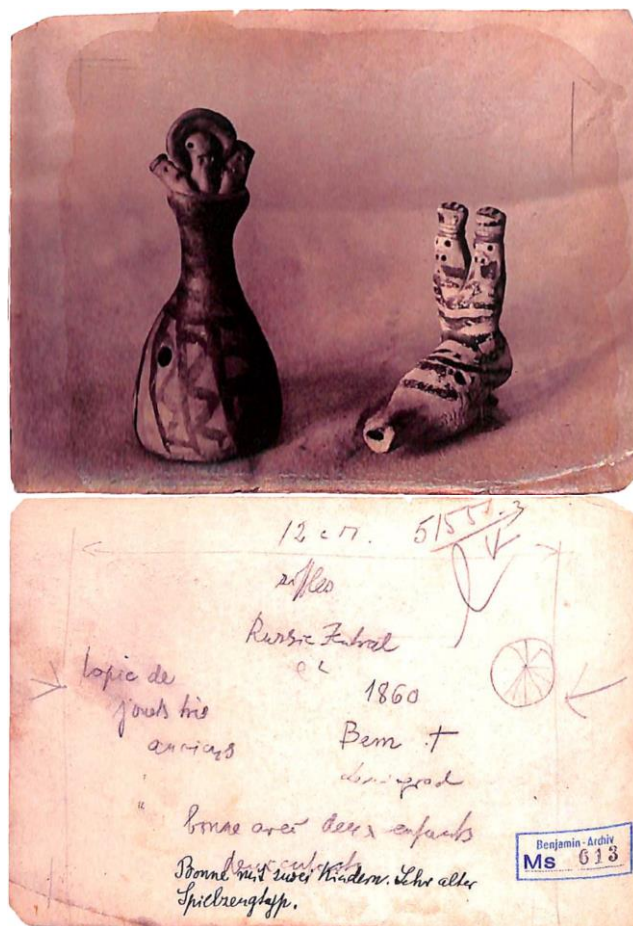


Figura 25 – Fotografia de Brinquedos russos
In: MARX et al. **Walter Benjamin Archives**. Paris: Klincksieck, 2011. p. 93.



Figura 26 – Mesa com Brinquedos russos
In: MARX et al. **Walter Benjamin Archives**. Paris: Klincksieck, 2011. p. 95.

2.12.

Asja Lacis e o ensaio sobre Nápoles

A ida de Benjamin a Moscou, no entanto, não pode ser resumida à sua “mania de colecionar⁶⁴⁹” (*Sammelmanie*), muito menos ao seu desejo de exercitar-se na arte de andar pelas ruas, tampouco na sua observação das ações do comunismo ou ainda no seu hipotético intercâmbio jornalístico com a imprensa russa. O que também motiva Benjamin a viajar para a União Soviética é a possibilidade de reencontro com sua amante Asja Lacis, “uma revolucionária russa de Riga⁶⁵⁰” que foge para Moscou em março de 1926, a fim de escapar de sua iminente prisão por causa de seu trabalho como diretora de peças teatrais que atacavam frontalmente o governo burguês da Letônia⁶⁵¹. Para Asja Lacis, Benjamin dedicou *Rua de mão única*, seu livro sobre a experiência urbana moderna, que ele havia concebido inicialmente como uma “*plaquette* para amigos⁶⁵²”: “Esta rua chama-se ASJA LACIS, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor”. No autobiográfico *Revolutionär im Beruf*, essa bela mulher, que também atuava como atriz e diretora de teatro com trabalhadores e crianças proletárias, relembra o primeiro encontro que teve com Benjamin:

Um dia, eu queria comprar amêndoas em uma loja. Eu não conhecia a palavra em italiano e o vendedor não entendia o que eu queria dele. Ao meu lado, parou um homem, que disse: “Posso ajudá-la, minha senhora?”, “Por favor”, respondi. Eu peguei as amêndoas e voltei para a *piazza*, com meus pacotes – o cavalheiro me seguiu e perguntou: “Posso acompanhá-la e carregar os pacotes?” Eu o olhei – ele continuou: “Permita-me que eu me apresente: – Doutor Walter Benjamin” – Eu disse meu nome⁶⁵³.

Iniciava-se naquele verão de 1924, em Capri, a turbulenta relação amorosa de Asja Lacis com Walter Benjamin, aquele “sólido intelectual, de origem acomodada⁶⁵⁴” que falava sobre literatura francesa e do projeto de analisar obras barrocas do século XVII, enquanto fervia a água para um *spaghetti*⁶⁵⁵.

⁶⁴⁹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁵⁰ Assim Walter Benjamin se refere a ela numa carta de 7 de julho de 1924 endereçada a Gershom Scholem.

⁶⁵¹ Cf. LACIS, Asja. **Profession: Révolutionnaire**: sur le théâtre prolétarien : Meyerhold, Brecht, Benjamin, Piscator. Trad. Philippe Ivernel. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1989. p. 83-85. Todas as traduções da autobiografia de Asja Lacis foram feitas a partir da versão francesa do texto em cotejamento com o original em alemão.

⁶⁵² Em carta a Scholem de 22 de dezembro de 1924.

⁶⁵³ LACIS, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁵⁵ Remeto o leitor à passagem da autobiografia de Lacis em que ela rememora o segundo encontro com Benjamin, uma cena cotidiana, na cozinha, que o poeta argentino Sergio Raimondi reconta em versos no poema “Lacis, Asja”.

Embora Theodor Adorno e Gershom Scholem⁶⁵⁶ minimizem a importância de Asja Lacis, reduzindo-a com certo machismo à figura de amante, é inegável, como argumenta Jeanne Marie Gagnebin, o impacto dessa mulher como sujeito político e intelectual na vida de Benjamin⁶⁵⁷. Como o próprio Benjamin confessa em um dos seus diários:

Falou-se sobre experiências no amor e, no decorrer da conversa, me ficou pela primeira vez claro que, quando um grande amor ganhava violência sobre mim, eu me transformava tão profundamente e fortemente que ficava muito admirado em ter que me dizer: o homem que disse coisas tão imprevisíveis e que se conduziu de maneira tão inesperada, esse homem seja eu. [...] – essa experiência se realizou com a maior intensidade na minha relação com Asja [Lacis], de tal forma que é somente nesse momento que descobri muito em mim. [...] Conheci três mulheres diferentes na minha vida e três homens diferentes em mim⁶⁵⁸.

Graças à Asja Lacis, Walter Benjamin conhece Bertolt Brecht, de quem ela havia sido assistente em Munique. Também é por intermédio de Lacis que Benjamin lê *História e consciência de classe*, de Georg Lukács e aproxima-se do comunismo, mesmo que cético em relação à política partidária. Asja Lacis e Walter Benjamin partilham, ainda, o interesse pela “infância” (*Kindheit*) como “imagem de pensamento” e força de intervenção política na sociedade, como comprovam a atuação de Asja como diretora de teatro infantil e os textos de Benjamin em que são tematizadas as experiências da criança⁶⁵⁹. Depois do encontro em Capri, Asja e Benjamin fizeram um *tour* pelo sul da Itália que acabou resultando na escrita a quatro mãos de um artigo sobre “Nápoles”. Apesar de Benjamin afirmar em uma carta de maio de 1925 a Scholem que o artigo tinha sido escrito por ele e por uma amiga de Capri, Adorno acreditava que o autor do texto era somente de Benjamin, um equívoco desfeito pela coautora em sua autobiografia: “Benjamin sugeriu: Vamos escrever juntos um artigo: “Nápoles”. Nós o escrevemos⁶⁶⁰”. Publicado no *Frankfurter Zeitung* em agosto de 1925, o artigo é o primeiro de uma série de “imagens de cidade” (*Städtebilder*)

⁶⁵⁶ Adorno, por exemplo, suprime a dedicatória de *Rua de mão única* na edição de 1955, enquanto Scholem reforça a imagem de Asja como “mulher sedutora” e responsável pela “adesão” de Benjamin ao marxismo. Para um desdobramento, cf. Ivernel (1989) e Gagnebin (2017).

⁶⁵⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Canteiro de obra. In: BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein (Orgs.). **Corporicidades**. Salvador: EdUFBA, 2017.

⁶⁵⁸ BENJAMIN, 1985, p. 427 *apud* GAGNEBIN, 2017, p. 26.

⁶⁵⁹ Ver, especialmente, o “Programa de um teatro infantil proletário”, no qual Benjamin fundamenta teoricamente o trabalho de Asja com crianças proletárias. Para Gagnebin (2017), o fragmento “Canteiro de obra” de *Rua de mão única* seria uma espécie de célula originária desse texto, já que também insiste na confrontação da criança com a matéria (*Stoff*), o que implicaria na transformação da fantasia em um signo material graças a procedimentos de experimentação lúdica, como a improvisação cênica proposta por Lacis.

⁶⁶⁰ LACIS, *op. cit.*, p. 76.

em que Benjamin exercita-se na “arte da leitura fisiognômica da cidade”, segundo a expressão de Willi Bolle⁶⁶¹.

Para captar a imagem da cidade na escrita, Benjamin começa por estabelecer uma espécie de “protocolo de conhecimento⁶⁶²”, cujo ponto de partida é a experiência de deambular pelas ruas, recolhendo observações sobre os pedestres, o tráfego e a arquitetura do espaço urbano. Ou seja, à medida que flana pelas ruas, o caminhante vai reunindo imagens urbanas, as quais lê como se fossem um texto. Mas, se para a captar a força de um texto não basta apenas lê-lo, é preciso transcrevê-lo; para aquele que deseja escrever sobre a cidade, é condição *sine qua non* embrenhar-se nela, percorrendo-a a pé, deixando-se conduzir pelo ritmo da vida urbana e pelas surpresas que irrompem a cada encruzilhada. Aos olhos de Benjamin e de Asja, Nápoles é uma cidade em constante movimento, onde tudo é instável, pois apresenta-se àquele que a percorre a pé de forma efêmera e transitória por causa da porosidade (*Porosität*) de sua arquitetura⁶⁶³, onde o clássico conjuga-se com o moderno:

A arquitetura é porosa como essas rochas. Construção e ação se entrelaçam uma à outra em pátios, arcadas e escadas. Em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos. Evita-se cunhar o definitivo. Nenhuma situação aparece, como é, destinada para todo o sempre; nenhuma forma declara o seu “desta maneira e não de outra”. Aqui é que assim se materializa a arquitetura, essa componente mais concisa da rítmica da sociedade⁶⁶⁴.

A porosidade da arquitetura produz a impressão de que tudo está em constante transição, dificultando o desejo do leitor-viajante de apreender a visão da cidade em uma identidade única e estável, já que as imagens urbanas são cambiantes, impermanentes. Outra consequência da porosidade é o apagamento das fronteiras entre o espaço público e o espaço privado, o interior e o externo, o pessoal e comunitário: “A vida doméstica é repartida, porosa e

⁶⁶¹ BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EdUSP, 1994. p. 180.

⁶⁶² A expressão é de Anne Roche (2010).

⁶⁶³ No excelente prefácio à tradução francesa da autobiografia de Asja Lacis, o pesquisador e tradutor Philippe Ivernel chama atenção para a etimologia da palavra “porosidade”, derivada do grego “poro”, que significa “passagem”. A partir de um paralelo etimológico, Ivernel estabelece uma rápida relação entre a porosidade e o trabalho inacabado de Benjamin sobre as galerias comerciais parisienses cujos extremos abrem passagens, levando o pedestre de um lado a outro da rua. Willi Bolle (1994), Susan Buck-Morss (2002) e Márcio Selligmann-Silva (2020) também retomam de diferentes modos o *tópos* da porosidade da arquitetura em suas leituras do projeto das *Passagens*. Ainda que não apareçam sob a forma de citações, as considerações de Ivernel, Buck-Morss, Bolle e Selligmann-Silva sobre Nápoles e Moscou foram decisivas para o mapeamento que busco fazer da coleção perdida de brinquedos e miniaturas de Benjamin, a partir de sua experiência urbana.

⁶⁶⁴ BENJAMIN, Walter. Nápoles. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 147-148.

entremeada. (...) Do mesmo modo como o quarto retorna à rua com cadeiras, fogão e altar, a rua peregrina quarto adentro, só que com muito mais rumor⁶⁶⁵. Tal diluição das esferas sociais que Asja e Benjamin apreendem andando pelas radiantes e sonoras ruas do sul da Itália também atinge as fronteiras entre o labor e o ócio, o que impede a separação do barulho dos dias de trabalho e o silêncio dos dias de folga, provocando, assim, uma espécie de curto-circuito temporal que altera a percepção do ritmo cronológico do calendário: “O feriado penetra sem resistência qualquer dia de semana. A porosidade é a lei inesgotável dessa vida. Um grão de domingo se esconde em todo dia de semana, e quantos dias de semana nesse domingo!⁶⁶⁶”.

A “interpenetração” (*Durchdringung*) da vida privada e da vida pública, do espaço da rua e do espaço do lar, do ruído e do silêncio, que Asja e Benjamin captam como um processo advindo da porosidade da arquitetura, é visível ainda nos brinquedos expostos nas vitrines das lojas. Descrevendo uma estátua religiosa, os autores notam o aspecto rudimentar e até mesmo grotesco de um boneco representando o filho da Virgem, semelhante aos brinquedos à venda em modestas lojas de um bairro napolitano. Na observação dos detalhes de uma imagem sacra enxerga-se a porosidade entre as formas das imagens sacras e os objetos culturais da infância:

Diluída e com as pálidas cores do Kindl de Munique se acha a Madona nas paredes das casas. O menino que ela estende à sua frente como um cetro desse mesmo jeito, rígido, enfaixado, sem braço e sem perna, como um boneco de madeira nas lojas mais pobres de Santa Lucia. Com essa peça os pirralhos podem bater onde queiram. Também em seus punhozinhos, o cetro e a vara de condão, e assim, ainda hoje, se mantém o Salvador bizantino. Madeira bruta na parte posterior; só a parte frontal pintada. Vestimenta azul, pontinhos brancos, bainha vermelha e bochechas vermelhas⁶⁶⁷.

Em Nápoles, a orientação urbana não se dá por placas, mas por pontos de referência, como lojas, fontes e igrejas. Deslocando-se pelas movimentadas ruas da cidade, Asja e Benjamin entram em uma galeria comercial, com cobertura de vidro, onde “há uma loja de brinquedos (na qual se poderia comprar também perfume e cálice de licor), que deveria existir ao lado dos contos de fadas⁶⁶⁸”. Nas ruas napolitanas, onde malandragem, miséria e mendicância coabitam como expressões de um tipo capitalismo em desenvolvimento⁶⁶⁹, não é possível distinguir o que é construção e o que é ruína. Essa interação entre o antigo e o

⁶⁶⁵ Ibid., pp. 152-153.

⁶⁶⁶ Ibid., pp. 149-150.

⁶⁶⁷ Ibid., pp. 153-154.

⁶⁶⁸ Ibid., p. 152.

⁶⁶⁹ BUCK-MORSS, 2002.

moderno, entre o espaço público e o espaço privado, que Benjamin e Asja leem nas relações sociais, nos gestos cotidianos e na arquitetura, são o rosto de uma cidade em transição, em constante movimento. Asja e Benjamin comparam a porosidade espacial napolitana a uma espécie de improvisação teatral que transforma a cidade num teatro permanente, onde as divisões entre a cena e o que está fora dela nunca passam de algo muito provisório⁶⁷⁰. Nesse sentido, a passagem abaixo é exemplar:

Usam-se prédios como palcos populares. Toda a gente os divide num sem número de áreas de representação simultaneamente animadas. Balcões, átrios, janelas, portões, escadas, telhados, são ao mesmo tempo palco e camarote. Mesmo a existência mais miserável é soberana no vago conhecimento duplo de atuar em conjunto, em toda a perversão, numa cena de rua napolitana, que nunca se repete; de, em sua pobreza, gozar o lazer de acompanhar o grande panorama⁶⁷¹.

No que diz respeito à arquitetura do ensaio sobre Nápoles, Márcio Selligmann-Silva sublinha que o encadeamento de descrições, alegorias e conceitos parece como que contaminado pela porosidade e pelo processo de interpenetração que Asja e Benjamin veem na cidade⁶⁷². Susan Buck-Morss, por sua vez, chama atenção para o fato de as imagens descritas no artigo não serem impressões subjetivas, mas expressões objetivas, concretas, que tornam legíveis a formação social da cidade dentro da experiência percebida⁶⁷³. Esse modo de apresentação da experiência urbana pela via da descrição concreta da imagem da cidade é o que torna possível aproximar duas cidades aparentemente tão dessemelhantes como Nápoles e Moscou, de acordo Peter Sondi em texto célebre sobre as “imagens de cidade” benjaminianas⁶⁷⁴.

Assim como Nápoles, Moscou é apresentada por Benjamin como uma sociedade em transição, onde também a vida privada adentra a esfera pública como consequência de interpenetrações espaço-temporais: “Em Moscou as mercadorias irrompem por toda parte das casas, se penduram nas cercas, se apoiam às cancelas, jazem no calçamento⁶⁷⁵”. À inexistência de fronteiras entre o dentro e o fora acrescenta-se a profusão e a diversidade de itens à venda no

⁶⁷⁰ Cf. IVERNEL, Philippe. Asja Lacis (1891-1979). Au théâtre comme à la ville. In : LACIS, Asja. **Profession: Révolutionnaire**: sur le théâtre prolétarien : Meyerhold, Brecht, Benjamin, Piscator. Trad. Philippe Ivernel. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1989.

⁶⁷¹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 148-149.

⁶⁷² SELLIGMANN-SILVA, Márcio. “Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência”: Walter Benjamin e a paixão pela cidade e pela história “porosa”. **Pandaemonium**, v. 23, n. 40, p. 20-24, maio-ago. 2020.

⁶⁷³ BUCK-MORSS, 2002.

⁶⁷⁴ Cf. SZONDI, Peter. Les portraits de villes de Walter Benjamin. In : LAVELLE, Patricia (Org.). **Cahier L’Herne Walter Benjamin**. Paris : L’Herne, 2013. pp. 195-202.

⁶⁷⁵ BENJAMIN, 1987, p. 156.

comércio popular. Neste sentido, Moscou aproxima-se de Nápoles, segundo a comparação feita pelo próprio Benjamin:

E mais uma coisa aqui recorda o Sul. É desordenada variedade do comércio ambulante. Tudo, graxa de sapato, livros de figuras, artigos de papelaria, bolos e pães, até toalhas, é vendido em plena rua como se o inverno moscovita de 25 graus negativos fosse na verdade um verão napolitano⁶⁷⁶.

Em uma carta de 23 de janeiro de 1927 endereçada a Martin Buber, Benjamin explica ao amigo-editor o método de apresentação da imagem da cidade de “Moscou” que está desenvolvendo em seu artigo para a revista *Die Kreatur*.

Minha apresentação irá se manter afastada de qualquer teoria. (...) Quero apresentar Moscou neste momento em que “o factual já é teoria”, e assim me abster de toda abstração dedutiva, de todo prognóstico e, mesmo com certos limites, de todo julgamento⁶⁷⁷.

Esse método de apresentação que busca captar uma imagem concreta e singular da cidade pela via da escrita como *medium* da linguagem, desviando-se de digressões teóricas e de julgamentos, também se constitui como uma tentativa epistemológica de construção de pensamento a partir de uma reciprocidade entre palavra e imagem, que é decisiva, como se sabe, na cunhagem do conceito de imagem do pensamento. Remetendo o conceito de imagem ao domínio da linguagem, Peter Szondi chama atenção para o uso frequente de metáforas e comparações na composição dos retratos de cidade de Benjamin como uma estratégia de apresentar o que é estrangeiro, sem que ele deixe de sê-lo⁶⁷⁸. Neste sentido, enquanto a comparação aproximaria o leitor daquilo que é lhe distante, encerrando o longínquo em uma imagem que escaparia à força devoradora do hábito, a metáfora, assim como a composição do texto em curtos parágrafos, ajudaria Benjamin a pintar os retratos de cidade como se eles fossem miniaturas⁶⁷⁹. Pela associação entre o próximo e o longínquo, as imagens de cidade de Benjamin, em sua vivacidade distante, assemelham-se, segundo a sugestão de Szondi, àqueles pequenos globos de vidro onde se vê a neve caindo sobre uma paisagem⁶⁸⁰. Neste sentido, os globos de neve conjugariam uma relação dialética entre proximidade e distante que é decisiva na concepção da filosofia materialista da história segundo Benjamin.

⁶⁷⁶ Ibid., p. 159.

⁶⁷⁷ BENJAMIN, 1979, p. 403, v. 1.

⁶⁷⁸ SZONDI, *op. cit.*

⁶⁷⁹ Idem.

⁶⁸⁰ Idem.

2.13.

O globo de neve como *souvenir*

Quando investiga o *souvenir* como um “objeto de desejo”, Susan Stewart caracteriza esse item adquirido geralmente em viagens como “traços de uma experiência autêntica⁶⁸¹” inscrita em um contexto singular. Para a crítica, os *souvenirs* são lembranças de eventos reportáveis, mas cuja materialidade escapa, o que implica na invenção de uma narrativa acoplada ao objeto:

O *souvenir* fala a um contexto de origem através de uma língua da saudade, já que não é um objeto que surge por necessidade ou do valor de uso; é um objeto que surge das exigências necessariamente insaciáveis da nostalgia. O *souvenir* gera uma narrativa que chega apenas “por trás”, em espiral, num movimento para dentro, em vez de para fora em direção ao futuro⁶⁸².

Stewart observa ainda que o *souvenir*, por conta de sua incompletude, possui dois níveis de funcionamento. O primeiro corresponde ao fato de o objeto ser uma metonímia, ou seja, uma amostra de uma experiência ou de um evento que só pode ser evocado, nunca recuperado totalmente, pois se o fosse acabaria com sua parcialidade. Esta parcialidade, por sua vez, é o que torna possível o segundo nível de funcionamento do *souvenir*, qual seja o acoplamento de uma narrativa que, articulada com o desejo, cria um mito em torno das origens do objeto, já que a narrativa está para o *souvenir* assim como a experiência está para a autenticidade. Neste sentido, o *souvenir* se constitui como ponto de início de uma narrativa que não diz respeito a ele próprio, mas aquele que o possui, pois o que se busca é a autenticação, por meio de uma história, da experiência do possuidor⁶⁸³. Também está em jogo, no caso do *souvenir*, a transformação do exterior em interior através de uma redução da escala: “O *souvenir* reduz o público, o monumental e o tridimensional em miniatura, naquilo que pode ser envolvido pelo corpo⁶⁸⁴”. Para Susan Stewart, o mundo hermético do *souvenir* é um mundo idealizado circunscrito na esfera doméstica do indivíduo e do interior⁶⁸⁵. Trata-se, segundo a pesquisadora, de uma espécie de interiorização de um exterior, em que a redução das dimensões corresponde a um aumento de significado⁶⁸⁶.

⁶⁸¹ STEWART, Susan. **On longing**: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Durham; Londres: Duke University Press, 1993. p. 135.

⁶⁸² Idem.

⁶⁸³ Cf. Ibid., pp. 136-137.

⁶⁸⁴ Ibid., p. 137.

⁶⁸⁵ Ibid., p. 145.

⁶⁸⁶ Ibid., p. 144.

Como bem observou Sheenagh Pietrobruno, representações em ponto pequeno produzem uma sensação de proximidade ou de posse de algo cujo equivalente original ultrapassa nosso tamanho físico⁶⁸⁷. Segundo Pietrobruno, assim como as réplicas de pontos turísticos, os globos de neve que os viajantes trazem de volta para casa depois uma viagem também são *souvenirs* por meio dos quais busca-se capturar uma memória idealizada: “Esses artefatos reduzem cidades a um ou poucos pontos de referência minúsculos com os quais podemos brincar com nossos dedos⁶⁸⁸”. Nessa mesma linha argumentativa, Susan Stewart observa que o *souvenir* é usado frequentemente para evocar uma memória voluntária da infância construída, por exemplo, a partir de peças encontradas em antiquários⁶⁸⁹.

Movimentando-se na contramão do argumento de Stewart, Giorgio Agamben considera como “ajudantes” certos “objetos inúteis” que guardamos conosco ao longo da vida. Situados entre a lembrança e o talismã, esses objetos, segundo o filósofo, são figuras da nossa relação com o perdido e agem em nós com força semelhante à das lembranças conscientes, mesmo que de forma diferente: “O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível⁶⁹⁰”. Dentre os objetos inúteis mencionados por Agamben está o pequeno trenó *Rosebud* de Kane, protagonista do clássico filme de Orson Welles. Segundo Maria Angélica Melendi, o trenó *Rosebud* é uma “aparição espectral de uma lembrança infantil⁶⁹¹” que, na película, se junta à imagem do pequeno globo de neve encerrando uma cabana em miniatura que a personagem segura na mão antes de morrer.

⁶⁸⁷ PIETROBRUNO, Sheenagh. Technology and its miniature: the photograph. **Belphégor**, n. 15, v. 1, s/p, jun. 2017.

⁶⁸⁸ PIETROBRUNO, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁶⁸⁹ STEWART, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. Os ajudantes. In: **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 35.

⁶⁹¹ MELENDI, Maria Angélica. Mãos pequenas: a infância como sonho e como fantasmagoria. In: **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p. 220.



Figura 27 – Globo de neve do filme *Cidadão Kane* de Orson Welles

Em texto seminal sobre globos de neve, Esther Leslie observa que o fascínio despertado por esses objetos, geralmente caracterizados como *kitsch*, pode estar associado às contradições que eles apresentam e não resolvem⁶⁹². Para a pesquisadora, uma dessas contradições é a de que um globo de neve contém um mundo dentro de uma esfera de vidro ou de plástico transparente. Como tal, a cena é intocável, mas o globo em si existe justamente para ser segurado na mão, que se encaixa perfeitamente nos contornos arredondados ou ovais do pequeno objeto, a fim de agitar a cena em miniatura, para que os flocos de neve artificiais afundem lentamente no líquido transparente: “Depois de agitado, é como se a vida entrasse no globo e depois, lentamente, escapasse de novo⁶⁹³”.

Não se sabe ao certo a origem dos globos de neve. Lindsey Freeman, especula que a popularidade dos globos de neve teve início por volta de meados do século XIX, na França⁶⁹⁴. Assim como Leslie, Freeman relaciona o surgimento do globo de neve como *souvenir* com a cidade de Paris, no contexto

⁶⁹² LESLIE, Esther. Snow shaker. In: CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford (Orgs.). **The object reader**. Nova York: Routledge, 2009. pp. 516-528.

⁶⁹³ Ibid., p. 517.

⁶⁹⁴ FREEMAN, Lindsey A. Catastrophic snow globes as oneiric and mnemonic gadgets. **Space and culture**, n. 19, v. 2, pp. 116-126, 2016.

da *Exposition universelle* de 1889, quando celebrou-se o centenário da queda da Bastilha e a construção da Torre Eiffel⁶⁹⁵. Leslie e Freeman contam que um dos objetos mais procurados nessa exposição foram globos de neve com a recém-construída Torre Eiffel em miniatura, em cujo topo estava hasteada uma pequena bandeira tricolor⁶⁹⁶ – um *souvenir* certamente muito mais atraente do que as milhares de réplicas de diferentes tamanhos vendidas, hoje, nos jardins do Trocadéro. Com o design da torre, a exposição e o globo de neve criou-se, observa Freeman, uma nova mitologia de lugar em termos barthesianos⁶⁹⁷:

A Torre está presente para o mundo inteiro. Em primeiro lugar, como um símbolo universal de Paris, ela está em todos os lugares do globo onde Paris é apresentada como uma imagem; do Centro-Oeste à Austrália, não há viagem à França que não seja feita, de alguma forma, em nome da Torre; nenhum livro escolar, pôster ou filme sobre a França que não a proponha como um sinal importante de um povo e de um lugar: ela pertence à linguagem universal das viagens⁶⁹⁸.

No “Exposé de 1935”, Walter Benjamin caracteriza as exposições universais como “lugares de peregrinação ao fetiche da mercadoria⁶⁹⁹”, onde o “valor de troca” dos objetos é idealizado em detrimento de seu “valor de uso”, que passa a ocupar um segundo plano⁷⁰⁰. Desse modo, segundo Benjamin, cria-se “uma fantasmagoria, a que o homem se entrega para se divertir⁷⁰¹”. Celebradas como símbolos do progresso científico e industrial da modernidade, as exposições universais tinham como público-alvo o operariado que desfrutava de sua própria alienação enquanto classe. Embora não fosse a clientela principal, não é difícil imaginar a presença de colecionadores nesse mundo em miniatura. Como se sabe, em sua luta infinita contra a dispersão, o colecionador, “verdadeiro habitante do *intérieur*⁷⁰²”, destitui os objetos que adquire de seu caráter de mercadoria e lhes confere um valor afetivo, pois “sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado [...], mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis⁷⁰³”. Para Benjamin, tanto as exposições universais com sua indústria do entretenimento, quanto as mercadorias compradas pelo colecionador, são manifestações de uma

⁶⁹⁵ LESLIE, 2009; FREEMAN, 2016.

⁶⁹⁶ Idem.

⁶⁹⁷ FREEMAN, 2016.

⁶⁹⁸ BARTHES, Roland. The Eiffel Tower. In: SONTAG, Susan (Org.). **A Barthes reader**. Nova York: Hill & Wang, 1983. p. 237.

⁶⁹⁹ BENJAMIN, 2018, p. 59.

⁷⁰⁰ Ibid., p. 60.

⁷⁰¹ Idem.

⁷⁰² Ibid., p. 63.

⁷⁰³ Idem.

fantasmagoria resultante de “um ponto de vista que considera o curso do mundo como uma série ilimitada de fatos congelados em forma de coisas⁷⁰⁴”. Embora produza um “sentimento ilusório de segurança⁷⁰⁵”, essa “representação coisificada da civilização⁷⁰⁶” não está livre de ameaças, como lembram os exemplos mencionados por Benjamin, a derrocada do Segundo Império e a Comuna de Paris.

É interessante observar uma contradição entre o pensamento teórico de Benjamin no trabalho das *Passagens* e sua prática de colecionador. Embora seu esforço seja o de montar uma história do século XIX, a partir das galerias comerciais parisienses, onde as fantasmagorias engendradas pelo capital manifestam-se de maneira mais imediata como traço constitutivo da sociedade moderna, não deixa de ser notável o modo como Benjamin deixa-se seduzir pelo culto fetichista contra o qual ele se volta e que, por fim, acaba cedendo, ao entregar-se ao fascínio produzido por mercadorias como globos de neve que, segundo Adorno, eram seus itens preferidos⁷⁰⁷. Neste sentido, enquanto resultado de um procedimento de miniaturização, os globos de neve constituem-se como uma fantasmagoria resultante de um tipo de desenvolvimento técnico que reproduz em escala menor uma cena ou uma paisagem para encapsulá-la em uma esfera portátil, satisfazendo, desse modo, o desejo de uma viajante ou de um colecionador de capturar uma memória ou um momento.

2.14.

A coleção de globos de neve

Tal qual sua coleção de brinquedos e miniaturas, os globos de neve comprados por Walter Benjamin também desapareceram ou perderam-se, possivelmente pelo desconhecimento de terceiros da importância dos mesmos. Benjamin não se refere com frequência à aquisição de globos de neve – a menção a esses objetos é escassa tanto nas suas cartas, quanto em seus textos ficcionais ou teóricos, causando decepção no pesquisador. Na sua correspondência ativa, o único registro da compra de bolas de vidro com tempestades de neve aparece em uma carta de 8 de abril de 1926 dirigida a Julia

⁷⁰⁴ Ibid., p. 71.

⁷⁰⁵ Ibid., p. 72.

⁷⁰⁶ Idem.

⁷⁰⁷ Cf. ADORNO, Theodor. Portrait de Walter Benjamin. In: **Sur Walter Benjamin**. Trad. Christophe David. Paris: Allia, 1999. p. 12.

Radt, em que o escritor-colecionador lhe conta os novíssimos itens adquiridos em uma grande feira anual de Paris: “Comprei na *foire aux jambons et aux ferrailles* maravilhosas esferas de vidro em que cai neve espessa (...)”⁷⁰⁸. Já na correspondência passiva de Benjamin, encontra-se uma missiva, de 13 de abril de 1926, enviada por Siegfried Kracauer, que, ciente do interesse do amigo por globos de neve, lhe faz um convite: “(...) o Senhor deveria, se ou quando estiver por aqui, apreciar de empréstimo três inestimáveis globos de vidro com tempestades de neve, que adquiri em uma *foire*”⁷⁰⁹. Já nos textos ficcionais de Benjamin, notadamente em *Infância em Berlim*, a imagem do globo de vidro com neve assemelha-se, numa relação metafórica, com a figura da “Mummrehlen” que a criança persegue quando olha para as próprias ações cotidianas:

Seguir o paradeiro da Mummrehlen foi, contudo, ainda mais difícil. Ocasionalmente eu a supunha no macaco que nadava no prato fundo em meio aos vapores da sopa de cevadinha ou de tapioca. Tomava a sopa a fim de fazer mais clara sua imagem. Talvez morasse no lago Mummel, cujas águas dormentes talvez aderissem a ela como uma pelerine cinzenta. O que me contaram sobre ela – ou o que só quiseram me contar – não sei. Ela era o Mudo, o Movediço, o Tormentoso, que, como a nevasca nas “bolas de vidro” [*Glaskugeln*], nubla o núcleo das coisas⁷¹⁰.

Ora, se para o eu que rememora, o mundo desfigurado de sua *Infância em Berlim* cabe na rima infantil da qual surge a Mummrehlen, não seria incorreto afirmar que essa figura alegórica, devido à sua semelhança com a in-fância⁷¹¹, caberia em um globo de neve. Nesta perspectiva, pode-se, então, associar a imagem do globo de vidro com neve, enquanto materialização de um processo engendrado pela Mummrehlen, à faculdade de produzir semelhanças não sensíveis que migrou das práticas mágicas e das brincadeiras para a linguagem, transformando esta no *medium* em que as coisas se comunicam em sua imediaticidade. Ou seja, à maneira da criança brincando, o colecionador ao

⁷⁰⁸ BENJAMIN, 1979, p. 384, v. 1.

⁷⁰⁹ BENJAMIN, Walter. **Briefe an Siegfried Kracauer**: mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1987h. pp. 15-16. Agradeço à Juliana Lugão pela indicação e tradução desta carta.

⁷¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: 1987. p. 100, com alterações minhas.

⁷¹¹ Proponho, aqui, um entrecruzamento entre a infância na perspectiva do *in-fans* (aquele que é sem fala) e a reconstrução etimológica de Patrícia Lavelle para a palavra “Mummrehlen” inventada por Benjamin: “*Mumm* significa o murmúrio de alguém que não pode falar, o balbúcio da criança, enquanto *Mumme* designa ao mesmo tempo a máscara e o mascarado. No verbo *mummen*, esses dois significados se cruzam, porque *mummen* quer dizer murmurar, mas também se disfarçar e se esconder. Deve-se notar também que *Rehlen* é um anagrama de *Lehren*, o plural de “doutrina”, “teoria”. A palavra se encontra no título de “A doutrina das semelhanças”, que é retomado em “Sobre a faculdade mimética”. Cf. LAVELLE, Patrícia. Préface. In: BENJAMIN, Walter. **Enfance berlinoise vers 1900**. Version dite de Giessen (1932-1933). Trad. Pierre Rusch. Paris: L’Herne, 2012. p. 27, nota 2.

sacudir um globo de vidro para fazer a neve cair sobre uma paisagem, ativaria um impulso mimético que produz semelhanças não sensíveis. Assim, tanto a neve quanto o vidro seriam um *medium* da linguagem⁷¹² e guardariam uma relação de afinidade com a infância e com dois processos inseparáveis da produção de semelhanças não sensíveis: a leitura e a escrita. Neste sentido, uma das seis “Ampliações” que Benjamin coloca no centro de sua *Rua de mão única*⁷¹³ é exemplar. Trata-se, justamente, do fragmento “Criança lendo” em que a imagem da neve aparece associada à experiência infantil da leitura:

Criança lendo. Da biblioteca da escola recebe-se um livro. Nas classes inferiores é feita uma distribuição. Só uma vez e outra ousa-se um desejo. Muitas veem-se livros cobiçosamente desejados chegar a outras mãos. Por fim, recebia-se o seu. Por uma semana estava-se inteiramente entregue ao empuxo do texto, que envolvia branda e secretamente, densa e incessantemente como flocos de neve. Dentro dele se entrava com confiança sem limites. Quietude do livro, que produzia mais e mais. Cujo conteúdo nem era tão importante. Pois a leitura caía ainda no tempo em que se inventavam histórias para si próprio na cama. Seus caminhos semi-encobertos de neve a criança rastreia. Ao ler, ela mantém as orelhas tapadas; seu livro fica sobre a mesa alta demais e uma das mãos fica sempre pousada sobre a folha. Para ela as aventuras do herói são legíveis ainda no redemoinho das letras como figura e mensagem no empuxo dos flocos. Sua respiração está no ar dos acontecimentos e todas as figuras lhes sopram. Ela está misturada entre as personagens muito mais de perto que o adulto. É indizivelmente concernida pelo acontecer e pelas palavras trocadas e, quando se levantava, esta totalmente coberta pela neve do lido⁷¹⁴.

Traçando uma “linha de fuga” à segurança do interior doméstico, a criança adentra no livro que tem entre as mãos, seduzida pelo silêncio das páginas, que, a seus olhos, são “caminhos semi-encobertos de neve⁷¹⁵”. Entregando-se ao prazer da leitura do texto, cujas letras e imagens a envolvem como flocos de neve, experimenta um movimento de evasão em direção à exterioridade, apesar do perigo iminente de ficar presa no livro, já que “está misturada as personagens muito mais de perto que o adulto⁷¹⁶”. O risco de confusão mimética é o preço que a criança tem de pagar por ter tornado porosa a fronteira entre o interior e o exterior, entre o dentro e o fora das histórias que lê, nas quais se despersonaliza para que a experiência da leitura possa se inscrever em seu próprio corpo: “É

⁷¹² Sobre o vidro como *medium*, cf. SELIGMANN-SILVA, 2020. Ver também KAHN, Robert. *L'Enface berlinoise et le monde de verre*. In : SIMAY, Philippe. **Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville**. Paris: Éditions de l'Éclat, 2005.

⁷¹³ Para um desdobramento do lugar ocupado pelo fragmento “Ampliações” em *Rua de mão única*, cf. GAGNEBIN (2017).

⁷¹⁴ BENJAMIN, 1987, p. 37.

⁷¹⁵ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 37.

⁷¹⁶ Idem.

indizivelmente concernida pelo acontecer e pelas palavras trocadas e, quando se levantava, está totalmente coberta pela neve do lido⁷¹⁷.

Essa redução da distância entre sujeito e objeto proposta por Benjamin neste fragmento opera, como lembra Adorno, um desvio na tradição filosófica, pois recusa os preceitos da neutralidade e objetividade no exame dos fenômenos em favor de uma experiência de conhecimento orientada por uma estreita aproximação do pensamento às coisas, nas quais a intenção subjetiva se desfigura, fundindo-se nos objetos que analisa⁷¹⁸. Insatisfeito com o ideais do sistema, Benjamin, em sua concentração de colecionador, recolhe velhos brinquedos, miniaturas, globos de vidros e livros infantis⁷¹⁹, ciente de que a descrição minuciosa desses objetos culturais aparentemente insignificantes poderia revelar algo que passa ao largo dos grandes problemas filosóficos. Assim, põe em prática um exercício de atenção às características dos objetos, que se constitui, segundo Adorno, em um “método microscópico”⁷²⁰, que supõe o desvelamento das construções histórico-sociais pela descrição dos elementos ínfimos das coisas. Daí por que o pensamento precisaria se aferrar à coisa para captar, sem uma instância de mediação entre a consciência e o objeto em si, a dimensão histórica que se expressa nos detalhes⁷²¹.

Esse método microscópio é também uma maneira de olhar que encontra na técnica da ampliação, ainda de acordo com Adorno, tanto a possibilidade de imobilizar o movimento para que se possa iluminar um detalhe inusual, quanto de animar o que estava parado⁷²², como os flocos de neve encerrados em um globo de vidro. Ora, se, por um lado, a técnica da ampliação possui um papel fundamental na análise dos aspectos micrológicos da história, tal técnica também é indispensável para a percepção das semelhanças extrassensíveis produzidas na linguagem. Se, como diz Benjamin, a percepção das semelhanças se oferece ao olhar de modo veloz e efêmero, como um relâmpago⁷²³, não é incorreto afirmar, então, que a imagem da neve parece estar associada a esta dimensão temporal da faculdade mimética, que recria a atmosfera fria onde

⁷¹⁷ Idem.

⁷¹⁸ Cf. ADORNO, 1999, pp. 21-22.

⁷¹⁹ Pietrobruno (2017) lembra que a partir do século XV, os livros em miniatura tornaram-se artefatos feitos para a infância, produzindo uma associação entre criança e processos de miniaturização.

⁷²⁰ ADORNO, *op. cit.*, p. 16.

⁷²¹ Idem.

⁷²² Cf. ADORNO, *op. cit.*, p. 21.

⁷²³ Cf. BENJAMIN, 1985.

ocorre a experiência da criança lendo. Essa atmosfera seria, então, o que a escrita buscava captar ou fixar na linguagem pela técnica da ampliação.

Em seu belo ensaio sobre a importância do vidro na *Infância em Berlim*, o pesquisador Robert Kahn observa que a imagem da neve muito mais do que um signo de nostalgia, mantém uma relação muito estreita com o trabalho do crítico⁷²⁴, no qual as experiências de leitura e escritura são inseparáveis, como comprova uma nota avulsa do trabalho das *Passagens*:

Há, no fundo, dois tipos de filosofia e dois modos de anotar os pensamentos: um é semeá-los na neve - ou então, se você preferir, na argila das páginas. Saturno é o leitor para contemplar o crescimento deles, até mesmo para deles recolher a flor, o sentido ou o seu fruto, o verbo. O outro é enterrá-los dignamente e erguer como sepultura a imagem, a metáfora, mármore frio e infecundo, acima de seu túmulo.⁷²⁵

Se, por um lado, a imagem da neve alude ao tema da melancolia, sentimento que, de acordo com Susan Sontag, impele Benjamin à prática do colecionar formas que se lhe apresentam como fragmentos ou ruínas, formas estas em que os surrealistas e os artistas barrocos captam energias revolucionárias ou niilistas⁷²⁶, por outro lado, a mesma imagem da neve, quando associada aos globos de vidro, produz modos distintos de recepção crítica. Tal proposição é formulada por Esther Leslie quando se debruça sobre dois artigos que guiam a recepção os estudos benjaminianos: “Caracterização de Walter Benjamin”, de Theodor Adorno e “Esperança no passado”, de Peter Szondi. Enquanto Adorno circunscreve os globos de neve colecionados por Benjamin como parte de um interesse maior tanto pelo conceito hegeliano de “segunda natureza⁷²⁷”, quanto pela categoria marxista de fetichismo do mercado, donde deriva o fascínio de Benjamin por “elementos petrificados, congelados ou obsoletos da cultura, todo fenômeno cultural que perdeu sua vida e seu calor⁷²⁸”, a ênfase de Peter Szondi, ao contrário, recai no congelamento de uma cena de vida, não de morte⁷²⁹. Por essa razão, argumenta Leslie, Peter Szondi nomeia os globos de neve como “relicários” que, ao invés de protegerem algo do passado de acontecimentos externos, abrigam esperanças de futuro⁷³⁰. É nesse sentido

⁷²⁴ KAHN, 2005.

⁷²⁵ BENJAMIN, 2018, p. 1389, [Fº, 12].

⁷²⁶ Cf. SONTAG, 1986, pp. 92-93.

⁷²⁷ ADORNO, *op. cit.*, p. 21.

⁷²⁸ Idem.

⁷²⁹ LESLIE, 2009.

⁷³⁰ Idem.

que os globos de neve se assemelham, de acordo com Szondi, às vivências contadas por Benjamin na sua *Infância em Berlim*⁷³¹.

2.15.

A mina em miniatura

Retém-se a sugestão de Peter Szondi de que os globos de neve possuiriam a dimensão temporal do *futuro anterior* para aproximar essas paisagens inverniais em miniatura de um dos objetos de Walter Benjamin quando criança no qual vislumbra-se traços de sua filosofia materialista da história. A imagem de um mundo encerrado em uma esfera de vidro, que o adulto Benjamin adora ter entre suas mãos, remete a um brinquedo que lhe era colocado à disposição na sala do apartamento burguês de sua tia Lehmann:

Mal eu acabava de entrar, já ela cuidava que trouxessem e colocassem à minha frente o grande “cubo de vidro” [*Glaswürfel*] com a mina, onde se moviam precisos, ao ritmo de um mecanismo de relógio, mineiros, operários, capatazes em miniatura, transportando pequenos vagõezinhos, picaretas e lanternas. Esse brinquedo – se é que posso chamá-lo assim – provinha de uma época que ainda concedia aos filhos dos ricos burgueses a visão dos locais de trabalho e das máquinas. E, dentre todos os trabalhos, distinguia-se desde sempre o das minas, pois revelava não só os tesouros que uma atividade penosa extraia para o proveito de homens hábeis, mas também o brilho prateado de seus filões, pelo qual se perdeu a Época Biedermeier com Jean Paul, Novalis, Tieck e Werner⁷³².

Nesta peça, publicada pela primeira vez em 9 de fevereiro de 1933 no *Frankfurter Zeitung*, Benjamin rememora esse brinquedo que imita em escala pequena o trabalho em uma mina, onde pequenos operários, com seus vagõezinhos e suas minúsculas ferramentas, movimentam-se na cadência ritmada de um mecanismo de relógio. A rememoração da brincadeira é também uma descrição lúdica e didática da iniciação do menino burguês ao mundo do trabalho do qual ele está duplamente isolado, por causa da condição financeira de sua classe e do cubo de vidro que protege o brinquedo, o que impossibilita qualquer interação direta com as peças encerradas na redoma. Onde, possivelmente, a pergunta se se trataria efetivamente de um brinquedo, já que não era possível manipular as peças que o compunha, apenas o mecanismo do relógio. Mas não é somente o menino que está separado dos homenzinhos operários pelo cubo de vidro. O próprio brinquedo está protegido da vida em

⁷³¹ SZONDI, Peter. Esperança no passado – Sobre Walter Benjamin. *Artefilosofia*, n. 6, p. 13-24, abr. 2009.

⁷³² BENJAMIN, 1987, p. 86, com modificações minhas.

miniatura que encena por um outro “cubo”, maior do que ele: o interior burguês onde acontece a experiência lúdica e didática da criança⁷³³. Neste sentido, tanto o menino, quanto o brinquedo são prisioneiros daquela casa burguesa na qual a tia de sobrenome alemão reina em segurança, longe da pobreza, que ela vê do alto de sua sacada no cruzamento das ruas Steglitz com Genthin.

No já mencionado ensaio “L'enfance berlinoise et le monde de verre”, em que investiga o vidro como *medium* da reflexão de Walter Benjamin sobre memória e história, Robert Kahn, comentando a peça “Rua Steglitz esquina com Genthin”, observa que o vidro é um elemento essencial para o brinquedo a tal ponto que sem ele não haveria a mina em miniatura, já que além de isolar o objeto do resto do mundo, esse material tem a função de torná-lo visível e de proteger o mecanismo do relógio⁷³⁴. Mesmo separada do mundo do trabalho em miniatura pelo vidro, a criança consegue atravessar a fronteira (*Grenze*) que a impede de se aproximar da classe operária. O limite torna-se limiar (*Schwelle*) no momento em que a criança abandona o brinquedo e percorre o umbral do imenso apartamento até o quarto da velha empregada, a quem tia Lehmann ordenava que dispusesse a mina em miniatura na sala a cada visita do sobrinho, a fim de lhe dar uma visão idealizada de um local de trabalho. Como se sabe, desde o século XIX, a mina em miniatura era um brinquedo muito popular entre as famílias burguesas alemães, por meio do qual as crianças ricas entravam em contato com os locais, os meios e as condições de trabalho do mundo proletário. Neste sentido, há, nesta peça da *Infância em Berlim*, não apenas uma retomada do *tópos* literário da mina, já bastante explorado pelo romantismo alemão, como se pode ler nos contos de Hoffmann, Novalis e Tieck⁷³⁵, mas também uma crítica contundente ao olhar idealizado da burguesia para as classes trabalhadoras, contra o qual a imaginação infantil de Benjamin se contrapõe, a partir do procedimento da miniaturização.

É como se aquele que rememora quisesse interromper, pela escrita, a mão da criança no instante em que ela vai acionar o mecanismo que dá corda ao relógio, na tentativa de que os minúsculos mineiros e operários não se movimentam no ritmo veloz do tempo industrial. Assim, enquanto “o vidro que isola e mostra os mineradores é o *medium* destinado por excelência à criança e

⁷³³ Cf. KAHN, 2005, pp. 92-94.

⁷³⁴ KAHN, 2005.

⁷³⁵ Para um desdobramento da imagem da mina como motivo literário, cf. LACHENY, Ingrid. Le motif de la mine ou le voyage merveilleux et initiatique au centre la terre. Esthétique de la profondeur chez Tieck, Hoffmann et Novalis. **Textes et contextes**, 2017.

somente a ela, já que o brinquedo não é jamais ativado fora de sua presença⁷³⁶, a miniatura, na qualidade de modelo reduzido, de imagem concentrada ou ainda de mônada leibniziana, segundo a teorização exposta por Benjamin no livro sobre o drama barroco alemão, é o objeto privilegiado por meio do qual a criança lê o mundo. É, então, através de uma consideração da miniatura como objeto histórico-cultural que Benjamin desenvolve, em termos autobiográficos, sua análise micrológica da história, com atenção voltada para os detalhes e os aspectos aparentemente insignificantes do que tem entre mãos, seja um brinquedo, seja um globo de neve.

2.16.

À escuta de três histórias radiofônicas

A imagem do globo de vidro com tempestade de neve e a de um cubo de vidro abrigando uma mina em miniatura convidam a rápidas considerações sobre os programas radiofônicos que Walter Benjamin escreveu entre 1929 e 1932 para as rádios de Berlim e Frankfurt, nos quais podem-se rastrear itens de sua coleção perdida de brinquedos e miniaturas. Comentando a adaptação radiofônica de um conto de fadas de Wilhelm Hauff feita por Benjamin em parceria com o amigo Ernst Schoen, Robert Kahn observa que “o tema do vidro desempenha um papel importante em “O coração gelado”, ele é sinônimo de progresso, de emancipação⁷³⁷”. Difundida em 16 de maio de 1932, a adaptação radiofônica é “uma alegoria explícita do mundo do rádio⁷³⁸”, na expressão certa de Rosana Kohl Bines. Insatisfeitos com o fato de só poderem falar com uma criança de cada vez, as personagens do conto de fadas “O coração gelado” de Hauff fogem do livro no qual estão presas há cem anos e invadem um estúdio de rádio, com o intuito de entrar na Terra da Voz, de onde poderão falar com milhares de crianças ao mesmo tempo. Na condição de guarda-fronteiras da Terra da Voz, o Sr. Locutor explica-lhes que para entrar naquele mundo sem imagens é necessário o cumprimento de uma exigência: deve-se renunciar a

⁷³⁶ KAHN, *op. cit.*, p. 95.

⁷³⁷ KAHN, *op. cit.*, p. 89.

⁷³⁸ BINES, Rosana Kohl. A grande orelha de Kafka. **Caderno de Leituras**, n. 87, p. 9, 2019.

“qualquer adorno e qualquer beleza exterior para que lhe reste apenas a voz⁷³⁹”, pois, “na Terra da Voz não há nada a ver, apenas a ouvir⁷⁴⁰”.

Dentre as personagens que escapam do livro de Hauff e entram na Terra da Voz, está Peter Munk, carvoeiro da Floresta Negra, um jovem ambicioso que, para enriquecer, cede à proposta do malvado Miguel, o Holandês e troca seu forte e valente coração por um coração de pedra – um coração gelado. Tempos depois, Peter Munk reencontra, na Terra da Voz, o Anão de Vidro, um homenzinho de três pés e meio de altura, habitante das profundezas da Floresta Negra, que concede três desejos a crianças nascidas no dia de domingo, como o herói do conto. Tendo desperdiçado os dois primeiros, Peter Munk pede, então, ao anãozinho mágico que lhe ajude a recuperar seu coração para que ele possa, finalmente, ser feliz com sua amada Lisbete, filha de um pobre madeireiro. Ao final do conto, Peter Munk consegue recuperar seu coração e torna-se dono de uma fábrica de vidro.

Como bem colocou o pesquisador Philippe Baudouin, em importante livro sobre o trabalho radiofônico de Walter Benjamin, na emissão “O coração gelado”, o tema do vidro está associado a um potencial libertador que não é outro senão a força emancipadora da história⁷⁴¹. Perguntando-se sobre as razões que teriam levado Benjamin a adaptar este conto de Hauff, Baudouin aventa duas possíveis respostas: a primeira, diz respeito, justamente, à imagem do vidro como emancipação, em claro contraste com o uso que o faz Hans Christian Andersen. Enquanto nos contos do escritor dinamarquês, o vidro aparece como símbolo de melancolia, frieza e perda, na adaptação radiofônica de Benjamin e Schoen, o material aparece tanto como signo da elevação individual de Peter Munk, que passa de carvoeiro a vidraceiro, quanto como resultado de um longo processo artesanal que requer precisão e rigor⁷⁴². De acordo com Baudouin, essa seria a segunda razão pela qual Benjamin adapta o conto “O coração gelado” para o *medium* radiofônico, ou seja, para evidenciar os paradoxos inerentes à estrutura social em um mundo pré-industrial⁷⁴³. Nesta perspectiva, argumenta Baudouin, as inúmeras intervenções da personagem Sr.

⁷³⁹ BENJAMIN, Walter. O coração gelado. In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. p. 173.

⁷⁴⁰ Ibid., p. 176.

⁷⁴¹ BAUDOUIN, Philippe. **Au microphone**: Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique, 1929-1933. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009. p. 126.

⁷⁴² Ibid., p. 127.

⁷⁴³ Idem.

Locutor sublinhariam o caráter didático desta *Hörspiel* (peça radiofônica⁷⁴⁴) – caráter didático que Rosana Kohl Bines nomeia de uma “pedagogia do ouvido” quando investiga o alcance ético e político da escuta das crianças em Walter Benjamin, a partir da imagem da “grande orelha de Kafka”⁷⁴⁵.

É interessante destacar que os primeiros esboços da *Crônica berlinense* datam do mesmo ano, 1932, da adaptação de “O coração gelado”. Nesse horizonte, não seria incorreto supor, como o faz Robert Kahn, que a adaptação para o rádio do conto de Hauff apresente algo mais subjetivo:

Podemos adivinhar que o Anão de Vidro da Floresta Negra é um dos avatares da figura fatídica do Corcundinha, aquele que, na última peça da *Infância em Berlim*, sempre se coloca entre a criança e a realização do seu desejo (“Quando ao meu quartinho vou / Meu mingauzinho provar / Lá descubro o corcundinha / Que metade quer tomar) e acaba se tornando, na memória do adulto, a alegoria do seu destino⁷⁴⁶.

Além de “O coração gelado”, merecem destaque, na produção radiofônica de Benjamin, duas outras emissões em que o escritor-locutor apresenta às crianças o problema do fetiche da mercadoria. Enquanto “O coração gelado” encerra-se com a recomendação de leitura de outros contos de fada de Wilhelm Hauff, a peça radiofônica “Passeio pelos brinquedos de Berlim I”, transmitida em 15 de março de 1930, começa com Benjamin aconselhando seus jovens ouvintes a ler um velho livro ilustrado:

Quem de vocês conhece o livro de contos de Godin? Talvez nenhuma dentre todas as crianças que estão aqui escutando. Mesmo assim, é um livro que, nos últimos trinta anos, se achava com frequência num quarto de criança. Inclusive no quarto deste que agora fala a vocês⁷⁴⁷.

Para motivá-los a ler a obra, Benjamin conta uma passagem intitulada “A irmã Tichen”, que narra a saga de uma pequena órfã para salvar seus quatro irmãos das garras de um malvado feiticeiro que os prendeu. Para libertá-los, Tichen não deve parar um instante sequer em sua travessia até o País da Magia, nem aceitar os presentes que lhe são oferecidos no caminho. Das aventuras da pequena órfã, cujo final da história não é revelado, Benjamin salta para a célebre obra de Goethe, *Fausto*, para, após brevíssimos comentários, começar a transmitir às crianças alemães através das ondas do rádio a experiência de flunar pelas ruas de Berlim onde há grandes lojas de brinquedos: “E por que não se pode fazer esses programas especializados para crianças

⁷⁴⁴ Idem.

⁷⁴⁵ BINES, 2019.

⁷⁴⁶ KAHN, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁴⁷ BENJAMIN, Walter. Passeio pelos brinquedos de Berlim I. In: **A hora das crianças**: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015. p. 57.

também? Por exemplo, sobre brinquedos, apesar de, ou exatamente, porque eles entendem de brinquedos no mínimo tanto quanto o homem que aqui lhes fala⁷⁴⁸. Bonecas, caixinhas de música, livrinhos ligeiros (*flip book*), bichos de pelúcia, trens elétricos, jogos de sociedade e ainda carimbos são alguns dos brinquedos que colore a narração de Benjamin, que os descreve com riqueza de detalhes: “[...] contemplei tudo com enorme atenção, os brinquedos novos que existem hoje, o que mudou naqueles que existiam quando eu era pequeno, e finalmente aqueles que haviam desaparecido completamente⁷⁴⁹”. Ao final da emissão, Benjamin coloca a seus jovens ouvintes o problema do fetiche da mercadoria em desafio ao consumismo dos adultos⁷⁵⁰:

Quanto mais uma pessoa entende de um assunto e quanto mais ela passa a saber da quantidade de coisas belas que existem de uma determinada categoria – sejam elas flores, livros, roupas ou brinquedos –, tanto maior será sempre a sua alegria em ver e saber mais sobre elas, e tanto menos ela se preocupará em possuir, comprar ou dar de presente estas mesmas coisas. Aqueles entre vocês que me escutaram até o final, ainda que não devessem, terão que explicar isso aos seus pais⁷⁵¹.

Como bem observa Baudouin, não é difícil ler o país do malvado feiticeiro e sua contraparte, as lojas de brinquedos de Berlim, sem levar em conta as críticas de Benjamin ao fetiche da mercadoria desenvolvidas nos dois *exposés* do trabalho das *Passagens*, especialmente aquelas a respeito das “exposições universais” que criam uma fantasmagoria na qual o homem penetra para se divertir⁷⁵². Baudouin também aponta muito apropriadamente que a história de Tinchin aparece como anotação nas *Passagens*⁷⁵³, no *Konvolut* “Z - A boneca, o autômato”⁷⁵⁴, a propósito de um comentário de Benjamin sobre um dos contos de fada do escritor alemão Hackländer, que retoma a imagem das bonecas manequins parisienses dadas às meninas como brinquedos durante os séculos XVII e XVIII.

Já em “Passeio pelos brinquedos de Berlim II”, programa transmitido no dia 22 de março de 1930, Benjamin comenta o desaparecimento de brinquedos que classifica como “verdadeiros⁷⁵⁵”, como o álbum de cromos, nos quais há imagens minúsculas de personagens dos contos de fada. Em seguida, critica os

⁷⁴⁸ Ibid., p. 61.

⁷⁴⁹ Ibid., pp. 61-62.

⁷⁵⁰ BINES, 2019.

⁷⁵¹ BENJAMIN, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁷⁵² BAUDOUIN, *op. cit.*, p. 208.

⁷⁵³ Ibid., pp. 208-209.

⁷⁵⁴ Cf. BENJAMIN, 2018, pp. 1117-1118, [Z 1, 3].

⁷⁵⁵ BENJAMIN, Walter. Passeio pelos brinquedos de Berlim II. In: **A hora das crianças**: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015. p. 69.

jogos onde a pedagogia se infiltrou e está camuflada, a exemplo dos jogos de perguntas e respostas. Outro assunto abordado é a história cultural do brinquedo, desde sua invenção na oficina dos artesãos, entalhadores e estaneiros, que fabricavam sob encomenda objetos em miniatura (móveis para salas de bonecas, louças para cozinhas de bonecas, cerâmica em miniatura etc.) até o século XIX, quando, com o advento da técnica industrial, tornou-se possível não apenas a fabricação de brinquedos em grande escala, como também sua comercialização e popularização: “Uma autêntica fabricação de brinquedos, contudo, não poderia existir por causa das restrições rigorosas das corporações de ofício, que limitavam as atividades artesanais na Idade Média”, porque, “a cada mestre artesão só era permitido fabricar o que cabia à sua oficina⁷⁵⁶”. Até então, devido ao alto custo, somente a realeza podia comprar os objetos feitos pelos artesãos, o que acabou por convertê-los em “objetos de luxo⁷⁵⁷”.

Nesta emissão, Benjamin ainda confessa que os brinquedos feitos de papel, como barquinhos e capacetes, eram os seus preferidos. À guisa de conclusão, Benjamin descreve um objeto que ele não via há muito tempo:

Sobre um fundo de algodão, ele viu estes bichos escamosos de banheira, patos, peixinhos, dourados, e no meio um barco, também escamoso, com velas metálicas multicoloridas, e junto com tudo um pequeno imã, com o qual a criança procura guiar o barco, enquanto a mãe lava sua cabeça. Sobre o conjunto havia um revestimento de celuloide, então, os peixes, barcos e patos pareciam presos num bloco de gelo⁷⁵⁸.

Esse objeto desperta em Benjamin a lembrança “do menor e mais fascinantes dos brinquedos, aquele que é inalcançável, pois eles estão dentro de um cristal. Lembrei-me dos navios, crucifixos e minas, lacrados dentro de uma garrafa⁷⁵⁹”. A imagem de um mundo concentrado em um cristal alude, naturalmente, à mina em miniatura na casa da Tia Lhemann e aos globos de neve colecionados por Benjamin na vida adulta. Por essa via, sugere-se uma associação entre essas “mônadas” e o mundo em miniatura encerrado em uma pequena caixa, tal como ele aparece em *A Nova Melusina* de Goethe. Se, no final da emissão radiofônica “Passeio pelos brinquedos de Berlim II”, o locutor sugere a seus ouvintes a leitura de um conto de Brentano no qual todos brinquedos que o escritor amava encontram-se reunidos em país chamado

⁷⁵⁶ Ibid., p. 71.

⁷⁵⁷ Idem.

⁷⁵⁸ Ibid., pp. 73-74.

⁷⁵⁹ Ibid., p. 74.

Vadutz⁷⁶⁰, no próximo capítulo da tese, propõe-se uma leitura atenta do conto de Goethe, a partir do qual Benjamin escreveria um comentário sobre a miniaturização. A narrativa goetheana será, então, a porta pela qual entraremos na discussão em torno dos procedimentos de miniaturização no pensamento de Walter Benjamin.

⁷⁶⁰ Cf. BENJAMIN, 2015, pp. 74-75.

3

Miniatura, miniaturização

Diante da cidadezinha está sentado um anãozinho,
 Atrás do anãozinho há uma montanhinha,
 Da montanhinha corre um riozinho
 Sobre o riozinho flutua um telhadinho
 Debaixo do telhadinho fica um quartinho,
 No quartinho está sentado um meninozinho,
 Atrás do meninozinho há um banquinho,
 Em cima do armariozinho há uma caixinha
 Na caixinha encontra-se um ninhozinho,
 Em frente ao ninhozinho está sentado um gatinho,
 E assim eu quero guardar esse lugarzinho⁷⁶¹.

Walter Benjamin, “Visão do livro infantil”.

3.1.

Contos de fada de anões

“Walter Benjamin parecia uma criança em quem coloram bigodes”. Essa *boutade* é atribuída a Georges Bataille, que a teria dito para Pierre Klossowski, o parceiro de Walter Benjamin na tradução para o francês do famoso ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. É conhecido que Benjamin entregou sua coleção de citações e a “versão de última mão” (*Fassung letzter Hand*) da *Infância em Berlim* para Bataille, que as guardou, durante a guerra, em um cofre da *Bibliothèque nationale* da França, onde ele trabalhava como bibliotecário. Por outro lado, sabe-se pouco sobre a participação de Benjamin no *Collège de Sociologie* encabeçado por Bataille de 1936 a 1939, a cujas reuniões ele teria assistido “tanto com consternação quanto com curiosidade⁷⁶²”, como recorda-se Pierre Klossowski em carta a Adrienne Monnier⁷⁶³. Ao que parece, é também no contexto do *Collège de Sociologie* que Benjamin propõe uma conferência sobre a moda, que acaba não

⁷⁶¹ BENJAMIN, Walter. Visão do livro infantil. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. pp. 72-73.

⁷⁶² KLOSSOWSKI, Pierre. Lettre sur Walter Benjamin. **Mercure de France**, n. 315, p. 456, jul. 1952.

⁷⁶³ A carta de Pierre Klossowski é publicada no número 315 da revista *Mercure de France*, onde também aparece a tradução francesa de “O contador de histórias”, que Benjamin confia a Adrienne Monnier logo depois da saída do campo de trabalhadores voluntários de Nevers. Como introdução ao ensaio, Monnier assina uma “Nota sobre Walter Benjamin”, em que recorda-se de sua relação intelectual e de amizade com o escritor alemão. Para um desdobramento, cf. MONNIER, Adrienne. **Rua do Odéon**. Trad. Julio Castañon Guimaraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

acontecendo⁷⁶⁴, e onde diz para Bataille: “Vous travaillez pour le fascisme” (“Você trabalha para o fascismo”), depois de ter lido as ideias do escritor francês desenvolvidas no ensaio “A noção de dispêndio”⁷⁶⁵.

Essas observações apresentadas, aqui, rapidamente, sobre a relação entre Benjamin e Bataille não se pretendem nem como tentativa de reconstrução da história dos dois escritores na Paris do período entreguerras, nem como apontamentos sobre possíveis contaminações do pensamento de ambos. A partir delas, quer-se tão somente dar destaque à frase de Bataille sobre a aparência infantil de Benjamin, especialmente porque ela parece fértil para introduzir a questão da miniaturização. Em primeiro lugar, a sugestão de que “Walter Benjamin parecia uma criança em quem coloram bigodes” alude, em alguma medida, à imagem da “criança como adulto em miniatura”, para retomar a expressão do historiador Philippe Ariès quando escreve a *História social da criança e da família*. Em seu clássico livro, Ariès mostra que a concepção de infância tal como a conhecemos hoje é uma invenção moderna, surgida no seio da sociedade industrial, com a ascensão da ideologia burguesa, que cria um papel social para a criança, o que motiva o aparecimento de áreas da ciência (a pedagogia, a pediatria, a psicologia infantil) e de objetos culturais (brinquedos, livros) a ela destinados. Desse modo, separa-se o universo da criança do mundo dos adultos através da criação de um “sentimento de infância” por meio do qual passa-se a perceber as singularidades e as características próprias do estado de ser criança.

Esse “sentimento de infância”, no entanto, diz Ariès, era inexistente até meados do século XVII, quando imperava a visão da “criança como um adulto em miniatura”, pois, desde “criancinha pequena, ela se transformava imediatamente em homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude (...)”⁷⁶⁶. Quando não morria no parto, a criança, passado o tempo de “paparicação”⁷⁶⁷ e de amamentação, era integrada à sociedade, para que pudesse superar rapidamente o estado infantil, entendido com signo de incapacidade e de falta, de maneira a tornar-se um indivíduo racional e produtivo para a comunidade.

⁷⁶⁴ ROCHE, Anne. **Exercices sur le tracé des ombres**. Walter Benjamin. Paris: Chemin de ronde, 2010, p. 47.

⁷⁶⁵ Sobre a frase de Benjamin e sua repercussão no pensamento de Bataille, cf. AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o paradoxo da soberania. **Outra travessia**, n. 5, pp. 91-94, jan. 2005.

⁷⁶⁶ ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2006. p. 6.

⁷⁶⁷ “Um sentimento superficial da criança – a que chamei de ‘paparicação’ – era reservado à criancinha em seus primeiros anos de vida, enquanto ela ainda era uma coisinha engraçadinha. As pessoas se divertiam com a criança pequena como com um animalzinho, um macaquinho impudico”. Ibid, p. 10.

Assim, ela é misturada aos adultos, com os quais aprende a trabalhar, participando dos mesmos rituais que eles e vestida com suas mesmas roupas, em tamanho reduzido, como comprova a rica pesquisa iconográfica do período medieval que ilustra o estudo. “Se a arte medieval representava a criança como um homem em escala reduzida” era, diz Ariès, porque não havia até então o “sentimento de infância⁷⁶⁸”: “A criança era, portanto, diferente do homem, mas apenas no tamanho e na força, enquanto as outras características permaneciam iguais⁷⁶⁹”. Tal conclusão leva o historiador a comparar a figura da criança com a do anão, que ocupava um lugar importante na tipologia medieval. Escreve Ariès:

A criança é um anão, mas um anão seguro de que não permanecerá anão, salvo em caso de feitiçaria. O anão não seria em compensação uma criança condenada a não crescer, e mesmo a se tornar um velho encarquilhado?⁷⁷⁰

A comparação de Ariès parece especialmente produtiva para pensar o segundo efeito produzido pela frase de Bataille, “Walter Benjamin parecia uma criança em quem coloram bigodes”, pois esta parece performar uma redução da escala de Benjamin, amidiando seu tamanho físico ao de uma criança ou de um anão, em um movimento em alguma medida semelhante, guardadas as diferenças óbvias, com a experiência vivida pela personagem Scott Carey no romance de Richard Matheson, *The Incredible Shrinking Man* (*O incrível homem que encolheu*), adaptado para o cinema em 1957 pelo cineasta Jack Arnold. No filme, o protagonista vai encolhendo gradativamente até atingir a estatura de uma criança, depois de ter-se contaminado acidentalmente com material radioativo. Cansado das dificuldades que lhe são impostas pela nova altura (cerca de 1m10cm), o pequeno homem abandona a casa gigante onde habita e encontra refúgio na amizade de uma anã de circo, que lhe ajuda a compreender a vida em escalas diminutas. De volta ao lar, o personagem dá-se conta que continua encolhendo a dimensões liliputianas, o que o torna uma presa fácil de seu amado gato de estimação e até mesmo de uma aranha. Pela figuração de uma estatura diminuta sugerida pela frase de Bataille, a pequena escala de Walter Benjamin o coloca em uma “zona de vizinhança⁷⁷¹” entre uma criança e um anão.

⁷⁶⁸ Ibid., p. 14.

⁷⁶⁹ Idem.

⁷⁷⁰ Ibid., p. 15.

⁷⁷¹ “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. Pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê, sob a condição de criar os

Quando investiga a construção da categoria de “anormal” pelas práticas médicas e pelos dispositivos de jurisdição, Michel Foucault mostra que a figura do monstro, da idade Média ao século XVIII, está vinculada a uma transgressão das leis da natureza e do direito, da qual resulta um ser misto de duas espécies, metade humano e metade animal. Nesse âmbito, Foucault argumenta que “a categoria da deformidade, da enfermidade, do defeito (o disforme, o enfermo⁷⁷²) não se enquadra como uma monstrosidade, pois a enfermidade, ainda que fuja à ordem natural, possui um lugar no direito civil e canônico, enquanto a monstrosidade “é essa irregularidade natural que, quando aparece, o direito é questionado, o direito não consegue funcionar⁷⁷³”. Foucault não considera o anão como um monstro, e sim como uma anomalia, pois a enfermidade responsável pela baixa estatura, o nanismo, não violaria as leis da sociedade, somente as da natureza. Embora Foucault deixe bastante claro a distinção medieval da categoria de deformidade e a de monstro, nota-se, no entanto, uma forte conexão entre a figura do anão e o mundo animal, como argumenta Mauricio Lissovsky em artigo sobre “Fotografia e Antropogênese”.

Retomando a célebre leitura feita por Foucault de *Las Meninas* (1656) de Velásquez em *As palavras e as coisas*, Lissovsky identifica, na pintura, uma intensa proximidade entre a figura do anão e a do cachorro, igualmente visível em outras obras do mesmo período (1635-1656), nas quais o artista espanhol pinta a relação de poder e entretenimento entre a realeza e os anões (e os deficientes) que, enquanto bobos da corte, tinham como função alegrar a rotina tediosa de reis e rainhas⁷⁷⁴. No que diz respeito a *Las Meninas*, o pesquisador observa que, embora ocupem o primeiro plano da pintura, os anões e o animal não recebem a atenção que lhes é devida por Foucault, que menciona apenas o nome do anão pisando no cachorro:

A tudo e a todos se dedica: aos personagens, aos olhares, às reflexões, às luzes, à geometria. O filósofo observa que os anões estão em “primeiro plano, mas não retira daí nenhum problema em particular, apenas assinala sua participação na reciprocidade entre pontos de vista que mais tarde será designada como *epistem clássica*⁷⁷⁵.

meios literários para tanto (...). Algo passa entre os sexos, entre os gêneros ou entre os reinos. O devir está sempre “entre” ou “no meio”. DELEUZE, Gilles. Prólogo. In: **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. pp. 11-12.

⁷⁷² FOUCAULT, Michel. Aula de 22 de janeiro de 1975. In: **Os anormais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pp. 78-79.

⁷⁷³ Ibid., p. 80.

⁷⁷⁴ Cf. SALEM, Felipe. **Os anões da funhouse**. São Paulo: Livros Fantasma, 2017.

⁷⁷⁵ LISSOVSKY, Mauricio. Fotografia e antropogênese: o melhor amigo do homem. **Estudos Ibero-Americanos**, n. 44, v. 1, pp. 18-19, 2018.

Segundo Lissovsky, o que leva Foucault a chamar o anão pelo nome, Nicolasito Pertusato, e de qualificá-lo de “bufão italiano” é a preservação de sua função pela “tradição”⁷⁷⁶. Assim, o pesquisador presume que a notoriedade do anão provém tanto “de seu talento para a bufonaria”, o que o distinguiria da outra anã representada por Velásquez no mesmo quadro, quanto do fato de ele “não ser anão, mas *nanico*”, pois “nanicos eram significativamente mais valorizados que anões nas cortes e ricos salões aristocráticos espanhóis e italianos”⁷⁷⁷. Desse modo, Lissovsky reconhece, em *Las Meninas*, o funcionamento do que Giorgio Agamben nomeia como uma “máquina antropológica”, que produziria “separações e reconciliações entre humanidade e animalidade”⁷⁷⁸, e conclui que esse dispositivo, afinado com procedimentos fotográficos, “faz do nanico um de seus produtos mais preciosos, pois é pequeno sem ser anão e, ainda assim, anão sem ser monstruoso”⁷⁷⁹.

A aproximação entre o anão e o animal proposta por Mauricio Lissovsky e a comparação da criança com o anão feita por Philippe Ariès conduzem ao universo dos contos de fadas, que passaram a ser designados como um gênero da literatura infantil a partir do século XVIII, com a invenção da infância⁷⁸⁰. Como se sabe, a literatura infantil é repleta de personagens anões, como os sete que velam o sono da Branca de Neve enquanto o príncipe não lhe desperta, e de outros seres de aparência diminuta aos quais Giorgio Agamben chama de “ajudantes”: gnomos, larvas, grilos falantes, burrinhos que fazem dinheiro e outras pequenas criaturas encantadas que surgem em um momento de perigo para ajudar a boa princesa ou João Sem Medo⁷⁸¹. Se animais e seres diminutos, como anões e gnomos, povoam os contos de fada é porque, segundo Marcus Mazzari, as histórias para crianças se situam naquele tempo que Friedrich Schiller chama de “poesia ingênua”, uma dimensão temporal na qual “toda a Natureza, da perspectiva do conto maravilhoso, entrava em cumplicidade com o

⁷⁷⁶ Ibid., 19.

⁷⁷⁷ Idem.

⁷⁷⁸ Ibid., p. 18.

⁷⁷⁹ Ibid. p. 19.

⁷⁸⁰ Para um desdobramento, cf. LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. Escrever para crianças e fazer literatura. In: **Literatura infantil brasileira**: história e histórias. São Paulo: Ática, 1984. pp. 15-21.

⁷⁸¹ AGAMBEN, Giorgio. Os ajudantes. In: **Profanações**. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2017. pp. 31-35.

ser humano para ajudá-lo a prevalecer sobre as forças colossais que se lhe opunham⁷⁸².

Como bem observaram as pesquisadoras Sophie Duhem, Estelle Galbois e Anne Perrin Khelissa, enquanto figuração do pequeno, os personagens anões da literatura infantil são obrigados muitas vezes a enganar e a exceder seus limites para encontrar seu lugar entre os grandes, por causa do seu tamanho e das limitações que ele representa⁷⁸³, como é o caso do “Pequeno Polegar”, aquele ser muito pequenino, “do tamanho de um polegar”, que, na primeira versão contada pelos Irmãos Grimm, sai pelo mundo com um pequeno alfinete, aprontando mil e uma estripulias, a ponto de ser “ceifado com o capim e jogado no cocho das vacas⁷⁸⁴” por duas criadas cansadas de suas travessuras e xeretice. Graças à sua estatura e esperteza, Pequeno Polegar escapa de ser comido como linguiça, feita com a carne da vaca que o engoliu, e retorna para casa com uma moeda de ouro encontrada em suas andanças. Amenizando o teor violento dessa história da cultural oral, mas mantendo as características da personagem, Charles Perrault conta que o Pequeno Polegar rouba de um ogro faminto suas botas mágicas, capazes de “aumentar e diminuir conforme o pé de quem as calçava⁷⁸⁵”, para impedir que seus irmãos sejam devorados, tornando-se, ao final do conto, mensageiro do rei, assegurando, assim, o conforto de sua miserável família, que sempre o culpava por tudo.

Da mesma linhagem do Pequeno Polegar, embora falte-lhe a esperteza, é o “Rumpelstilzchen” dos Irmãos Grimm, o homenzinho que surge de repente para salvar a filha de um pobre moleiro, impondo-lhe em troca a entrega do primeiro filho que ela tivesse com o ambicioso rei que a aprisionara em um dos quartos do castelo para que transformasse palha em ouro. Pouco tempo depois, a agora rainha, arrependida de ter aceitado a proposta, implora ao homenzinho para que ele a deixe ficar com a criança, oferecendo-lhe todas as suas riquezas, ao que ele responde: “Vou voltar em três dias para buscar a criança, mas, se

⁷⁸² MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Trad. Christine Röhring. Ilustrações de J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 17. v. 1.

⁷⁸³ DUHEM, Sophie; GALBOIS, Estelle; KHELISSE, Anne Perrin. Le “petit”: um concept opératoire pour penser l’art et son récit. In: **Penser le “petit” de l’antiquité au premier XXe siècle: approches textuelles et pratiques de la miniaturisation artistique**. Lyon: Fage, 2017. p. 15.

⁷⁸⁴ GRIMM, Jacob e Wilhelm. As andanças do Pequeno Polegar. In: **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Trad. Christine Röhring. Ilustrações de J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 215. v. 1.

⁷⁸⁵ PERRAULT, Charles. O Pequeno Polegar. In: **Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros**. Trad. Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. pp. 73-74.

você souber o meu nome, pode ficar com ela⁷⁸⁶. Desesperada, a rainha esforça-se para lembrar o nome do homenzinho, mas não consegue. Até que no terceiro, o rei conta-lhe que ouvira no fundo da floresta escura onde caçava um homenzinho gritando: “Hoje vou assar, amanhã preparar, / depois de amanhã, vou lá buscar o filho da rainha. / Ai, que bom que não contei a ninguém / que meu nome é Rumpelstilzchen⁷⁸⁷”. Não é difícil imaginar o desfecho do conto.

Walter Benjamin certamente conhecia essa narrativa popular e oral, dada não apenas a importância, para a cultura alemã, da coletânea dos Irmãos Grimm⁷⁸⁸, na qual encontra-se a história do Rumpelstilzchen, mas também pelo seu interesse pelos contos de fada e pela figura do “homenzinho” (*Männlein*) que, por sua pequenez, pode, assim como a criança, perceber “a presença constante e subterrânea dos vencidos, humilhados” na “luz dos respiradouros (O *Corcundinha*)” ou “nas figuras secundárias das bases das estátuas e das colunas da vitória⁷⁸⁹”, como observa Jeanne Marie Gagnebin. É conhecido o grande apreço de Benjamin pelas histórias infantis, especialmente por “O coração gelado”, o conto de fadas de Wilhelm Hauff, em que um anão de vidro, “com um chapéu pontudo e largo, com colete e calças turcas e meias vermelhas⁷⁹⁰”, que passeia pela “Floresta Negra” (talvez a mesma onde cante Rumpelstilzchen), ajuda um ambicioso jovem a recuperar seu bravo coração depois de tê-lo trocado por um coração de pedra, frio como o gelo. Também é um anão, escondido dentro de uma bola, cujas molas de compreensão manipula com desenvoltura, quem ajuda um malabarista oriental a tornar-se mundialmente famoso, como conta a história que Benjamin ouviu da boca de Rastelli⁷⁹¹. Benjamin gostava ainda do poema “Canção do anão”, de Stefan Georg, como conta Theodor Adorno em uma nota de rodapé do posfácio à edição da *Infância*

⁷⁸⁶ GRIMM; Jacob e Wilhelm. Rumpelstilzchen. In: GRIMM, *op. cit.*, p. 261.

⁷⁸⁷ Idem.

⁷⁸⁸ A coletânea de contos de fada organizada pelos Irmãos Grimm a partir da recolha de histórias populares e orais ocupa um lugar de destaque na formação da identidade cultural alemã, tornando-se obra de referência para inúmeros poetas e escritores. Para mais detalhes, cf. MAZZARI, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁷⁸⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 82.

⁷⁹⁰ BENJAMIN, Walter. SCHOEN, Ernst. O coração gelado. In: BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. p. 169.

⁷⁹¹ Cf. BENJAMIN, Walter. Rastelli conta... In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. pp. 127-130.

em *Berlim* publicada em 1955⁷⁹². Dizem os versos de Georg, na tradução de Eduardo de Campos Valares:

I
Pequenas aves piam
Pequenas flores ciam
Seus sinos ciciam.

No prado estrelado
Pasta pequeno gato
De pelo delicado.

Pequeninos se inclinam.
E no giro se alucinam –
O anão já atinam?

II
De meu palácio eu chego
Para a dança infantil
Irá alguém gentil
Conceder-me aconchego?

Deixai que me antecipe
Do trono compartilho
Sou o infalível filho
Dos anões o príncipe⁷⁹³.

Esse era um dos poemas preferidos de Walter Benjamin, segundo Adorno, para quem “do ponto de vista dos ricos palácios da filosofia, Benjamin também permaneceu, com suas sinistras e ternas miniaturas, o Príncipe dos anões⁷⁹⁴”. É ainda o filósofo frankfurtiano quem aproxima a figura de Rumpelstilzchen da última peça da *Infância em Berlin*, “O Corcundinha”, na qual um anãozinho corcunda distrai a criança de suas atividades cotidianas, roubando-lhe a comida e retirando suas coisas do lugar quando as olha: “Quando a sopinha quero tomar / É à cozinha que vou, / Lá encontro um corcundinha / Que minha tigela quebrou⁷⁹⁵”. Comentando a ordem das peças do livro de memórias de Benjamin, Adorno observa:

Ele [Walter Benjamin] desistiu de fixar a ordem dos fragmentos, que varia de acordo com os diferentes manuscritos. No entanto, “O Corcundinha”, qualquer que fosse a ordem escolhida para os outros textos, era invariavelmente no final. Se essa figura resume o que nunca mais será visto, a do narrador se parece mais com o pequeno Rumpelstilzchen que só pode viver enquanto ninguém souber seu nome⁷⁹⁶.

⁷⁹² ADORNO, Theodor. Postface à *Une Enfance berlinoise* au XIX^e siècle. In: **Sur Walter Benjamin**. Trad. Christophe David. Paris: Allia, 1999. p. 160. nota 3.

⁷⁹³ Disponível em: <http://hotblog7faces.blogspot.com/2016/06/quatro-poemas-de-stefan-george.html>. Acesso: 29 fev. 2021.

⁷⁹⁴ ADORNO, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlin* por volta de 1900. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 142.

⁷⁹⁶ ADORNO, *op. cit.*, *loc. cit.*

O homenzinho corcunda que atrapalha a criança, pregando-lhe peças e a fazendo cometer pequenas catástrofes domésticas é uma figura do cancionista infantil alemão, como informa Irving Wohlfarth⁷⁹⁷. Segundo o pesquisador, os versinhos que contam a história do pequeno homem foram compilados pelos poetas românticos Clemens Brentano e Achim von Arnim em uma célebre antologia de canções populares medievais *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder* (*A tromba mágica do menino: velhas canções alemãs*), de 1805⁷⁹⁸. Desde então, a canção passou a ocupar um lugar de destaque em antologias de poesia destinadas às crianças alemães. Lendo o *Deutsches Kinderbuch* (*Leituras alemãs para crianças*) de Georg Scherer, Benjamin encontra a velha rima infantil sobre o homenzinho corcunda que quer roubar uma jarriinha de vinho: “Quando à adega vou descer / Para um pouco de vinho apanhar / Eis que encontro um corcundinha / Que a jarra me quer tomar⁷⁹⁹”. Muito tempo depois, já adulto, Benjamin compreendeu que a expressão “Sem jeito mandou lembranças” repetida muitas vezes pela mãe referia-se à desatenção causada pelo olhar do Corcundinha, que o fazia nem prestar atenção a si mesmo, nem no invisível anãozinho corcunda a que tudo lhe subtraía. Benjamin nunca viu o pequeno homenzinho, mas o Corcundinha o viu em todos os lugares e colecionava as imagens de sua infância berlinense:

Penso que isso de “toda a vida”, que dizem passar diante dos olhos do moribundo, se compõe de tais imagens que tem de nós o homenzinho. Passam a jato como as folhas dos livrinhos de encadernação rija, precursores de nossos cinematógrafos. Com um leve pressionar, o polegar se movia ao longo da superfície de corte; então se viam imagens que duravam segundos e que mal se distinguiam uma das outras. Em seu decurso fugaz deixavam entrever o boxeador em ação e o nadador lutando contra as ondas. O homenzinho também tem imagens de mim. Viu-me nos esconderijos, defronte da jaula da lontra, na manhã de inverno, junto ao telefone no corredor, no Brauhausberg com as borboletas e em minha pista de patinação com a música da charanga, em frente da caixa de costura e debruçado sobre minha gaveta, na Blumeshof e quando estava doente e acamado, em Glienicke e na estação ferroviária⁸⁰⁰.

Certamente, o anãozinho corcunda viu o pequeno Walter diante da mina em miniatura na casa da Tia Lhemann, na “Rua Steglitz esquina com Genthin”, ainda que Benjamin se esqueça de rememorar esse episódio na última peça de seu livro “autobiográfico”, talvez por causa de mais uma distração provocada

⁷⁹⁷ WOHLFARTH, Irving. **Walter Benjamin's hunchback dwarf. On the dialectics of forgetting.** Texto apresentado em palestra na PUC-Rio nos anos 2000 e cedido gentilmente por Rosana Kohl Bines. A respeito da coletânea de canções populares alemães, cf. MAZZARI, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁹⁸ Ibid., p. 6.

⁷⁹⁹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁰⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 142.

pelo pequeno homenzinho. A esse respeito, Giorgio Agamben observa: o anão corcunda “não é apenas a cifra do desajeitamento pueril”, ele é “o representante do esquecido” e seus “defeitos físicos, a corcunda, as grosserias são a forma que as coisas assumem no esquecimento⁸⁰¹”.

Muito já se escreveu sobre a figura do Corcundinha e de seu papel na *Infância em Berlim*. Hannah Arendt, por exemplo, lê o Corcundinha como uma metáfora da falta de sorte de Benjamin, desde a mais tenra idade até o suicídio na fronteira espanhola⁸⁰². Já Irving Wohlfarth sugere que o anãozinho corcunda é o coautor da *Infância em Berlim*, pois “ele esteve presente em todas as experiências das quais a criança esteve ausente⁸⁰³”. Por essa via, ele argumenta que o homenzinho ao mesmo tempo em que subtrai as experiências da criança, também as salva do esquecimento em momento posterior, futuro, onde saltaria uma memória involuntária⁸⁰⁴. Neste sentido, diz Wohlfarth, o pequeno corcunda seria uma espécie de operador da dialética entre esquecer e lembrar, que é própria do movimento da memória involuntária, já que “ele [O Corcundinha] é ao mesmo tempo agente do esquecimento e impulsionador de memória⁸⁰⁵”.

Nesta direção, Jeanne Marie Gagnebin considera o anãozinho corcunda como “o representante privilegiado da inabilidade, do fracasso e do esquecimento, ou ainda, de tudo o que escapa à soberania do sujeito consciente e marca tão profundamente a criança que ainda não adquiriu a ‘segurança’ do adulto⁸⁰⁶”. Patricia Lavelle, por sua vez, diz que essa personagem é “o gênio da finitude e do esquecimento”, pois ele “olha do exterior as lembranças da infância e nelas acrescenta, ao longo do livro, o infinito da reflexividade, que as torna alegóricas⁸⁰⁷”. Lavelle ainda sugere que a corcunda do anão é provocada pela ação das “forças miméticas da deformação” criadas pela figura da Mummerehlen, pois é “no suporte semiótico tecido pelo Corcundinha que aparece em todo brilho o universo mimético da infância⁸⁰⁸”.

Em sua tese de doutorado, Juliana Lugão apresenta o anãozinho corcunda como um fotógrafo que registra e coleciona todas as imagens da infância de

⁸⁰¹ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁰² Cf. ARENDT, Hannah. Walter Benjamin (1892-1940). In: **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 165-185.

⁸⁰³ WOHLFARTH, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁰⁶ GAGNEBIN, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁸⁰⁷ LAVELLE, Patricia. Préface. In: BENJAMIN, Walter. **Enfance berlinoise vers 1900**. Version dite de Giessen (1932-1933). Trad. Pierre Rusch. Paris: L’Herne, 2012. p. 25.

⁸⁰⁸ *Idem.*

Walter Benjamin. Retomando a “aproximação do corcundinha à fotografia, mas não de um fotógrafo⁸⁰⁹” proposta por Anna Stüssi em *Erinnerung and die Zukunft* (1977), Lugão debruça-se sobre um trecho⁸¹⁰ da versão de 1932 da *Infância em Berlim* suprimido por Benjamin no datiloscrito de Paris, flagrando, aí, uma ausência eloquente. Para a pesquisadora, Benjamin, “ao esconder a máquina de ver do corcundinha”, isto é, o trecho em que “conjectura o homenzinho criando a coleção de fotos” indica que “a *Infância* é ela toda fotografias e fotografias – e o fotógrafo é o corcundinha⁸¹¹”. A partir da “analogia feita por Stüssi do corcundinha com câmera, a máquina”, Lugão ainda aproxima o homenzinho à figura do autômato, à maneira do anão corcunda manipulando as mãos do autômato que joga xadrez na primeira tese “Sobre o conceito de história”, a quem Benjamin nomeia de “materialismo histórico”, atribuindo-lhe a tarefa de ganhar sempre as partidas, desde que coloque a teologia a seu serviço⁸¹². Retomando as teses V e VI “Sobre o conceito de história”, em que Benjamin trata, grosso modo, da rememoração de uma imagem fulgurante do passado em um momento de perigo no presente, a pesquisadora lê o Corcundinha como um autômato que registra “instantes presentes, logo tornando-os passados” em um lampejo, que seria equivalente ao “tempo de um clique”⁸¹³. Desse modo, afirma Lugão, cada peça da *Infância em Berlim* corresponderia a “um instantâneo capturado pelo pequeno fotógrafo, que, anão, também confere à imagem a perspectiva, o ângulo infantil, mais atento ao detalhe e ao pormenor⁸¹⁴”.

Discordando da semelhança percebida por Adorno entre o eu que rememora sua *Infância em Berlim* e a figura do Rumpelstilzchen, Anne Roche sugere que o personagem da história dos Irmãos Grimm se parece muito mais

⁸⁰⁹ LUGÃO, Juliana Serôa da Motta. “... uma ou outra expedição às profundezas da memória”: arquivo, fotografia, memória e modos de escrita em Crônica berlinense e Infância em Berlim por volta de 1900, de Walter Benjamin. 2019. 199 f. Tese (Doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2019. p. 151.

⁸¹⁰ Trata-se da passagem em que Benjamin afirma que o Corcundinha tem uma coleção de imagens de sua vida, que desaparece na “versão de última mão” da *Infância em Berlim*. Para uma análise mais detalhada, cf. LUGÃO, *op. cit.*, pp. 149-153.

⁸¹¹ LUGÃO, *op. cit.*, pp. 151-152.

⁸¹² Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 109. De acordo com Wohlfarth (p. 5), a imagem do anão corcunda manipulando um autômato jogador de xadrez é uma referência ao conto “O jogador de xadrez de Maelzel” de Edgar Allan Poe, no qual o escritor retoma a figura d’O Turco, uma máquina de jogar xadrez manipulada por autômato, construída pelo Barão Von Kempelen em 1770. No referido conto, que Benjamin lê na tradução de Baudelaire, Poe especula que um anão movimentava a máquina. A esse respeito, cf. também LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”.** Trad. Wanda Caldeira Nogueira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 42.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 152.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

com o Corcundinha, pois tanto o homenzinho que transforma palha em ouro, quanto o anãozinho corcunda que prega peças na criança, são figuras maléficas, o que o filósofo frankfurtiano ignora⁸¹⁵. Para Roche, a cena final do conto, em que a rainha desfaz a promessa de entregar seu filho revelando o nome secreto da personagem diminuta (Rumpelstilzchen), parece desempenhar um papel importante para Benjamin, já que é possível encontrá-la em passagens da obra do escritor⁸¹⁶. Assim, a pesquisadora observa que, no conto *Der Blonde Eckbert* (*O louro Eckbert*), mencionado por Benjamin no ensaio sobre Kafka, “o nome esquecido de um cãozinho – Strohm – figura como símbolo de uma culpa enigmática⁸¹⁷”. Já no ensaio sobre Karl Kraus, Rumpelstilzchen é, destaca Roche, o ‘alter ego do polemista, seu demônio bailarino⁸¹⁸’. Escreve Benjamin:

Serão em vão todos os acenos que Kraus, na sua necessidade indômita de se fazer notar, não se cansa de fazer. Como acontece nos contos de fadas, em Kraus, o demônio faz da vaidade a expressão da sua essência. E sua é também a solidão do demônio que, escondido na sua colina, se comporta como um louco: “Graças a Deus, ninguém sabe que eu sou o Anão Saltitante.” Do mesmo modo que este demônio bailarino nunca para, também a reflexão excêntrica de Kraus está em constante rebelião⁸¹⁹.

Como esclarece João Barrento em uma nota de pé de página de sua tradução do ensaio de Benjamin sobre Karl Kraus, a citação “Graças a Deus, ninguém sabe que eu sou o Anão Saltitante” é extraída de uma versão dos Irmãos Grimm de *Rumpelstilzchen*⁸²⁰. Prosseguindo com sua investigação, Anne Roche volta ao ensaio de Benjamin a propósito de Kafka, no qual o homenzinho corcunda é assimilado à figura de Odradek, o pequeno ser com “o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela⁸²¹”, de cujo centro “sai uma varetinha e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto⁸²²” que o torna ‘capaz de permanecer em pé como se estivesse sobre duas pernas⁸²³’, preocupando um pai de família. Habitante do sótão, “o lugar dos objetos descartados e esquecidos⁸²⁴”, Odradek, por conta de seu “minúsculo

⁸¹⁵ Cf. ROCHE, *op. cit.*, p. 118.

⁸¹⁶ Idem.

⁸¹⁷ BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 157.

⁸¹⁸ ROCHE, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁸¹⁹ BENJAMIN, Walter. Karl Kraus. In: **Ensaio sobre Literatura**. Trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2016.p. 223.

⁸²⁰ Idem.

⁸²¹ KAFKA, Franz. A preocupação do pai de família. In: **Um médico rural**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 43.

⁸²² Idem.

⁸²³ Ibid., pp. 43-44.

⁸²⁴ BENJAMIN, 1985, p. 158.

tamanho⁸²⁵”, assemelha-se a “uma criança⁸²⁶”. Para Benjamin, “Odradek é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento. Elas são deformadas⁸²⁷” e essa deformação é o que o faz parecido com o “homenzinho corcunda” encontrado em uma canção popular. Benjamin afirma que esse homenzinho é “o habitante da vida deformada⁸²⁸” e “desaparecerá quando chegar o Messias, de quem um grande rabino disse que ele não quer mudar o mundo pela força, mas apenas retificá-lo um pouco⁸²⁹”. Anne Roche não se detém sobre a figura do Messias, no entanto, nota que o texto termina com “a promessa de um futuro melhor, mais frágil, só um pouquinho melhor⁸³⁰”.

Se aceitamos a sugestão de Marielle Macé de que a coleção de pequenos objetos de Benjamin é “uma promessa de felicidade⁸³¹”, caberia situar, então, as coisas diminutas, e especialmente a miniatura, como o faz Gaston Bachelard, como algo “minúsculo, porta estreita⁸³²” por meio da qual abre-se um mundo – só “um pouquinho melhor⁸³³”. Talvez seja por essa porta estreita que o Messias apocalíptico entre. Aqui, valeria a pena lembrar, com a ajuda de Jeanne Marie Gagnebin, de que a Criação e a Salvação, na teoria judaica da redenção, são marcadas por três momentos: o primeiro, *Zimzum*, corresponde a “uma espécie de contração⁸³⁴” de Deus por meio do qual cria-se “um espaço original que agora já não é completamente pleno de Deus⁸³⁵”. Desse “espaço original” surgiria o mundo onde coabitam tensões de todo tipo. Diante do movimento violento da contração de Deus e de sua luz, todos os seres quebram-se (*Schebira*), à maneira de vasos, e se dispersam por todos os lugares. Nem o próprio Deus está a salvo dessa força devastadora, diz Gagnebin, já que sua presença (*Schechiná*) também dele se separa: “um ser que já não está em seu lugar original, que foi afastado pela violência, está no exílio⁸³⁶”, o que significa afirmar

⁸²⁵ KAFKA, *op. cit.*, p. 44.

⁸²⁶ *Idem.*

⁸²⁷ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 158.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁸²⁹ *Idem.*

⁸³⁰ ROCHE, *op. cit.*, p. 118.

⁸³¹ MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar**: migrantes, formas de vida. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018. p. 21.

⁸³² BACHELARD, Gaston. A miniatura. In: **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lidia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, 19[--]. p. 120.

⁸³³ ROCHE, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁸³⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Os cacos da história**. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 72.

⁸³⁵ *Idem.*

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 72.

que “a porção feminina de Deus⁸³⁷”, isto é, a sua presença, também está exilada. Dessa “fratura ontológica⁸³⁸” desdobra-se um terceiro movimento, marcado, por um lado, pela “libertação do exílio⁸³⁹” e, por outro, pela “restauração da unidade primeira⁸⁴⁰”, concluindo-se com a chegada (*Tikkun*) do Messias, que recolhe os cacos produzida pela violência do *Zimzum*.

Como bem observa a filósofa, essa concepção mística do mundo deixou “traços profundos⁸⁴¹” na filosofia da história de Benjamin, já que esta aparece como um amontado de ruínas, qual vasos quebrados, para o qual cada geração receberia a tarefa não apenas de reunificar e conservar o passado, mas também de libertá-lo, honrando dessa maneira tanto a memória dos vencidos de ontem, quanto os de hoje. Ora, a “ideia de uma reunificação dos fragmentos⁸⁴²” não deixa de estar subentendida no gesto do colecionador benjaminiano, aquele que diante da “dispersão” (*Zerstreuung*) das coisas no mundo empenha-se para reuni-las em um espaço, no qual, desligadas de suas funções utilitárias, elas transformam-se em “pedaços de uma vida onírica⁸⁴³”. Segundo Benjamin, “o colecionador vive um pedaço de vida onírica⁸⁴⁴”, já que “no sonho o ritmo da percepção e da experiência” modifica-se de tal modo que não é o colecionador que vai de encontro às coisas, mas elas que vão de encontro a ele. Isso significa que as coisas também possuem agência, elas fazem algo, ratificando a hipótese de Marielle Macé de que “Benjamin é aquele que nos abriu definitivamente para a vasta ideia de as coisas sonham, de que elas nos sonham⁸⁴⁵”.

Por certo, o olhar do colecionador benjaminiano não deixa de estar contaminado pelo conceito de tempo, presidido pelo *Angelus Novus*, que fixa o olhar no que já passou, enquanto é arrastado pela tempestade do progresso, um pouco à maneira do próprio Benjamin em território soviético, já que tão “importante é para cada colecionador não só seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior⁸⁴⁶”. Desse modo,

⁸³⁷ Idem.

⁸³⁸ Idem.

⁸³⁹ Idem.

⁸⁴⁰ Idem.

⁸⁴¹ Idem.

⁸⁴² Idem.

⁸⁴³ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. da edição brasileiro Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourao. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 349, [H 1a, 5].

⁸⁴⁴ Idem.

⁸⁴⁵ MACÉ, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁸⁴⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 351, [H 2, 7; H 2a, 1].

pode-se dizer que a atenção de Benjamin para os pequenos objetos resulta, por um lado, de uma prática de olhar recuperando o passado, como o “anjo da história”, e, por outro lado, do olhar que lhe lançam os objetos (brinquedo, miniatura, globos de neve), que vão ao seu encontro.

Se é verdade que “coleccionar é uma forma de recordação prática⁸⁴⁷” por meio da qual a percepção do tempo cronológico é alterada em favor de uma temporalidade onírica, não parece absurda a sugestão de que a coleção de miniaturas de Benjamin seja um espaço de sonho, no qual o pensador se refugia diante da situação catastrófica que se lhe anuncia. Neste sentido, a miniatura cumpria sua função de estimular a imaginação, permitindo o acesso a outros mundos, onde anuncia-se uma “promessa de felicidade⁸⁴⁸” em “um futuro melhor, mais frágil, só um pouquinho melhor⁸⁴⁹”. Assim, a miniatura, ao mesmo tempo em que alteraria a percepção do colecionador, também incentivaria o pensamento a ir além do que é representado, sendo atraído para outro lugar.

De acordo com Isabelle Roussel-Gillet e Évelyne Thoizet, a imagem do mundo em miniatura oferece para o sonhador um “meio de compreender e dominar a complexidade do real sem simplificá-la nem dispersá-la⁸⁵⁰”, pois essa imagem, em sua configuração frágil e heterogênea, resulta, de um lado, de uma “visão superior e aérea⁸⁵¹”, como em um mapa, “que se distancia ao mesmo ao mesmo tempo em que a torna mais consistente e coerente⁸⁵²”, um pouco à maneira da “técnica de ampliação” que, segundo Adorno, é decisiva para Benjamin em sua análise dos aspectos micrológicos da história. De certo, a afirmação de Roussel-Gillet e Thoizet deriva da abordagem feita por Gaston Bachelard em “O mundo como capricho e miniatura”. Neste estudo, como esclarecem as pesquisadoras, o filósofo se situa no “liminar do devaneio⁸⁵³”, no umbral entre o sonho e o despertar, em que “as coisas se afastam de nós sem que tenhamos consciência⁸⁵⁴” e “onde nós contemplamos as coisas sem querer agir sobre elas ou as distinguir⁸⁵⁵”. Segundo Roussel-Gillet e Thoizet, seria

⁸⁴⁷ Ibid., p. 348, [H 1a, 2].

⁸⁴⁸ MACÉ, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁸⁴⁹ ROCHE, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁸⁵⁰ ROUSSEL-GILLET, Isabelle; THOIZET, Évelyne. Introduction: la miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique. In: **La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique**. Leiden; Boston: Brill, 2018. p. 5.

⁸⁵¹ Idem.

⁸⁵² Idem.

⁸⁵³ Idem.

⁸⁵⁴ Idem.

⁸⁵⁵ Idem

“neste instante único que o mundo aparece como miniatura⁸⁵⁶” para Bachelard, motivando-o a capturar, como em uma fotografia, essa zona entre o sonho e o despertar na qual “o mundo aparece simultaneamente como uma miniatura longínqua e como ‘o mais consistente dos quadros⁸⁵⁷’”. Nesta direção, elas notam, na dialética entre proximidade e distância própria do devaneio, uma alteração do olhar sobre os movimentos de convergência e dispersão:

Sempre que há ação e distinção, o mundo se aproxima de mim e se dispersa, a mão entra em cena com o toque; sempre que há uma contemplação, o mundo, afastando-se, torna-se novamente miniatura e pode ser agarrado em sua totalidade⁸⁵⁸.

Por essa via, argumentam as pesquisadoras, Bachelard detém-se sobre “a passagem da miniatura ao capricho, pelo qual a criança dobra o brinquedo à sua vontade, à maneira do *homo faber* que age sobre as coisas⁸⁵⁹”. Aqui, é inevitável pensar nas considerações de Baudelaire e Benjamin sobre os gestos lúdicos e violentos das crianças sobre seus brinquedos. No entanto, se reconhecemos uma agência na miniatura, no sentido de que ela faz algo, caberia situá-la como um agente operador, como Wohlfarth faz com o anãozinho corcunda, que é “ao mesmo tempo responsável pelo esquecimento e impulsionador de memória⁸⁶⁰”. Neste sentido, cabe lembrar a perspectiva de Maria Angélica Melendi sobre a miniatura, na esteira das considerações de Susan Stewart em *On longing*:

A miniatura seria uma estrutura da memória, uma estrutura da infância, e se constitui como uma narrativa secundária da memória em relação à história. As miniaturas não existem na natureza, portanto entende-se a miniatura como o produto cultural de um olhar que performa algumas operações, manipulando e espelhando, de certa maneira, o mundo físico. Nesse sentido, o brinquedo – uma das variantes da miniatura – é mimese: incorporação física de uma ficção, um dispositivo para a fantasia, um ponto de início de narrativas. O brinquedo repetiria o tema da natureza-morta, a vida em suspensão, uma vida dentro do quadro que se apresenta como projeção do mundo cotidiano⁸⁶¹.

Embora o brinquedo seja uma variante da miniatura, nem toda miniatura é um brinquedo, pois, como esclarecem Isabelle Roussel-Gillet e Évelyne Thozet, além de se configurar como objeto lúdico que estimula a imaginação, a miniatura também possui funções didáticas, como as de aproximar, compreender e entender a complexidade do real, a exemplo das maquetes, dos modelos

⁸⁵⁶ Idem.

⁸⁵⁷ Ibid., pp. 5-6.

⁸⁵⁸ Ibid., p. 5.

⁸⁵⁹ Idem.

⁸⁶⁰ WOHLFARTH, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁶¹ MELENDI, Maria Angélica. A infância como sonho e como fantasmagoria. In: **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p. 221.

reduzidos, do diorama ou dos aquários⁸⁶². De todo modo, a afirmação de que a miniatura é ao mesmo tempo uma “estrutura da memória⁸⁶³” e “uma estrutura da infância⁸⁶⁴” e de que “o brinquedo – uma das variantes da miniatura – é mimese: incorporação física de uma ficção⁸⁶⁵” abrem uma hipótese de trabalho para pensar o desejo de Benjamin de escrever um comentário sobre a “miniaturização” (*Verkleinerung*). Não se trata, aqui, nem de pensar a maneira como Benjamin provavelmente teria redigido esse comentário, nem de tentar escrevê-lo à maneira benjaminiana. Interessa, sim, sublinhar que o apreço do pensador alemão pela figura do anãozinho corcunda parece colocar essa personagem do cancionário infantil alemão na mesma órbita onde gravita seu desejo de escrita sobre a miniaturização; daí a tentativa de mapear até aqui o protagonismo da figura do anão na obra de Benjamin, a partir de seu apreço pelos contos de fada narrados às crianças.

Tomando de empréstimo a sugestão de Patricia Lavelle de que a corcunda do anão é provocada pela ação das “forças miméticas da deformação⁸⁶⁶” engendradas pela figura da Mummerehlen e de que esta “é uma alegoria da faculdade mimética⁸⁶⁷” de produzir semelhanças não sensíveis, talvez se possa pensar não apenas a corcova, mas todo o Corcundinha como uma criação da Mummerehlen, uma espécie de brinquedo deformado, à maneira do Odradek kafkiano, já que a Mummerehlen não desfigura apenas as palavras mal ouvidas pela criança, mas todos objetos que ela manipula. Neste sentido, se o anãozinho corcunda é um brinquedo criado e deformado pela Mummerehlen, certamente ele não é daquele tipo que se dobra aos caprichos do menino, mas age sobre ele, distraíndo-lhe e o assombrando, já que a Mummerehlen da qual ele se origina é uma criatura que se torna, na fantasia do pequeno Walter, uma assombração: “É numa velha rima infantil que aparece a Muhmme Rehlen. Como na época Muhme nada significava para mim, essa criatura se tornou em minha fantasia uma assombração: a Mummerehlen⁸⁶⁸”. Ora, logo nos primeiros parágrafos da última peça da *Infância em Berlim*, o Corcundinha é assimilado à figura de “gnomos de gorros pontudos” (como o Anão de vidro, de “O coração

⁸⁶² ROUSSEL-GILLET ; THOIZET, *op. cit.*, pp. 1-2.

⁸⁶³ MELENDI, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁸⁶⁴ *Idem.*

⁸⁶⁵ *Idem.*

⁸⁶⁶ LAVELLE, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁶⁸ BENJAMIN, 1987. p. 98.

gelado”) que durante a noite visitam em sonho a criança, perturbando-lhe o sono:

Mas, se durante o dia fossem vãs minhas tentativas, poderia acontecer que, à noite, a coisa se invertesse, e eu mesmo me tornasse presa em sonhos de olhares que apontavam para mim de tais aberturas. Eram gnomos de gorros pontudos que os lançavam. Porém, mal me haviam assustado até a medula, já desapareciam.

A meu ver, o mundo que de dia povoava essas janelas não era rigorosamente distinto daquele que à noite se punha à espreita para me assaltar em sonhos. Por isso soube logo a que me ater quando deparei aquela passagem no livro de contos infantis, de Georg Scherer, que dizia: “Quando à adega vou descer / Para um pouco de vinho apanhar / Eis que encontro um corcundinha / Que a jarra me quer tomar”⁸⁶⁹.

Se “o brinquedo é uma das variantes da miniatura”, como afirma Melendi, e a miniatura, enquanto “estrutura da memória e da infância”, possui uma agência sobre os seres, como sugerem Stewart e Macé, caberia dizer que o Corcundinha, enquanto um brinquedo em miniatura, possuiria uma dupla função na *Infância em Berlim*. De um lado, assombrar e distrair o menino e, de outro lado, ensinar-lhe o procedimento da miniaturização, que será colocado em prática anos depois, no exílio. Se, como sugere Jean Lacoste, as interações infantis com o mundo inanimado ensinaram, para o adulto exilado, um método (o do apequenamento da escrita) e se o corcundinha acompanhou o pequeno Walter em todos os lugares de sua infância em Berlim, pode-se supor que o convívio do menino alemão com brinquedos e miniaturas era observado do exterior pelo anãozinho corcunda que, graças à sua pequenez, passa despercebido para a criança, amidiando tudo aquilo que ela vê. A esse respeito, o próprio Benjamin afirma:

Onde quer que ele aparecesse, eu ficava a ver navios. Pois as coisas se subtraíam até que, depois de anos, o jardim se transformasse num jardinete, o quarto num quartinho, o banco numa banqueta. Encolhiam-se, e era como se crescesse nelas uma corcova que, por muito tempo, as deixava incorporadas ao mundo do homenzinho.

O trecho acima, extraído da última peça da *Infância em Berlim*, onde se vê o acréscimo de sufixos com ideia de diminutivo (-inho, -ete [a]) a substantivos em grau normal (“jardim”, “quarto” e “banco”), performa uma miniaturização das coisas graças à ação do anãozinho corcunda, que as encolhe de tamanho quando as olha, em um movimento próximo àquele da figura que lhe dá existência, a Mummerehlen, que, por meio de uma operação verbal, transforma as palavras ouvidas pelo menino alemão (*Kupferstiche* em *Kopfverstich*, *Steglitz*

⁸⁶⁹ Ibid., p. 141.

em *Stieglitz* etc.). Em outras palavras, a desatenção provocada pelo Corcundinha teria uma contrapartida, a miniaturização, já que nessa mesma desatenção, que faz o menino quebrar sua tijelinha ou entornar seu leitinho, também se esconde um outro aspecto, como afirma Irving Wohlfarth: o de que a relação de Benjamin com a infância é marcada pela diminuição e pelo esquecimento. Para o pesquisador, se “a criança está diante de uma pilha de fragmentos quebrados⁸⁷⁰” é porque “é assim que o adulto se apresenta diante de sua infância⁸⁷¹”: “e fragmentos são tudo o que as memórias de Benjamin sobre sua infância contam⁸⁷²”. Wohlfarth explicita a dinâmica colada em jogo por Benjamin: “À medida que a infância vai passando, ela se torna domínio do pequeno corcunda. Nossas memórias encolhem para proporções de anões e desenvolvem uma corcunda⁸⁷³”, o que confirma a assertiva de Agambem, de que a corcunda do anãozinho é “a forma que as coisas assumem no esquecimento⁸⁷⁴”.

Para Wohlfarth, o trabalho do Corcundinha seria duplo: de um lado, subtrair as experiências da criança, colecionando-as para si; de outro lado, possibilitar a recuperação do conteúdo dessas memórias que as guarda em sua corcunda. Por isso, o Corcundinha possuiria a função de coautor das memórias de infância de Benjamin, pois se colocaria mais uma vez atrás ou à sombra do escritor para guiar a caneta com a qual ele redige seu livro. A sugestão de Wohlfarth de que o Corcundinha é um colecionador das imagens da infância de Benjamin e, enquanto tal, se colocaria atrás do escritor guiando os movimentos de suas mãos, aludem, claro, à figura do anãozinho corcunda da primeira tese “Sobre o conceito de história” manipulando o autômato chamado materialismo histórico, que, para ganhar as partidas de xadrez, precisa colocar a seu serviço a teologia. A sobreposição do homenzinho corcunda da primeira tese ao Corcundinha parece especialmente eloquente para sustentar a hipótese de que o anãozinho constela ao redor do desejo de Benjamin de escrever um comentário sobre a miniaturização, pois ele parece efetivamente se constituir como uma contrapartida masculina de *A nova Melusina*, que, assim como ele, também diminui as coisas e acompanha Benjamin durante a vida. Mas, afinal, qual é a história desse conto de Goethe, a partir do qual Walter Benjamin planeja um comentário sobre a miniaturização?

⁸⁷⁰ WOHLFARTH, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷¹ *Idem.*

⁸⁷² *Idem.*

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁷⁴ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 34.

3.2.

O reino em miniatura da nova Melusina

Uma noite, chega à hospedaria, onde um homem acabara de se alojar, uma carruagem, da qual sai uma bela mulher, de aparência ligeiramente melancólica, trazendo consigo uma caixinha. Encantado com a beleza única daquela senhora, o homem logo se oferece para ajudá-la a retirar os pertences do cabriolé, ao que ela responde: “Agradecia que pegásseis na caixinha que está no assento e que a levásseis para cima com todo o cuidado, sem a sacudir nem a mover bruscamente⁸⁷⁵”. Com cuidado, ele sobe as escadarias da albergaria, coloca a caixinha sobre uma mesa junto à parede do quarto onde a mulher passaria a noite e, ao despedir-se dela, que o acompanhara até ali, é convidado para jantar. Certo de que vai conquistá-la, o homem se esforça para seduzi-la, mas a misteriosa mulher se esquivava sutilmente de todas as investidas. No dia seguinte, dominado por uma súbita paixão, o homem se empenha mais uma vez em seduzir a encantadora mulher, que lhe impõe, como condição para ganhar a felicidade ao seu lado, o cumprimento de uma missão. O homem deve tornar-se o guardião da caixinha e da carruagem no trajeto até a pousada onde ela, depois de visitar uma amiga, vai estar. Ele deve vigiar com todo cuidado a caixinha, retirá-la do cabriolé e, sem demora, colocá-la de novo ali. Durante a pernoite nas estalagens, ele tem de sempre deixá-la em um quarto separado, trancado com uma “chave que abre e fecha todas as fechaduras e faz com que estas fechaduras não possam nunca ser abertas por outrem⁸⁷⁶”.

Tendo aceitado a estranha missão, o homem recebe uma bolsa com moedas de ouro da mulher, que desaparece magicamente, deixando apenas a caixinha sobre a mesa onde ele a tinha colocado na véspera. Dado à bebedeira e à jogatina, o homem logo gasta boa parte do dinheiro com seus vícios, percebendo-se pobre e solitário em uma noite, quando lhe aparece, de súbito, para desaparecer logo em seguida no umbral de uma pousada, a bela mulher, que o aconselha a utilizar as moedas de ouro com prudência e a evitar o jogo, a bebida e as mulheres, de maneira a que os dois possam ter um reencontro mais feliz em breve. No dia seguinte, o homem prossegue a viagem, intrigado com

⁸⁷⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. A nova Melusina. In: **A nova Melusina. Novela ou a história de uma caçada**. Trad. Anneliese Mosch. Sintra: Colares Editora, 1997. p. 5.

⁸⁷⁶ Idem.

aparecimento e desaparecimento da mulher, de quem sente saudades, o que o faz, vez ou outra, entregar-se aos prazeres da boemia.

Certa noite, depois de uma jornada cansativa, o homem adormece na carruagem e, ao acordar, vê o reflexo de uma luzinha saindo da caixinha. Curioso, curva-se para espreitar o interior da caixinha e descobre que ali dentro havia um quarto iluminado e decorado como se fosse o salão de um palácio real:

Contive a minha respiração e continuei à espreita. Entretanto, vinda do outro lado da sala, chegou uma mulher que trazia um livro nas mãos e que reconheci imediatamente como sendo a minha senhora, embora a sua imagem estivesse diminuída, ajustando-se à escala mais reduzida do seu entorno. A bela senhora sentou-se na poltrona, em frente da lareira, começando a ler, depois de ter remexido os tições com uma minúscula tenaz e eu consegui ver que este pequeno ser, tão mimoso, também estava de esperanças. Vi-me então obrigado a mudar um pouco a minha incômoda posição e, pouco depois, quando tentei voltar a olhar para dentro da caixinha, para me convencer de que não se tratara de um sonho, a luz havia desaparecido e eu só consegui ver um espaço vazio e escuro⁸⁷⁷.

Surpreso e ao mesmo tempo assustado, o homem julga ser aquela descoberta um sonho, provocado pelo cansaço da viagem e pelas saudades da amada. Algum tempo depois, quando a bela senhora reaparece, o homem percebe que ela está um pouco mais alta do que o habitual e lembra-se de ter ouvido que “todas as pessoas que pertenciam à linhagem das náíades ou dos gnomos aumentavam sensivelmente de tamanho quando começava a anoitecer⁸⁷⁸”. Mesmo desconfiado, ele não é capaz de abandonar a amada, que confessa mudar de estatura em alguns períodos da vida e pede-lhe, caso ele ainda quisesse permanecer ao seu lado, que nunca a censurasse por sua condição, o que é prontamente atendido. Até uma noite, quando num acesso de raiva e ciúme, ele a confronta sobre sua dupla natureza, descumprindo a promessa e provocando a separação do casal. Neste momento, a mulher releva que é uma princesa anã e que a forma com que ele a viu na caixinha é sua forma congênita e natural. Diante da ameaça de extinção da raça dos anões, provocada por um problema de consanguinidade que os faz minguar e decrescer sem cessar, ela fora enviada ao estrangeiro, com a ajuda de um anel mágico que lhe permite mudar de tamanho, para encontrar um cavalheiro honrado, capaz de renovar o sangue de seu povo. No entanto, depois do desprezo do homem por causa de seu tamanho, ela via-se obrigada a retornar à sua terra natal, levando consigo todas as sacolas de ouro que ainda possuía.

⁸⁷⁷ Ibid., p. 15.

⁸⁷⁸ Ibid., p. 16.

Movido inicialmente pela ambição e depois pela certeza de que não seria capaz de abandonar a princesa anã, o homem arrepende-se e decide acompanhá-la, aceitando torna-se tão pequeno quanto ela. Ao colocar o anel mágico no dedo mindinho da mão direita, o homem subitamente encolhe e passa a ter a mesma estatura da mulher. Em seguida, o minúsculo casal sobe na caixinha, que se desdobra em um luxuoso palácio:

(...) mal havia tocado na caixa, assisti, efetivamente, ao maior dos milagres. Duas alas laterais saíram da estrutura e, ao mesmo tempo, como se fossem escamas e aparas, caíram vários elementos, revelando portas, janelas, colunatas e tudo quanto pertence a um verdadeiro palácio. Se alguma vez viram uma daquelas escrivaninhas artísticas, chamadas secretárias de *Roentgen*, na qual várias molas e mecanismos começam a atuar quando se puxa uma maçaneta ou uma alavanca, acionando, simultânea ou sucessivamente, o tampo, os instrumentos de escrita, os compartimentos para a correspondência e para o dinheiro, poderão compreender como se ia desdobrando aquele palácio, para dentro do qual me arrastou a minha querida companheira⁸⁷⁹.

No palácio, o casal é recebido pelo rei dos anões, que marca a cerimônia de casamento para o dia seguinte, o que inquieta o agora homenzinho, que cogita em fugir. Apesar de todos as coisas se adequarem perfeitamente à sua estatura, o homem não consegue esquecer sua vida passada e sente que todos os elementos de sua escala anterior continuavam ainda nele: “Em resumo, a mulher, o anel, a figura do anão e tantos outros compromissos tornavam extremamente infeliz, de modo que comecei a pensar seriamente na maneira de me libertar⁸⁸⁰”.

Convencido de que o feitiço estava no anel, o homenzinho resolve tirá-lo do dedo, roubando algumas limas dos ourives da corte. Após muito esforço, quando o anel estava quase saltando do seu dedo, o homem sai do palácio e repentinamente seu “corpo cresceu com tanta fúria e com tanto ímpeto⁸⁸¹” que ele pensou que “até poderia vir a chocar com o céu⁸⁸²”. Embora tenha recuperado seu tamanho normal, o homem, ao final, sente-se sozinho e abandonado. Ao seu lado, está um pequeno cofre, com algumas moedas de ouro, que é aberto com uma pequena chave encontrada em uma das sacolas que estavam na carruagem. Tendo gastado o dinheiro, o homem vende a carruagem e, como último recurso, desfaz-se da caixinha, “porque não queria deixar de acreditar que ainda se tornaria a encher⁸⁸³”.

⁸⁷⁹ Ibid., pp. 28-29.

⁸⁸⁰ Ibid., p. 32.

⁸⁸¹ Ibid., p. 33.

⁸⁸² Idem.

⁸⁸³ Ibid., p. 34.

Este é o enredo d'A *nova Melusina*, o conto de Goethe, a partir do qual Walter Benjamin planeja escrever um comentário sobre a miniaturização. Este conto, como explica Teresa Vinardell Puig, é uma versão escrita pelo autor das *Afinidades eletivas* a partir da adaptação *Melusine* (1456), publicada pelo alemão Thüning von Ringoltingen em meados do século XV, onde conta-se a história de Herrn von Lusignan, que perde sua esposa, a sereia Melusine, depois de espia-la tomando banho⁸⁸⁴. Goethe adquire este reconto em Frankfurt, meio por acaso, junto com outros livros. Em sua autobiografia, ele recorda-se de que “o texto Melusine era uma edição barata e sem graça que ele comprou por ‘für ein paar Kreutzer’ (por alguns Kreutzer [pequenas moedas])⁸⁸⁵”.

A versão de Thüning von Ringoltingen, por sua vez, é, possivelmente, uma adaptação da lenda contada pelo francês Jean d'Arras em *Mélusine ou la noble histoire des Lusignan* (1393), a propósito de uma figura feminina do folclore europeu, frequentemente representada como sereia, serpente ou fada, responsável por presidir os nascimentos ou, no caso da mitologia celta, por proteger as fontes de água potável. Na versão de Jean d'Arras, redigida a pedido do Rei Jean II para seus filhos Jean de Barry e Marie de France, narra-se a história de amor da fada Mélusine com um humano, que transgride o tabu imposto pela amada, provocando o fim do relacionamento, depois de vê-la sob a forma de serpente. No que diz respeito à estrutura clássica da narrativa de *Mélusine*, Teresa Vinardell Puig observa a existência de três núcleos distintos que aparecem separadamente em vários contos folclóricos:

(...) o encontro de um ser sobrenatural e de um humano, os benefícios que este último obtém respeitando as condições impostas pelo primeiro e a punição que ele sofre quando as transgride e, finalmente, o retorno do ser sobrenatural ao seu mundo, na forma de um dragão ou de uma serpente⁸⁸⁶.

Esta estrutura típica do “conto popular” (*Volksmärchen*) é retrabalhada por Goethe em sua versão, na qual a figura da Melusina é assimilada à de uma princesa anã. Com a ajuda um anel mágico, que a faz crescer, Melusina passa despercebida entre os de estatura normal e encontra um homem, a quem ajuda com dinheiro, já que ele é capaz de impedir a extinção de seu povo. Quando a dupla natureza da mulher é descoberta, estabelece-se um pacto entre os dois

⁸⁸⁴ PUIG, Teresa Vinardell. Desplegando a Melusina. Acerca de um proyecto inconcluso de Walter Benjamin. **Res publica**, n. 22, v. 3, p. 661, 2019.

⁸⁸⁵ SCHELLENBERG, Renata. Goethe and *Die neue Melusine*: a critical reinterpretation. In: URBAN, Misty; KEMMIS, Deva F.; ELMES, Melissa Ridley. **Melusine's Footprint**: tracing the legacy of a medieval myth. Leiden; Boston: Brill, 2017. p. 307.

⁸⁸⁶ PUIG, *op. cit.*, p. 662.

personagens, que é violado pelo homem, motivando o desejo da princesa de retornar ao seu reino. Neste ponto, como observa Teresa Vinardell Puig, Goethe transgredir a estrutura clássica da narrativa popular, pois substitui o último núcleo pela fuga *in extremis* do narrador-personagem do conto para o mundo diminuto ao qual pertence a amada, que, neste caso, não é uma fada, sereia ou serpente, mas uma descendente de anões⁸⁸⁷. Trata-se, portanto, como o próprio título do conto explicita, de uma “nova” Melusina. Concluído em 1812, este “conto artístico” (*Kunstmärchen*) é posteriormente integrado por Goethe aos outros que compõem *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1829). Aí, no capítulo seis do livro III, um velho barbeiro conta sua história de amor com uma bela mulher, que, ao final, revela-se uma princesa anã, o que provoca o fim do casamento.

Antes de inseri-lo em seu romance, Goethe, em 1817 e 1819, publica *A nova Melusina* em duas partes no *Taschenbuch für Damen*⁸⁸⁸. É possivelmente nesses “livros de bolso para mulheres”⁸⁸⁹ onde, anos depois, Benjamin lê *A nova Melusina*, pois ele afirma, em carta de 14 de fevereiro de 1921, ter tido a sorte de conhecer o conto fora da moldura romanesqueira⁸⁹⁰. Nesta mesma correspondência, Benjamin recomenda ao amigo Scholem ler *A nova Melusina* de maneira autônoma, sem considerá-la no quadro onde se encontra, isto é, o romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Algum tempo depois, em 11 de junho de 1925, Benjamin conta a Hugo von Hoffmannsthal seu projeto de escrever sobre lendas alemãs, cujo ponto de partida seria uma série de questões abordadas em conjunto com *A nova Melusina*, de Goethe. Esmiuçando o trabalho, Benjamin escreve:

Este trabalho, que projeto há anos, não pretende colocar o conteúdo da obra como pano de fundo da figura de Goethe, como fiz no estudo sobre as *Afinidades Eletivas*, mas ajudar a tornar mais visível a natureza do conto de fadas artístico (*Kunstmärchen*) no contexto do conto popular (*Volksmärchen*)⁸⁹¹.

⁸⁸⁷ Idem.

⁸⁸⁸ Cf. SCHELLENBERG, *op. cit.*, p. 304.

⁸⁸⁹ É interessante notar que o conto de Goethe é narrado em primeira pessoa, na voz de um homem, que constrói, desde uma perspectiva masculina, sua visão da Melusina para o leitor, o que parece conectar os processos de miniaturização a questões de gênero. Estaria o narrador diminuindo a mulher e consequentemente a miniatura ao desprezar o pequeno mundo que ela lhe oferece? Seria possível pensar a ação de miniaturizar na chave da opressão? Por sua vez, os livros de bolso, em seu formato pequeno, poderiam ser considerados como algo desimportante e frívolo, reduzindo, dessa forma, as mulheres a seres menores, no sentido de incapazes e sem fôlego de leitura de obras robustas e intelectualizadas? Agradeço à minha orientadora Rosana Kohl Bines por essas observações no feminino que, infelizmente, a tese não têm condições de perseguir mais amiúde neste momento.

⁸⁹⁰ BENJAMIN, Walter. **Correspondance**. Trad. Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979. p. 237. v. 1.

⁸⁹¹ Ibid., p. 355.

Como se sabe, este projeto não se concretizou, pelo menos não nos moldes desejados por Benjamin, mas pode tê-lo ajudado na análise do conto de fadas quando caracteriza a figura do contador de histórias. Neste ensaio, Nikolai Leskov é descrito como um escritor profundamente enraizado na cultura popular, da qual se alimenta e extrai a matéria de seus contos, nos quais podem-se reconhecer sobrevivências de características da tradicional arte de contar histórias, como a capacidade de dar conselhos. Por isso, as narrativas de Nikolai Leskov possuiriam uma profunda afinidade com os contos de fadas: “O conto de fadas, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças, pois foi outrora o primeiro da humanidade, sobrevive secretamente no conto. O primeiro contador verdadeiro é e continua sendo o dos contos de fada⁸⁹².” Além dos vínculos com a tradição popular e oral, os contos do escritor russo, muitos deles misto de contos de fadas e lenda, apresentam em alguma medida aquela “magia liberadora dos contos de fadas⁸⁹³”, nos quais a coragem se polariza de maneira dialética em astúcia e ousadia para ensinar as crianças a enfrentar as forças míticas:

A figura do bobo nos mostra como a humanidade “faz-se de boba” contra o mito; a do irmão caçula nos mostra como suas chances aumentam com o distanciamento em relação à época mítica primeva; a figura daquele que sai de casa para aprender o medo nos mostra que podemos tornar transparentes as coisas que tememos; a figura do esperto nos mostra que as questões do mito são tão simples quanto as da esfinge; as figuras dos bichos que vêm ajudar a criança no conto nos mostram que a natureza prefere muito mais associar-se ao homem do que compreender com mito⁸⁹⁴.

Para Benjamin, a cumplicidade da natureza com o ser humano aparece para criança pela primeira vez nos contos de fada, provocando nela um sentimento de felicidade, ao passo que para o homem adulto ela se lhe apresenta apenas ocasionalmente, quando ele está feliz. Essa promessa de felicidade sugerida pelos contos de fada é retomada por Benjamin no ensaio sobre “*As Afinidades Eletivas*” de Goethe, em uma comparação dos casais centrais do romance (Charlotte e Eduard, Otilie e o capitão) que põe em destaque *A Nova Melusina*. Para Benjamin, enquanto o segundo casal permanece, aos olhos do leitor, mais fraco e mais emudecido, mas em tamanho natural, o primeiro desaparece numa “perspectiva infinitamente distante”, numa

⁸⁹² BENJAMIN, Walter. O Contador de histórias. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. p. 47.

⁸⁹³ Ibid., p. 48

⁸⁹⁴ Idem.

“disposição para afastar-se e desaparecer”⁸⁹⁵, na qual não deixaria de estar subentendida, pergunta-se ele, “a bem-aventurança nas coisas pequenas, que Goethe mais tarde transformou no motivo único da ‘Nova Melusina’⁸⁹⁶”. Como bem observou Sonia Arribas, as metáforas de distância e proximidade, assim como as de crescimento e diminuição de tamanho, tema central do conto de Goethe, estão ligadas tanto com a ideia de felicidade, quanto com a de ruína, e representam, para o quarteto do romance, uma interrupção do tempo, que pode trazer consigo a plenitude ou a catástrofe:

A grandeza ou a pequenez são os pontos finais para os quais cada ato aponta. E todo ato implica um salto no vazio, um movimento em direção à felicidade ou ao infortúnio. É como se em cada instante houvesse a possibilidade de abrir uma fenda estreita por meio da qual coubesse a entrada para a felicidade. E também, por outro lado, através da qual fosse possível a queda ou a ruína⁸⁹⁷.

A imagem de uma suspensão temporal como consequência de um crescimento ou apequenamento de tamanho está no cerne de um conto escrito por Benjamin durante sua segunda estadia em Ibiza e publicado sob o pseudônimo de Detlef Holz no *Frankfurter Zeitung* em 24 de março de 1935. Utilizando recursos das formas tradicionais da contação de histórias tematizadas no ensaio sobre Nikolai Leskov e retomando a história da nova Melusina, o conto “Conversa assistindo ao corso: ecos do carnaval de Nice” narra o encontro, em uma terça-feira de carnaval, de um homem com um escultor dinamarquês⁸⁹⁸, cujas obras, esculpidas diretamente no rochedo, beiram o grotesco. Sentados à mesa de uma cafeteira, os dois personagens, enquanto assistem o desfile carnavalesco, conversam sobre o carnaval como “um estado de exceção, descendente dos dias saturninos⁸⁹⁹”. Para o dinamarquês, este estado de exceção só se destaca quando é colocado em oposição ao estado normal das coisas, desprovido do extraordinário e de magia. A seus olhos, os carros alegóricos simbolizam a ideia de longínquo, o que lhes confere um certo ar de

⁸⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas* de Goethe. In: **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. p. 78.

⁸⁹⁶ Ibid., p. 79.

⁸⁹⁷ ARRIBAS, Sonia. El mundo en miniatura de Goethe y Walter Benjamin: promesa de felicidad y ruina em “La Nueva Melusina”. **Constelaciones – Revista de Teoría Crítica**, n. 2, p. 68, dez. 2010.

⁸⁹⁸ Vicente Valero sugere o personagem escultor é inspirado no pintor e escultor Paul René Gauguin que Benjamin conhecera durante sua segunda estadia em Ibiza. Para mais detalhes, cf. VALERO, Vicente. **Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza**. Espanha: Periférica, 2017. pp. 157-201.

⁸⁹⁹ BENJAMIN, Walter. Conversa assistindo ao corso. Ecos do carnaval de Nice. In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. p. 227.

magia e mistério: “Pois o carro é algo que vem de longe. Tudo que vem de longe tem um certo mistério⁹⁰⁰”. A chegada do carro com o boneco representando o Príncipe Carnaval vestido com uma roupa de domador serve de ocasião para os comentários do dinamarquês sobre o exagero das figuras carnavalescas, que “só nos é repugnante em alguns casos porque não temos força suficiente para aprendê-lo⁹⁰¹”, ao que narrador responde: “O exagero é necessário; somente ele se faz crível aos bobos e desperta a atenção dos desatentos⁹⁰²”. Discordando da afirmação do interlocutor, o escultor afirma que “da mesma maneira que existe um mundo de cores além do espectro visível, há um mundo de criaturas além dos seres que conhecemos. Qualquer tradição popular as conhece⁹⁰³”, e dá como exemplo o caso dos gigantes e dos anões. Essas duas criaturas, diz ele, corresponderiam a “uma maneira do corpóreo simbolizar algo espiritual”, tendo em vista as “duas esferas da inocência completa” situadas nas “duas fronteiras onde a nossa estatura humana normal, digamos, se altera em direção ao gigantesco ou ao minúsculo”⁹⁰⁴. Para o dinamarquês, as criaturas gigantes são inocentes e não carregam a culpa humana. Intrigado, o narrador-personagem pergunta:

– E a essa inocência corresponderia, disse eu, a inocência da pequenez? Isso mesmo fez lembrar a “Nova Melusina”, de Goethe, aquela princesinha na caixinha, cujo esconderijo, assim como seu canto mágico e sua natureza ínfima, sempre me pareceu incorporar da forma mais perfeita no reino da inocência – da inocência infantil, quero dizer, que certamente é diferente daquelas do império dos gigantes⁹⁰⁵.

Depois de um longo intervalo, o dinamarquês diz duvidar de que no “mundo do delicado e do diminuto que Goethe trabalhou na ‘Nova Melusina’” habitasse, “ao contrário do mundo dos gigantes”, a inocência infantil, pois “a inocência da criança não seria humana, se não fizesse parte dos dois reinos, tanto dos gigantes quanto dos anões”⁹⁰⁶. Em contraposição à delicadeza e à inocência comumente associadas à figura da criança, o escultor observa a presença da insurgência, da grosseria e do desumano nos livros infantis, sobretudo naqueles mais populares, como *Juca e Chico* ou *João Felpudo*, o

⁹⁰⁰ Ibid., p. 229.

⁹⁰¹ Ibid., p. 231.

⁹⁰² Idem.

⁹⁰³ Ibid., p. 232.

⁹⁰⁴ Idem.

⁹⁰⁵ Idem.

⁹⁰⁶ Ibid., p. 234.

que não os fez apenas um sucesso, mas também úteis. Encerrando a conversa, afirma:

O maravilhoso das crianças é que elas conseguem migrar, sem cerimônia, entre os dois reinos extremos do humano, permanecendo num ou noutro, sem fazer a mínima concessão ao reino contrário. Provavelmente é esse descomprometimento que perdemos mais tarde. Somos muito bem capazes de nos inclinar para o mundo minúsculo, mas não conseguimos mais nos perder. E podemos nos divertir com o mundo gigantesco, mas sempre com um certo embaraço. As crianças podem ser tímidas no contato com os adultos, mas se movem entre os gigantes lá embaixo como se fosse seus pares. Para nós adultos, porém, pelo menos uma vez ao ano, o Carnaval deveria ser a oportunidade para nos comportarmos um pouco como gigantes – mais desinibidos e ao mesmo tempo mais honesto do que somos, dia vai, dia vem⁹⁰⁷.

Se, por um lado, a menção aos gestos lúdicos e violentos da criança, neste conto, põe em destaque a capacidade mimética da infância de transitar com desenvoltura, ao contrário dos adultos, entre os mundos animados e inanimados, ou entre o mundo dos gigantes e dos anões, por outro lado, a atitude misteriosa da princesa anã d'A *nova Melusina* de desaparecer e reaparecer, crescer e encolher, parece se relacionar, conforme sugestão de Teresa Vinardell Puig, com a arte de contar histórias, cuja dinâmica se dá em movimento de dobrar-se e desdobrar-se que assegura a transmissão de experiências comunicáveis no tempo⁹⁰⁸. Para a pesquisadora, essa dinâmica também é visível tanto na ambivalência amorosa presidida pela figura de Eros, que é ao mesmo tempo próximo e distante, quanto nas figuras do contador, o camponês sedentário e o marinheiro mercador. Tal hipótese é desenvolvida a partir de uma carta de Benjamin enviada em 9 de junho de 1926 à escultora Julia Cohn, para quem o escritor dedica o ensaio sobre “*As afinidades eletivas*” e com quem manteve um relacionamento no início dos anos 1920. Diz Benjamin, na carta:

Como você pode ver, eu, mais uma vez, estou em período de letras miúdas, em que, após longos intervalos de distância, me sinto em casa de novo, uma casa para a qual gostaria de convidá-la usando meu poder de persuasão. Se você achar esta pequena caixa aconchegante, então nada deve te impedir de se tornar sua Princesa (Você bem conhece a “Nova Melusina”, não é?)⁹⁰⁹.

Desta carta de conteúdo afetivo, Teresa Vinardell Puig retém a sugestão de ternura evocada pelo pequeno tamanho da casinha na qual Benjamin se aloja⁹¹⁰ como um anão. Para a pesquisadora, esse vínculo entre fantasia e evocação amorosa guardaria uma semelhança com a imagem do “Leque”, cujo

⁹⁰⁷ Ibid., p. 235.

⁹⁰⁸ PUIG, *op. cit.*, p. 667.

⁹⁰⁹ BENJAMIN, 1972, p. 171 *apud* PUIG, 2019, p. 669.

⁹¹⁰ PUIG, *op. cit.*, p. 667.

desdobrar, como diz Benjamin no fragmento homônimo de *Rua de mão única*, corresponde às imagens da amada guardadas pelo amante na memória. Essa interpretação também é desenvolvida por Sonia Arribas, para quem a micrografia de Benjamin, em sua fragilidade enigmática, assemelha-se ao pequeno cofre da *A nova Melusina*, no qual está escondido algo misterioso, que pode desaparecer a qualquer momento, como a mulher amada⁹¹¹.

Quando rastreia os possíveis vínculos entre *A nova Melusina* e o pensamento de Walter Benjamin, Sonia Arribas aponta uma conexão entre o conto de Goethe e “a teoria dos efeitos e recepção da obra da arte⁹¹²”. Embora não desenvolva essa hipótese em seu belo artigo, a sugestão de Sonia Arribas é especialmente interessante para os objetivos desta tese: o de considerar a miniatura e a miniaturização como dispositivos de criação de artistas e escritores. A partir da segunda versão do ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, pretende-se considerar, na próxima seção, o procedimento de miniaturização como um desdobramento dos processos de reprodutibilidade técnica, que criam, no campo estético, um “espaço de jogo/de brincadeira” (*Spielraum*), onde parecem se inserir artistas e escritores que utilizam a miniatura ou a miniaturização como procedimento criativo. Para tal, elege-se como ponto de partida uma entrada do *Diário parisiense* de Benjamin, na qual o escritor conversa com Adrienne Monnier, que, assim como ele, também partilha do interesse pela infância e pelos contos de fada.

3.3.

Adrienne Monnier e a técnica de miniaturização

Quando visita pela primeira vez *La Maison des amis des livres*, em 4 de fevereiro de 1930, Walter Benjamin conhece a proprietária da livraria, Adrienne Monnier. No escritório estreito e coberto de livros localizado no primeiro andar da livraria, os dois conversam sobre o pseudônimo sob o qual Monnier publicou textos em prosa, o temperamento explosivo de André Breton e de sua submissão e obediência a Apollinaire, e ainda sobre as diferentes formas das virgens na fachada da Catedral Notre-Dame de Estrasburgo, que inspiraram Monnier a escrever a peça *Vierge sage*. Neste contexto, Benjamin confessa sua

⁹¹¹ ARRIBAS, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁹¹² *Ibid.*, p. 62.

forte aversão às fotografias de obras de arte, sobretudo aquelas de esculturas e obras arquitetônicas. Segundo ele, as reproduções fotográficas de pinturas, esculturas e de obras arquitetônicas são pobres e de fácil fruição, ao que Adrienne Monnier lhe responde:

Não se pode considerar as grandes criações como criações individuais. São formas coletivas, tão poderosas que a possibilidade de desfrutá-las está precisamente ligada à condição de torná-las menores. No fundo, os métodos de reprodução mecânica são uma técnica de miniaturização (*Im Grunde sind die mechanischen Reproduktionsmethoden eine Verkleinerungstechnik*). Eles ajudam as pessoas a alcançar um certo grau de domínio sobre as obras, sem o qual eles não podem fruí-las⁹¹³.

Ao final do encontro, Benjamin diz ter trocado uma fotografia da virgem sábia da catedral de Estrasburgo, que Adrienne Monnier lhe havia prometido, por uma preciosa teoria da reprodução. A afirmação de Adrienne Monnier, como observa Bruno Tackels, impressionou Benjamin por muito tempo, a ponto de ele não esquecer as palavras da amiga nos anos seguintes, quando situa a reprodução como uma alavanca decisiva para a sociedade por vir⁹¹⁴. Já para Jeanne Marie Gagnebin, Adrienne Monnier parece ter sido “a fonte da teoria benjaminiana da aura e de sua perda⁹¹⁵”, cujos primeiros esboços encontram-se na “Pequena história da fotografia”, escrita em 1931, um ano depois daquela conversa na rua Odéon. De fato, neste ensaio, percebe-se o impacto das reflexões de Adrienne Monnier em Benjamin, que se apropria textualmente da observação da amiga quando dirige sua atenção crítica para a “arte como fotografia”, percebendo, aí, uma alteração significativa da relação do espectador com as obras de arte diante do desenvolvimento das técnicas de reprodução fotográficas.

Se, antes, quadros ou esculturas eram vistos como “criações individuais” que não podiam ser apreendidas completamente pelo olho, como uma obra arquitetônica, por exemplo, com o advento da fotografia e da possibilidade de reprodução, as obras de arte se tornaram “criações coletivas” que cada um pode possuir, apreciando, assim, detalhes outrora tornados distantes, seja pela relação aurática imposta pela obra ao espectador, seja por sua monumentalidade. A esse respeito, Benjamin afirma:

⁹¹³ BENJAMIN, Walter. Pariser Tagebuch. In: **Gesammelte Schriften IV**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a. p. 582. Em cotejamento com BENJAMIN, Walter. Journal parisien. **Po&sie**, n. 79, p. 59, jan-mar. 1997.

⁹¹⁴ TACKELS, Bruno. **Walter Benjamin. Une vie dans les textes**. Arles: Actes Sud, 2009. p. 482.

⁹¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade. In: **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 156.

Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização (*Im Endeffekt sind die mechanischen Reproduktionsmethoden eine Verkleinerungstechnik*) e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas⁹¹⁶.

Quando considera o “modelo reduzido” como uma estratégia artística, Claude Lévi-Strauss põe em destaque uma inversão no processo de conhecimento provocada pela redução das dimensões de um objeto: “Inversamente do que se passa quando procuramos conhecer uma coisa ou um ser em tamanho real, com o modelo reduzido o *conhecimento do todo precede o das partes*”⁹¹⁷. Ao invés de operar pela fragmentação do todo em partes, o modelo reduzido, graças a uma dialética entre tamanho e qualidade, possibilita a apreensão do objeto em sua totalidade, criando, por conseguinte, uma ilusão de presença diante da coisa. Tal ilusão, a que o antropólogo também chama de “emoção estética”, está ligada tanto à inteligência quanto à sensibilidade e se constitui como “uma verdadeira experiência sobre o objeto”⁹¹⁸, já que o modelo reduzido é construído pelo homem e, além disso, é fabricado à mão: “na medida em que o modelo é artificial, torna-se possível compreender como ele é feito, e essa apreensão do modo de fabricação acrescenta uma dimensão suplementar a seu ser”⁹¹⁹.

Nem todo modelo reduzido, no entanto, corresponde necessariamente à redução da escala, pois “mesmo o tamanho natural supõe o modelo reduzido”⁹²⁰, o que, por sua vez, implica na renúncia de algumas dimensões do objeto: “em pintura, o volume; as cores, os cheiros, as impressões táteis, até na escultura; e nos dois casos, a dimensão temporal, pois a totalidade da obra figurada é apreendida num instante”⁹²¹. Se, por um lado, a redução da escala de um objeto diminui, para o cientista, a complexidade envolvida na sua apreensão, por outro lado, quando contemplado, o modelo reduzido produz um sentimento de posse, que faz o espectador se transformar em agente do conhecimento. Tal operação se dá, no modelo reduzido, pela “renúncia às dimensões sensíveis” em paralelo à “aquisição de dimensões inteligíveis”⁹²².

⁹¹⁶ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 104.

⁹¹⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989. p. 39.

⁹¹⁸ Idem.

⁹¹⁹ Idem.

⁹²⁰ Idem.

⁹²¹ Idem.

⁹²² Ibid., p. 40.

As considerações sobre o modelo reduzido são aplicadas pelo antropólogo na análise da “reprodução, fio a fio, de um colarinho de renda⁹²³” de *Elizabeth d'Autriche* retratada por François Clouet, que “gostava de pintar em proporções menores que as da natureza⁹²⁴”. “Seus quadros”, compara Lévi-Strauss, “são como os jardins japoneses, os carros em miniatura e os barcos dentro de garrafas o que, em linguagem de *bricoleur*, denomina-se ‘modelos reduzidos’⁹²⁵”. Reconhecendo o modelo reduzido em um número expressivo de obras de arte, como nas pinturas da Capela Sistina, Lévi-Strauss observa que a representação do colarinho de rendas no quadro de Clouet procede de maneira simétrica e inversa ao processo de conhecimento científico, que não está interessado em reproduzir, e sim em produzir.

Enquanto a ciência trabalharia em escala real, a arte, para Lévi-Strauss, trabalha em escala reduzida, com vistas à criação de uma “imagem homóloga do objeto”: “O primeiro procedimento é da ordem da metonímia; ela substitui um ser por um outro ser, um efeito por causa, ao passo que o segundo é da ordem da metáfora⁹²⁶”. Neste sentido, a arte ocuparia uma posição intermediária, entre a ciência e a bricolagem, operando uma síntese entre as propriedades intrínsecas do objeto representado e do contexto em que ele se encontra. Ao mesmo tempo em que a figuração do colarinho de renda possibilita a percepção da coisa tal como ela é, essa mesma figuração também colocaria o observador numa posição de sujeito do conhecimento, pois seu ponto de vista evidencia determinadas partes em detrimento de outras, que, no entanto, continuam a influir sobre o todo: “A emoção estética provém dessa união instaurada no âmago de uma coisa criada pelo homem e, portanto, também virtualmente, pelo espectador que lhe descobre a possibilidade, através da obra de arte (...)”⁹²⁷.

As considerações de Lévi-Strauss a respeito do modelo reduzido como um procedimento artístico que torna um objeto mais compreensível pela diminuição de suas dimensões físicas impostas pelos meios técnicos empregados em determinado contexto não deixam de estar subentendidas na sugestão de Adrienne Monnier de que os métodos de reprodução são uma técnica de miniaturização, que possibilita uma melhor fruição da obra de arte graças à redução do seu tamanho, convidando o espectador a uma interação mais íntima.

⁹²³ Ibid., p. 38.

⁹²⁴ Idem.

⁹²⁵ Idem.

⁹²⁶ Ibid., p. 40.

⁹²⁷ Ibid., p. 41.

Ora, a redução de tamanho e a possibilidade de uma interação tátil são dois aspectos decorrentes do processo de miniaturização, como explicam Jack Davy e Charlotte Dixon, organizadores do livro *Worlds in miniature*⁹²⁸. Para os pesquisadores, a miniaturização caracteriza-se frequentemente como um processo no qual uma coisa se move de uma escala grande ou enorme para uma pequena, numa espécie de “brincadeira” que compreende três etapas⁹²⁹.

A primeira etapa da ação de miniaturizar corresponde à mimese, isto é, a um processo de imitação ou de reprodução em escala diminuta de um protótipo, com o qual a miniatura se parece e a partir do qual ela é criada⁹³⁰. Nesta perspectiva, vale a pena lembrar a afirmação de Susan Stewart sobre a inexistência de miniaturas “originais” na natureza, pois “a miniatura é um produto cultural, o produto de um olhar realizando certas operações, manipulando e espelhando de certa forma o mundo físico⁹³¹”. Em outras palavras, miniaturas são pequenos objetos que se assemelham ou imitam de alguma forma objetos maiores⁹³². No entanto, como afirma Lin Foxhall, a miniatura não precisa nem ser necessariamente fabricada com o mesmo material do protótipo, nem desempenhar as mesmas funções do original, o que a faz, por um lado, um objeto disfuncional e, por outro lado, a torna uma espécie de ponto de partida ou porta de entrada para a criação de outros significados⁹³³. Neste sentido, pode-se afirmar que as miniaturas, por si sós, não significam isto ou aquilo. Sua inserção em dinâmicas específicas alteram radicalmente os efeitos que elas produzem e aquilo que se pode dizer delas.

Como desdobramento do processo mimético a partir do qual a miniatura é fabricada, está o dimensionamento, que se constitui, segundo Davy e Dixon, como o principal componente da miniaturização⁹³⁴. Aqui, entra em jogo a noção de escala como um “conceito relacional⁹³⁵” vinculado ao corpo, já que “a medida de um artefato é definida por sua relação com o outro de medida igual ou diferente⁹³⁶”, o que produz contrastes perceptivos: por exemplo, um observador

⁹²⁸ DAVY, Jack; DIXON, Charlotte. What makes a miniature? An introduction. In: **Worlds in miniature**: contemplating miniaturization in a global material culture. Londres: UCL Press, 2019. p. 2.

⁹²⁹ Ibid., p. 3.

⁹³⁰ Ibid., p. 6.

⁹³¹ STEWART, Susan. **On longing**: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Durham; Londres: Duke University Press, 1993. p. 56.

⁹³² DAVY; DIXON, *op. cit.*, p. 1.

⁹³³ FOXHALL, Lin. Introduction: Miniaturization. **World Archaeology**, n. 47, v. 1, pp. 1-2, 2015.

⁹³⁴ DAVY; DIXON, *op. cit.*, p. 8.

⁹³⁵ Ibid., p. 179.

⁹³⁶ Idem.

pode tornar-se gigante diante de uma miniatura, ou transformar-se em anão ou em um ser em miniatura diante de algo grande, como a Torre Eiffel. Numa das raras publicações brasileiras sobre as pequenas escalas da miniatura desde um ponto de vista artístico, Ivair Reinaldim define a escala como “uma relação de proporção física entre uma representação e aquilo que é representado⁹³⁷”, destacando a onipresença de relações comparativas em nosso cotidiano, seja quando se analisa algo minúsculo aumentando seu tamanho a partir de técnicas de ampliação, como no caso dos dispositivos de nanotecnologia; seja quando representações de coisas da realidade são reproduzidas em proporções menores, a exemplo de maquetes ou mapas⁹³⁸. Para Reinaldim, “as pequenas escalas são úteis tanto do ponto de vista estratégico, projetivo, reflexivo, quanto lúdico e imaginativo, colecionista, estimulando novas possibilidades de organização e concepções do mundo⁹³⁹”. Nesta compreensão, Foxhall afirma: “O desejo de refazer o mundo em miniatura sugere que mudar a escala das coisas abre caminhos para que as pessoas reimaginem o mundo⁹⁴⁰”.

No caso do processo de miniaturização, o escalonamento opera em movimento decrescente, a partir de proporções matemáticas⁹⁴¹. Esta etapa está estreitamente ligada à funcionalidade, já que geralmente a miniatura não é criada ou usada com a mesma finalidade do protótipo. Para Davy e Dixon, a miniaturização como um processo não está vinculada à relação entre utilidade e representação, mas à ruptura dessa relação, pois o objeto em miniatura depende apenas da imagem do protótipo, ao passo que suas funcionalidades são totalmente independentes⁹⁴². Segundo os autores, “o abandono da adesão à funcionalidade propicia a relação de experimentos imaginativos com proporção e semelhança⁹⁴³”.

A terceira etapa do procedimento de miniaturização situa-se em um momento de simplificação das características físicas do protótipo, o que daria à miniatura o aspecto de algo com menos detalhes se comparada com o objeto com o qual ela se parece⁹⁴⁴. De acordo com Davy e Dixon, o exame do que foi

⁹³⁷ REINALDIM, Ivair. Pequenas escalas. In: **Pequenas Escalas** (Catálogo da exposição coletiva Pequenas Escalas realizada no Complexo Cultural FUNARTE de Brasília e no Centro de Artes Visuais Galeria do Largo em Manaus). Curadoria e textos de Ivair Reinaldim. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2018. p. 3.

⁹³⁸ Ibid., pp. 3-4.

⁹³⁹ Ibid., p. 4.

⁹⁴⁰ FOXHALL, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁴¹ DAVY; DIXON, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁴² Idem.

⁹⁴³ Ibid., p. 9.

⁹⁴⁴ Idem.

eliminado ou preservado no processo de miniaturização possibilita a compreensão das intenções do miniaturista, se ele quis ou não recriar de maneira intacta alguma funcionalidade do protótipo, como o movimento das rodas de um carro em miniatura, por exemplo⁹⁴⁵. Os pesquisadores sublinham ainda que a simplificação diz respeito somente à miniatura em si e não necessariamente ao processo de miniaturização, que, muitas vezes, é muito mais complexo, demorado e dispendioso, exigindo maior habilidade e precisão técnica na construção da miniatura do que no protótipo que lhe serve como espelho⁹⁴⁶. A esse respeito, Lin Foxhall argumenta que as miniaturas não são versões inferiores ou simplificadas de protótipos, pois a redução de um objeto para uma escala em miniatura pode aumentar a dificuldade técnica envolvida no processo de miniaturização ou a criar, caso o miniaturista queira destacar detalhes específicos do modelo com maior precisão⁹⁴⁷. Nesta mesma perspectiva, Susan Stewart afirma que “uma redução nas dimensões não produz uma redução correspondente na significação⁹⁴⁸”, pois “a miniaturização pode alterar as relações entre observação e compreensão, incentivando o pensamento a ir além do que é representado, experimentando ser atraído para outro lugar⁹⁴⁹”.

Enquanto objeto ligado à imaginação, a miniatura coloca em cena o papel do receptor, daquele que a manipula em um contexto específico – no caso desta tese, para fins colecionáveis, lúdicos, literários ou artísticos. Quando articula a miniatura ao “pequenino” (*tiny*), Susan Stewart destaca a capacidade das coisas minúsculas de produzir admiração e espanto, instigando o público a se envolver de maneira sensorial com o mundo em miniatura, enquanto este congela e abstrai simultaneamente o espaço e o tempo⁹⁵⁰. Tal abordagem é próxima, segundo S. Rebeca Martin e Stephanie M. Langin- Hooper na introdução ao livro *The tiny and the fragmented*, das considerações de Rosemary Joyce e Doug Bailey, para quem “os objetos em miniatura são vistos como indutores de intimidade com seus usuários”, que têm ‘uma sensação de serem atraídos para

⁹⁴⁵ Ibid., p. 10.

⁹⁴⁶ Ibid., pp. 10-11.

⁹⁴⁷ FOXHALL, *op. cit.*, pp. 1-2.

⁹⁴⁸ STEWART, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁴⁹ Ibid., p. 54.

⁹⁵⁰ MARTIN, S. Rebecca; LANGIN-HOOPER, Stephanie M. In/Complete: An introduction to the Theories of Miniaturization and Fragmentation. In: **The Tiny and the fragmented**: miniature, broken or otherwise incomplete objects in the Ancient World. Nova York: Oxford University Press, 2018. p. 3.

outro mundo⁹⁵¹". Neste sentido, as pesquisadoras identificam, na miniatura, a produção de um desejo de "interação tátil" e de "intimidade corporal" que "incentiva a mão do usuário a superar a diferença escalar" entre a miniatura e o protótipo, o que facilita a "entrada imaginária do usuário (e a participação) na paisagem em miniatura, como uma casa de bonecas⁹⁵²", por exemplo. Martin e Langin- Hooper postulam ainda a miniatura como um objeto capaz de criar "interações íntimas e de proximidade física", o que objetos em tamanho real ou maiores não poderiam fazer⁹⁵³.

No caso das artes contemporâneas, Maria Angélica Melendi e Ivair Reinaldim notam a presença recorrente da apropriação de miniaturas e brinquedos como condição de possibilidade de criação artística, o que, por um lado, deriva, segundo Reinaldim, do gesto de Marcel Duchamp de "deslocar objetos industrializados, produzidos em série, para o contexto da produção artística (de sentidos)⁹⁵⁴" e, por outro lado, de acordo com Melendi, de uma espécie de visita dos artistas ao "quarto das crianças, um quarto escondido dentro de suas memórias⁹⁵⁵". A esse respeito, Ivair Reinaldim observa:

(...) as pequenas escalas físicas tornam-se grandes escalas discursivas, acionando a memória do espectador a partir de uma relação mais intimista com cada subjetividade, mas capaz de ser acessada por um grande número de pessoas, por tratar-se de uma experiência subjetiva, passível de ser partilhada⁹⁵⁶.

No desejo de "interação tátil" suscitado pelas miniaturas e colocado em prática por artistas que, com suas "mãos pequenas⁹⁵⁷", colecionam, manipulam e significam miniaturas e brinquedos em dinâmicas específicas, subjaz, como notam Isabelle Roussel-Gillet e Évelyne Thozet, uma dificuldade ligada ao sentido da visão⁹⁵⁸, dificuldade esta provocada no espectador pelo processo de miniaturização, que reduz o protótipo a dimensões pequenas ou minúsculas, quase imperceptíveis, ao modo dos "objetos sólidos" de Virgínia Woolf, que se assemelham à primeira vista a grãos de areia, quando, na verdade, trata-se de cacos de vidro⁹⁵⁹; ou ainda as vidas minúsculas de besouros, grilos e cigarras

⁹⁵¹ Idem.

⁹⁵² Idem.

⁹⁵³ Ibid., p. 6.

⁹⁵⁴ REINALDIM, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁹⁵⁵ MELENDI, *op. cit.*, p. 225.

⁹⁵⁶ REINALDIM, *op. cit.*, loc. cit.

⁹⁵⁷ MELENDI, *op. cit.*, loc. cit.

⁹⁵⁸ ROUSSEL-GILLET; THOIZET, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁵⁹ WOOLF, Virginia. Objetos sólidos. In: **Contos completos**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 135-141.

descritas com minúcias de detalhes por Guimarães Rosa na crônica “Circo do miudinho”⁹⁶⁰.

Como lembra Bachelard, a miniatura abre um mundo e “o detalhe de uma coisa pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza”⁹⁶¹. A reflexão fenomenológica de Bachelard em *A poética do espaço* é próxima do pensamento antropológico de John Mack em *The art of small things*, onde escreve que as coisas pequenas produzem um exagero discursivo do seu conteúdo⁹⁶². Este seria o paradoxo da miniatura, na qual vê-se um contraste entre sua pequenez e a grandeza do que ela representa ou contém⁹⁶³. Essa grandeza aberta pelo pequeno é justamente o que leva o observador a prestar nos detalhes da miniatura e de tentar descrevê-los de maneira prolixa, como lembra Bachelard:

Naturalmente, a miniatura é mais fácil de falar do que de fazer e poderemos colecionar facilmente descrições literárias que ponha o mundo no diminutivo. Por que essas descrições falam das coisas pelo pequeno, são automaticamente prolixas⁹⁶⁴.

Não é difícil imaginar os movimentos corporais feitos quando se tenta descrever os detalhes de uma miniatura. O corpo tenta se aproximar da miniatura, para que o olho possa observá-la com atenção, enquanto o observador se curva para anotar, no momento seguinte, informações sobre detalhes daquele objeto de tamanho pequeno que impõe dificuldades à visão. Assim como se gasta tempo para criar uma miniatura, também se leva um tempo considerável seja para descrevê-la literariamente, seja para observá-la em contexto artístico. Essa coreografia de gestos corporais envolvida na descrição ou na apreciação de uma miniatura guarda alguma semelhança com a imagem de Walter Benjamin colecionando citações no exílio. Antes de ter sua rotina de trabalho biblioteca capturada em um instantâneo fotográfico por Gisèle Freund, pode-se imaginá-lo levantando e inclinando a cabeça enquanto consulta e toma notas de textos, a fim de montar o livro das *Passagens*, obra inacabada e composta inteiramente de citações retiradas de obras alheias, que o colecionador copia, passando-as para seus cadernos com caligrafia microscópica. Tirada um ano antes do suicídio, a fotografia registra, por um lado,

⁹⁶⁰ ROSA, Guimarães. Circo do miudinho. In: **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. pp. 331-335.

⁹⁶¹ BACHELARD, *op. cit.*, p. 120.

⁹⁶² MACK, John. **The art of small things**. Londres: The British Museum Press, 2007. p. 1.

⁹⁶³ ROUSSEL-GILLET; THOIZET, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁶⁴ BACHELARD, *op. cit.*, p. 123.

Benjamin garantindo a citabilidade do passado e, por outro lado, deixa ver o escritor sem o acervo de sua biblioteca, cujos livros ele teve de se desfazer quando se exilou em Paris, levando consigo somente os mais preciosos.

A famosa fotografia de Walter Benjamin feita por Gisèle Freund quando sobreposta à peça “A escrivaninha” da *Infância em Berlim* sugere uma afinidade entre o gesto do colecionador de citações e o da criança colecionadora. Na referida peça, rememora-se o menino burguês alemão guardando sua coleção de selos e cartões-postais na escrivaninha, sobre a qual ele também se empenha na atividade de recortar figuras descoloridas das quais, pouco a pouco, a cor surge sob a ponta dos seus dedos, que raspam o papel. Ainda que apresente alguma semelhança com o móvel da escola, a escrivaninha doméstica, engenhosamente construída, em que o assento pode ser regulado de modo que fique mais ou menos próximo de onde se escreve, é, para o pequeno Walter, uma espécie de reino em miniatura, onde ele se esconde das lições e guarda coisas que a carteira escolar não pode descobrir⁹⁶⁵.

Nesta peça do passado, em que o escritor rememora o prazer infantil da decalcomania e da coleção, pode-se ler uma imagem do futuro: a do Benjamin adulto e exilado, sentado à mesa de trabalho na Biblioteca Nacional da França. Como bem observou Ursula Marx, a escrita, para Benjamin, não é apenas um meio para fixar o pensamento, mas também se constitui como objeto de suas reflexões teóricas⁹⁶⁶. A esse respeito, o próprio Benjamin comenta, em seu “Curriculum Vitae III”, de seu esforço de concentrar-se cada vez mais nos detalhes para ter uma maior precisão em seus trabalhos⁹⁶⁷. Comentando esta passagem, Sonia Arribas sublinha a reivindicação de Benjamin por um “novo perfil de pesquisador, que, no lugar de promover generalidades, totalidades ou contextos abrangentes”, dedica-se à análise da “materialidade do objeto de estudo”, aproveitando “ao máximo coisas que parecem desgastadas ou fora de lugar”⁹⁶⁸. Para a pesquisadora, “a ênfase no minúsculo é tanta que até a caligrafia de Benjamin fica cada vez menor”⁹⁶⁹, o que exige do escritor materiais de trabalho adequados. É conhecida a preferência de Benjamin tanto por cadernetas de notas, quanto por determinados tipos de papel ou de caneta. Em

⁹⁶⁵ BENJAMIN, 1987b, pp. 118-120.

⁹⁶⁶ MARX, Ursula. Du petit au tout petit. Micrographies. In: MARX, Ursula *et al* (Orgs.). **Walter Benjamin Archives**. Trad. Philippe Ivernel. Paris: Klincksieck, 2011b. p. 55.

⁹⁶⁷ BENJAMIN, Walter. Curriculum Vitae III. In: **Écrits autobiographiques**. Trad. Christophe Jouanlanne e Jean-François Poirier. Paris: Christian Bourgois, 1994. pp. 30-31.

⁹⁶⁸ ARRIBAS, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 75.

carta de 5 de maio de 1927 enviada a Siegfried Kracauer, Benjamin comenta a perda da caneta tinteiro com a qual redigia seus escritos em letra extremamente pequena, que exigia uma caneta específica. Diz a carta, na tradução inédita de Juliana Lugão:

(...) perdi minha caneta tinteiro (*Füllfederhalter*), ou melhor dizendo: escapei da desordem desse tirano terrível e já insuportável, a quem vinha me submetendo há mais de um ano. Estava determinado a comprar a primeira e mais barata e parei no meio da agitação parisiense em um local onde as pessoas faziam refil de seus tinteiros (*stylo*). Lá encontrei uma criatura encantadora, com que posso satisfazer todos os meus sonhos e desenvolver uma produtividade tal que teria sido impossível nos tempos da pena (*Feder*) perdida⁹⁷⁰.

Com a nova aquisição, Benjamin pôde escrever com desenvoltura, produzindo como nunca. Tão importante quanto a caneta que o escritor usa, é a qualidade do papel onde escreve ensaios e cartas. É o que Benjamin diz a Gershom Scholem em 28 de abril de 1933:

Ao reler sua última carta, verifico a necessidade de acrescentar um *post-scriptum*. E faço neste nobre papel que encontrei há cerca de quinze anos numa pequena papelaria em Sarnen [...]. Que este papel, normalmente reservado às minhas mais profundas meditações, seja por você interpretado como prova do meu alto apreço⁹⁷¹.

O “nobre papel”, da melhor qualidade, era, conta Scholem, “uma folhinha” que fazia “parte de uma maior, em formato duodecido, pertencente a um bloco destacável” que ele vira muitas vezes sobre a escrivaninha do amigo⁹⁷². Mesmo com dificuldades financeiras, Benjamin ainda podia escolher cuidadosamente seus materiais de trabalhos, o que não acontece durante os anos do exílio. Neste sentido, a preferência de Benjamin por este ou aquele tipo de papel ou de caneta constitui-se menos como uma curiosidade sobre idiosincrasias do escritor e mais como uma informação importante sobre a base material da construção de seu pensamento. Por outro lado, como aponta Ursula Marx, “a micrografia característica de Benjamin, seu minimalismo gráfico, o força à concentração, à ponderação e a exatidão⁹⁷³”. Nesta perspectiva, segundo Ursula Marx e Teresa Arribas, a micrografia de Benjamin se assemelha em algum medida com as caligrafias minúsculas de Robert Walser⁹⁷⁴, que, em 1924, substitui a caneta pelo “sistema do lápis” – um método minucioso de escrita praticado com caligrafia miniaturizada em papéis reciclados, cartões de visita,

⁹⁷⁰ BENJAMIN, Walter. **Briefe an Siegfried Kracauer**: mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1987. p. 44.

⁹⁷¹ BENJAMIN, Walter. **Correspondência, 1933-1940**. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 46.

⁹⁷² Ibid., p. 48.

⁹⁷³ MARX, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁹⁷⁴ Idem; ARRIBAS, *op. cit.*, *loc. cit.*

envelopes de cartas, folhas de calendário⁹⁷⁵. O procedimento radical de miniaturização de escrita praticado por Walser, sobre quem Benjamin escreve um curto ensaio em 1929, transforma a letra em uma espécie de enigma ou de um código secreto, como chegou a pensar certa vez Carl Seelig, amigo e editor do autor suíço de expressão alemã.

Se o exercício de redução da caligrafia a dimensões minúsculas exige de Benjamin uma concentração e precisão extenuantes, de igual modo, a leitura de suas micrografias, que variam de um a sete milímetros, demanda do leitor o mesmo esforço, impondo-lhe uma leitura mais vagarosa, à maneira, guardadas as diferenças, do andar lento do *flâneur* ou das práticas artesanais. A esse respeito, Ursula Marx afirma: “Benjamin exige do leitor um grau perturbador de concentração e de esforço. Ele coloca pedras no caminho de uma leitura muito rápida. No entanto, ao final, como recompensa, ele promete estímulos ao pensamento⁹⁷⁶”. São muitas as micrografias benjaminianas comentadas por Ursula Marx, como o soneto escrito na ocasião do suicídio do poeta Christoph Friedrich Heinle, no qual a letra minúscula quer expressar a pequenez de Benjamin diante da perda do amigo⁹⁷⁷, ou ainda um esboço do projeto das *Passagens* redigido à mão numa folha de papel de 22 cm de comprimento, preenchida com oitenta e uma linhas e em caracteres microscópicos, de cerca de um milímetro e meio⁹⁷⁸. Como bem colocou Ursula Marx, a caligrafia microscópica, as experiências e os objetos infantis, assim como as memórias de infância, são manifestações da miniatura no pensamento de Benjamin, que nunca deixa de tematizá-la em sua obra⁹⁷⁹.

É no âmbito da coleta de citações para o livro das *Passagens* em que Benjamin vai empenhar-se com maior dedicação ao exercício de miniaturização de letra, mesmo com as dificuldades materiais impostas pelo exílio. Como lembra Jean Lacoste, o método de miniaturização da escrita é o que possibilita “a emergência de um livro-catálogo como o *Passagen-Werk*⁹⁸⁰”. Comentando o uso das citações no livro das *Passagens*, Anne Roche sugere duas estratégias para quem deseja ler esta obra inacabada, espécie de canteiro de obra. Enquanto a primeira estratégia de leitura levaria o leitor a refazer o mesmo

⁹⁷⁵ Para uma análise mais detalhada das micrografias de Robert Walser, cf. ERBER, Laura. As vidas minúsculas de Robert Walser. **Revista Escrita**, n. 9, pp. 1-10, 2008.

⁹⁷⁶ MARX, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁷⁸ *Idem.*

⁹⁷⁹ MARX, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁹⁸⁰ LACOSTE, Jean. Cartes postales: une méthode pour l'exil. In : LAVELLE, Patricia (Org.) **Cahier L'Herne Walter Benjamin**. Paris: L'Herne, 2013. p. 116.

trabalho de Benjamin, ou seja, “localizar o contexto das citações, refazer as extrações e reinventar as sequências⁹⁸¹”, a segunda operaria dentro “uma lógica da apropriação sem recorrer necessariamente ao contexto⁹⁸²”, procurando nas citações “a mão do copista, um pouco como no conto de Borges, ‘Pierre Ménard, autor do Quixote’⁹⁸³”. Por essa via, afirma Anne Roche, “deixa-se de vê-las unicamente como citações e começa-se a adivinhar o interesse, a estratégia pessoal⁹⁸⁴” do copista.

Ora, nessa lógica de apropriação por meio da qual pode-se imaginar a mão do copista transcrevendo trechos alheios entrevê-se a imagem das “mãos pequenas” de Benjamin miniaturizando a letra e transpondo em folhas de papéis as citações que arranca dos livros da *Bibliothèque nationale*. Tal lógica da apropriação também não deixa de estar subentendida na técnica de miniaturização, pois esta apreende a imagem de um protótipo a partir do qual é criada a miniatura, que não precisa ter as mesmas funcionalidades daquilo que lhe se serve modelo. Por essa via, pode-se aproximar o gesto do miniaturista ao do colecionador, que não apenas se apropria de um objeto, como o desliga de suas funções utilitárias quando o encerra na coleção. Enquanto resultado de um processo de miniaturização da letra, caberia definir a citação como uma espécie de miniatura narrativa, que é arrancada pelo colecionador da continuidade textual de uma obra, para ser inserida em outra dinâmica de significação.

Se, como diz Adrienne Monnier, a técnica de miniaturização é um método de reprodução técnica, cabe ainda inserir a miniatura no contexto das discussões de Benjamin sobre a arte aurática, que está vinculada, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin, a uma “estética da tatibilidade⁹⁸⁵” ligada ao corpo, “esta superfície indiferenciada de recepção tátil, que possibilita aquilo que Benjamin chama ‘lado tátil da percepção artística’⁹⁸⁶”. Ora, nesta “estética da tatibilidade” não deixa de estar presente o desejo de interação tátil a que convidam as miniaturas.

⁹⁸¹ ROCHE, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁸² *Idem.*

⁹⁸³ *Idem.*

⁹⁸⁴ *Idem.*

⁹⁸⁵ GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 156.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 156-157.

3.4.

A miniatura na era da reprodução técnica das obras de arte

Como esclarece Jeanne Marie Gagnebin, os primeiros esboços de Benjamin sobre a aura e a perda da aura encontram-se na “Pequena história da fotografia”⁹⁸⁷. Neste ensaio, Benjamin situa o apogeu artístico da fotografia nos primeiros dez anos de sua descoberta, isto é, “no primeiro decênio que precede sua industrialização”⁹⁸⁸, à época de David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron e Félix Nadar. Neste período, diz Benjamin, a incipiente técnica fotográfica conferia às imagens um “valor mágico”⁹⁸⁹, motivando o observador a “procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”⁹⁹⁰. Este instante único capturado pela câmera obscura Benjamin nomeia de “inconsciente ótico”⁹⁹¹, atribuindo-lhe a capacidade de revelar “aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas minúsculas, suficientemente ocultas e significativas”⁹⁹². Nos primeiros retratos, Benjamin nota ainda uma naturalidade na pose dos modelos, o que causa no observador “uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas”⁹⁹³. Tal efeito devia-se, segundo Benjamin, ao emprego de um procedimento técnico que “levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer, cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo”⁹⁹⁴. Por essa razão, “tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar”⁹⁹⁵, desde as pessoas, a paisagem e até mesmo “as dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo”⁹⁹⁶.

No entanto, com o desenvolvimento das técnicas de reprodução fotográfica surgido com os processos de industrialização, as imagens fotográficas começaram a perder a dimensão aurática, enquanto os fotógrafos passaram a ser vistos como técnicos por seus clientes, membros de uma classe ascendente. Nesta época, a qual Benjamin chama de período de decadência da fotografia,

⁹⁸⁷ Ibid., p. 159.

⁹⁸⁸ BENJAMIN, 1985, p. 91.

⁹⁸⁹ Ibid., p. 94.

⁹⁹⁰ Idem.

⁹⁹¹ Idem.

⁹⁹² Idem.

⁹⁹³ Ibid., p. 96.

⁹⁹⁴ Idem.

⁹⁹⁵ Idem.

⁹⁹⁶ Idem.

surgem também os primeiros ateliês fotográficos, que eram verdadeiras “câmeras de torturas⁹⁹⁷” para as crianças, como testemunham os “olhos incomensuravelmente tristes⁹⁹⁸” de Kafka numa fotografia de infância.

Para Benjamin, o que torna o retrato de Kafka criança em uma imagem aurática é “o olhar desolado e perdido” do menino que atravessa a “paisagem de jardim de inverno” pousando em um “*continuum* absoluto da luz mais clara à sombra mais escura⁹⁹⁹”. Consegue-se esse *continuum* entre luz e sombra graças a uma velha técnica de reprodução, capaz de produzir “uma florescência única do *mezzo-tinto*¹⁰⁰⁰”. Tal técnica era bastante utilizada nos primeiros anos de existência da fotografia, quando ainda havia “a convergência entre o objeto e a técnica¹⁰⁰¹”. Entretanto, com a melhoria dos meios de iluminação, essa convergência entre o objeto e a técnica desapareceu, levando os fotógrafos do período do declínio a tentar criar uma “ilusão de aura”, “essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas com maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista¹⁰⁰²”.

Para Benjamin, a tarefa do fotógrafo diante de fotografias falsamente auráticas seria a de desmascará-las como cópias da realidade, desinfetando “a atmosfera sufocante difundida pela fotografia tradicional, especializada em retratos, durante a época da decadência¹⁰⁰³”, tal como o faz Eugène Atget, cujas “imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades¹⁰⁰⁴”. A esse respeito, Jeanne Marie Gagnebin observa que Atget “advoga a destruição dos velhos clichês da estética do belo em prol de espaços sóbrios, vazios e esvaziados¹⁰⁰⁵”, que se constituem como “palco de exercício de paródia e distanciamento do *status quo* e de experimentação de outros mundos¹⁰⁰⁶”. Por essa via, Gagnebin argumenta que o gesto do fotógrafo não visa restaurar a imagem aurática, mas sim uma espécie de “manipulação lúdica”, “um jogo com uma série infinita de reproduções”¹⁰⁰⁷. Mas o que Benjamin

⁹⁹⁷ Ibid., p. 98.

⁹⁹⁸ Idem.

⁹⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰⁰ Ibid., p. 99.

¹⁰⁰¹ Idem.

¹⁰⁰² Idem.

¹⁰⁰³ Ibid., p. 101.

¹⁰⁰⁴ Idem.

¹⁰⁰⁵ GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 163.

¹⁰⁰⁶ Idem.

¹⁰⁰⁷ Ibid., p. 159.

entende como imagens aurática e reproduções? Na “Pequena história da fotografia”, ele assim as define:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. (...) Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade¹⁰⁰⁸.

Comentando essa passagem, Jeanne Marie Gagnebin observa que os pares conceituais “imagem e reprodução, duração e fugacidade, unidade e reprodutibilidade¹⁰⁰⁹” retornam nas quatro versões do ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade das obras de arte. Mas é especialmente na segunda versão desse texto, onde Benjamin “aposta numa prática artística futura que não evoca mais a nostalgia de uma beleza inacessível, a presença do longínquo no próximo, mas que constitui uma espécie de jogo em série, de mimese parodística ou denunciadora”, na qual “a arte poderia se tornar um exercício coletivo¹⁰¹⁰”. Para Gagnebin, esse “espaço de jogo” e de “campo de ação” política (*Spielraum*) pode ser encontrado em práticas artísticas contemporâneas ligadas à reprodutibilidade técnica. Ora, é justamente neste espaço de jogo onde parecem se inserir a miniatura e o procedimento de miniaturização como dispositivos de criação ligados à técnica de reprodução.

Em todas as versões do ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin retoma com diferentes nuances as formulações em torno da aura e de seu declínio na modernidade devido ao avanço das técnicas de reprodução mecânica, cujos impactos alteraram de maneira paradigmática não apenas os modos produção e divulgação, como também a percepção e a recepção das obras de arte. Neste contexto de profundas transformações, categorias tradicionais, como criatividade, genialidade e originalidade, não servem mais pensar o estatuto da arte na era da reprodutibilidade técnica, sobretudo depois do surgimento da fotografia e do cinema. Como consequência desse processo, Benjamin passa a compreender, de maneira polarizada, a teoria da arte a partir de pares conceituais como

¹⁰⁰⁸ BENJAMIN, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁰⁰⁹ GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰¹⁰ Idem.

unicidade e multiplicidade, valor de culto e valor de exposição, concentração e distração, recepção ótica e recepção tátil. Não é o caso, aqui, de explicitar os pormenores desta discussão conceitual já bastante explorada pela fortuna crítica benjaminiana, mas antes de ressaltar, como o faz Márcio Seligmann-Silva, as preocupações de Benjamin em torno “dos novos regimes de visibilidade e de percepção do mundo”, tendo como horizonte a “concepção grega das artes como *tékhné*” para a formulação de uma “teoria da percepção (*aisthesis* em grego)” em diálogo com o “estudo da recepção de obras de arte”¹⁰¹¹. Neste sentido, a perspectiva crítica adotada por Benjamin coloca em evidência, por um lado, os materiais e as técnicas acessíveis no momento de produção de uma obra de arte e, por outro lado, as transformações no comportamento social daí decorrentes, pois “tendo a técnica agora um lugar tão privilegiado na teoria estética, esta última passa a ser pensada intensamente do ponto de vista de uma teoria social”¹⁰¹². A esse respeito, Benjamin escreve:

Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade, mas também o modo de sua percepção. A maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente¹⁰¹³.

Como lembra Susan Buck-Morss em importante artigo sobre o ensaio de Benjamin, o sentido etimológico da palavra grega “estética” designa, de um lado, “aquilo que é ‘perceptivo através do tato’ (*Aistitikos*) e, de outro, “a experiência sensorial da percepção” (*Aistisis*), por isso, “o campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza corpórea, material”¹⁰¹⁴. Para Buck-Morss, a estética é “uma forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo”¹⁰¹⁵ que “mantém um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural”¹⁰¹⁶. Neste sentido, pode-se dizer que, para Benjamin, o conceito de estética não tem o sentido de bela aparência, e sim de uma percepção ligada aos sentidos do corpo. Ora, esta dimensão corporal atrelada à percepção é justamente o que Benjamin destaca quando pensa a fotografia não mais como algo que cria uma ilusão aurática, mas

¹⁰¹¹ SELIGMANNN-SILVA, Márcio. A “segunda técnica” em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Org. Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel Valadão da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017. p. 25.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 26.

¹⁰¹³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Organização de Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel Valadão da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017. p. 58.

¹⁰¹⁴ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a arte de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia**, n. 33, p. 13, 1996.

¹⁰¹⁵ *Idem.*

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

como um procedimento artístico autônomo, capaz de superar o “aqui e agora” da obra, sua unicidade, por meio da reprodução.

Para Benjamin, “aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura”, pois “a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição”, substituindo a “existência única” da obra “por uma existência massiva”¹⁰¹⁷. Assim, a técnica “permite à reprodução ir ao encontro do espectador em uma situação particular, atualizando o reproduzido, particular”¹⁰¹⁸, o que provoca um abalo da tradição. Nesta perspectiva, Seligmann-Silva observa que, na segunda versão do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, “a arte como reprodução passou a ser pensada, com Benjamin, de um modo diverso, não enquanto re-produção de um objeto ou tema, sim enquanto produção da própria obra”¹⁰¹⁹. O que está em jogo, para Benjamin, é “um outro paradigma, onde o que conta não é mais imitar (a natureza ou os grandes modelos) ou ser original, mas sim o fato de não existir uma identidade única, fechada, da obra, do seu produtor e daquilo que ela venha a representar”¹⁰²⁰.

Desse modo, quando remove o “objeto do invólucro”¹⁰²¹, destruindo sua aura, a fotografia possibilita a circulação do original enquanto cópia em contextos inimagináveis, viabilizando, assim, a percepção de detalhes outrora inacessíveis pela relação de distância imposta pela obra em seu contexto de culto. Nestas proximidades, pode-se também situar a miniatura como objeto destituído de aura, posto que é sempre reprodução, cópia de um protótipo. Graças à redução do tamanho e à ampliação dos detalhes do original que lhe serve de modelo, pode-se dizer que a miniatura, à maneira de uma fotografia, também revela aspectos imperceptíveis a olho nu, ampliando nosso modo de perceber o mundo, por meio da diminuição da distância escalar em relação ao protótipo. A ampliação do campo da visão como consequência da interação tátil com imagens fotográficas ou com miniaturas é, no entanto, radicalizada pelo cinema, que é, para Benjamin, “antípoda da aura”, é “todo ele cópia e, portanto, antiaurático por excelência”¹⁰²². O cinema surge, aqui, como observa Seligmann-Silva, em uma mescla “de uma teoria da recepção do filme com uma teoria do público, das massas e, sobretudo, da técnica e de seu papel revolucionário”¹⁰²³,

¹⁰¹⁷ Idem.

¹⁰¹⁸ Ibid., p. 58.

¹⁰¹⁹ SELIGMANN-SILVA, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁰²⁰ Ibid., p. 29.

¹⁰²¹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰²² SELIGMANN-SILVA, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰²³ Ibid., p. 36.

o que vai culminar na exigência de Benjamin de “uma politização da arte” como resposta à “estetização da política” veiculada pelo fascismo.

Quando considera o filme como “uma forma cujo caráter artístico é pela primeira vez determinado completamente por sua reprodutibilidade¹⁰²⁴”, Benjamin afirma que a técnica não se orienta pela produção de valores eternos, mas pelo aperfeiçoamento da obra de arte. “O filme pronto”, diz Benjamin, “é tudo menos uma criação de um lance”, ele resulta de uma montagem de “muitas imagens e sequências de imagens, dentre as quais o editor pode optar – imagens que puderam ser melhoradas do modo que se desejasse ao longo do processo desde a captura até o fim”. Se, por um lado, essa manipulação lúdica das imagens técnicas é o que possibilita a humanidade reencenar de diferentes formas o mundo, por outro lado, essa manipulação também é responsável pela alteração no modo como o observador se relaciona a obra de arte, pois, na era da reprodutibilidade técnica, a recepção artística não pode ser mais pensada apenas do ponto de vista da contemplação ou do deleite estético, mas a partir de uma interação tátil e distraída com obras. Comparando a câmera cinematográfica ao bisturi de um cirurgião, Benjamin observa que ela é capaz de penetrar profundamente a realidade do espectador, ao contrário da uma pintura, que sempre foi apropriada para fins exclusivos de contemplação, o que aproxima o pintor da figura do mago curandeiro, cujas mãos não tocam o paciente, mantendo, desse modo, uma relação de distância entre ele e doente.

Assim como a fotografia dá a ver aspectos fisionômicos do mundo imperceptíveis a olho nu através de recursos como a ampliação e a câmera lenta, o cinema, que tem sua origem na fotografia, também revela esse “inconsciente ótico” por meio dos movimentos da câmera, “seu descer e subir, seu interromper e isolar, sua dilatação e compressão do ocorrido, seu ampliar e reduzir¹⁰²⁵”. Para Benjamin, assim como se conhece o inconsciente pulsional pela psicanálise, é somente pela câmera cinematografia que também se chega ao inconsciente ótico: “(...) essas operações da câmera constituem um conjunto de procedimentos que permitem à percepção coletiva apropriar-se dos modos de percepção coletiva do psicótico ou do sonhador¹⁰²⁶”. Neste contexto, Mickey Mouse aparece para Benjamin como uma figura do sonho coletivo capaz de causar uma “explosão terapêutica do inconsciente¹⁰²⁷”.

¹⁰²⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 90.

Mas a profunda penetração da aparelhagem cinematográfica na realidade do espectador só é possível também graças à técnica da montagem de fotogramas captados por meio de um aparato fotográfico posicionado de um modo específico. Neste sentido, Benjamin percebe uma semelhança entre a justaposição de linguagens operada pelas vanguardas artísticas e o procedimento técnico de manipulação de planos, cenários e ângulos na montagem de um filme, o qual seria igualmente capaz de produzir no espectador um efeito de choque, como aquele conseguido pelos objetos fabricados pelos artistas dadaístas ou surrealistas. Essa manipulação lúdica também está presente no processo de confecção de uma miniatura, quando as mãos vão performando e materializando em um objeto de pequenas dimensões as imagens captadas pelo olho do miniaturista. De acordo com Benjamin, o choque provocado pela sequência de imagens cinematográficas atinge, qual um projétil, a percepção do observador, que é pego distraído com o encadeamento dos fotogramas organizados segundo um ritmo sequencial:

Compare-se a tela sobre a qual se desenrola o filme com aquele sobre a qual se encontra a pintura. A imagem de uma modifica-se, a da outra, não. A última convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode-se entregar-se à associação, o que é impossível diante de uma gravação em filme. Esta, mal sendo apanhada, já se modifica. Ela não pode ser fixada. O processo associativo daquele que a contempla é imediatamente interrompido por sua modificação. Nisto consiste o efeito de choque do filme, o que, como todo efeito de choque, busca ser aparado por meio de uma elevada presença de espírito. O filme é a forma de arte correspondente ao perigo de vida acentuado do homem contemporâneo. Ele corresponde a modificações profundas do aparato perceptivo – modificações como aquelas vividas, no âmbito da existência privada, por todo pedestre no trânsito das grandes cidades, e as que, no âmbito histórico, são vivenciadas por todos aqueles que combatem a ordem social de seu tempo¹⁰²⁸.

Nesta perspectiva, afirma Benjamin, a recepção das obras de arte na era da reprodutibilidade técnica não se dá mais pela via *contemplação*, mas por meios táteis, isto é, corporais: “O indivíduo tanto imerge (agora em um sentido concreto) nas obras (como na arquitetura, na qual Benjamin vê o protótipo da recepção dispersa) como as recebe com todo o corpo¹⁰²⁹”, como no caso da recepção das construções arquitetônicas: “A arquitetura ofereceu desde sempre o protótipo de uma obra de arte cuja recepção ocorre na dispersão e por meio da arquitetura¹⁰³⁰”. Essa recepção tátil e dispersiva das obras de arte, como explica Benjamin, se efetua muito mais por meio do hábito do que pela atenção¹⁰³¹: “No

¹⁰²⁸ Ibid., pp. 93-94.

¹⁰²⁹ SELIGMANN-SILVA, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰³⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰³¹ Idem.

caso da arquitetura, o hábito determina até mesmo a recepção ótica. Ela se dá, a princípio, muito menos em uma atenção fixa do que em uma percepção incidental¹⁰³². Como esclarece Jeanne Marie-Gagnebin, as palavras “hábito” (*Gewöhneit*) e “habitar” (*wohnen*) possuem uma relação familiar em muitas línguas e é esta relação que possibilita Benjamin a conceber a arquitetura como “uma arte coletiva e tátil da distração (*Zerstreuung*)”, pois “os habitantes de residências e os usuários de edifícios públicos devem esquecer-los, para que possam realmente habitá-los”¹⁰³³. Esse esquecimento, como destaca a filósofa, opõe-se à contemplação atenta de um monumento, por exemplo, o que aponta para uma outra concepção de deleite artístico, não mais caracterizado por uma estética do olhar e da contemplação, mas sim por “um desfrutar ativo, ligado ao uso e exercício (*Übung*) cotidianos que, muitas vezes, não remetem mais à concepção tradicional da arte, mas a novas práticas estéticas de percepção e de jogo”¹⁰³⁴.

Se, por um lado, é certo, como afirma Gagnebin, que a dinâmica entre hábito e atenção preside as experiências da criança na *Recherche* de Proust, onde o habituar-se a dormir em quarto em escuro, por exemplo, está atrelado a um “repentino estado de atenção, despertado por algo novo que emerge e quebra a monotonia instalada pelo hábito (monotonia que também pode se tornar sinônimo de tédio, amortecimento da percepção)¹⁰³⁵”, por outro lado, também é verdade, como o mostra Gagnebin, que, em Proust, opera-se uma passagem “de uma estética do olhar para uma estética do tátil¹⁰³⁶”, já que a irrupção das memórias involuntárias surge não da visão, mas de um tocar, de uma experiência corporal ligada aos sentidos do tato, do paladar ou do olfato, como quando o narrador come uma madeleine ou quando tropeça em uma calçada desigual¹⁰³⁷. Nesta perspectiva, argumenta a filósofa, a teoria da imagem em Proust corresponde a uma transformação da imagem aurática em imagem mnêmica e esta, por sua vez, remete a uma estética da tatibilidade que, de acordo com Benjamin, tende a se realizar no “jogo” (*Spiel*) como paradigma das experiências artísticas ligadas à reproduzibilidade técnica¹⁰³⁸.

¹⁰³² Idem.

¹⁰³³ GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰³⁴ Idem.

¹⁰³⁵ GAGNEBIN, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁰³⁶ Ibid., p. 156.

¹⁰³⁷ Ibid., p. 170.

¹⁰³⁸ Ibid., pp. 156-157.

A relação entre jogo e hábito também está presente na brincadeira (*Spiel*) infantil, como afirma Benjamin em “Brinquedos e jogos”. Nesta resenha do monumental livro de Karl Gröber sobre a história cultural do brinquedo, Benjamin observa que os jogos infantis são regidos pela “lei da repetição”¹⁰³⁹, pois “a essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito”¹⁰⁴⁰. Para Benjamin, o “hábito entra na vida como brincadeira e, nele, mesmo em suas formas enrijecidas, sobrevive até o final um restinho de brincadeira”¹⁰⁴¹. Como se sabe, as crianças tendem a se fixar na repetição das experiências lúdicas que lhes agradam e esta repetição, pela brincadeira, é o meio pelo qual o hábito se instala: “Pois é o jogo, e nada mais, que dá à luz todo hábito. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se devem ser inculcados no pequeno irrequieto de maneira lúdica, com o acompanhamento do ritmo de versinhos”¹⁰⁴². Neste sentido, como observa Rosana Kohl Bines, “o hábito guardaria a memória do esquecimento do jogo”, pois “ao converter-se a brincadeira em hábito, deixamos de perceber a repetição como jogo motivado”, como “se o conteúdo ou o sentido das ações desaparecesse para dar lugar a um código de gestos automáticos, que agem por si sós, apesar de nós, gestos que nos dispensam, por assim dizer”¹⁰⁴³. Por essa via, a pesquisadora lê a figura do anãozinho corcunda da *Infância em Berlim* como uma personificação do esquecimento instalado pelo hábito, já que a escuta dos versinhos ritmados de onde surge essa figura é o que faz o menino alemão esquecer-se de si e cometer acidentes domésticos: “São sintomas do esquecimentos que vêm se instalar no hábito, roubando a presença do menino dos atos que ele pratica sem dar conta”¹⁰⁴⁴, “é a repetição rítmica aquilo que captura o menino e o faz desaparecer naquilo que realiza”¹⁰⁴⁵.

Esta dimensão lúdica e repetitiva das brincadeiras infantis é, justamente, o que Benjamin põe em destaque quando considera, na segunda versão do ensaio sobre “A obra de arte”, as técnicas de reprodução como uma “segunda técnica”, cuja gênese é o “jogo” (*Spiel*). Enquanto a *primeira técnica* orienta-se pelo “de

¹⁰³⁹ BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos. Observações sobre uma obra monumental. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 101.

¹⁰⁴⁰ Ibid., p. 102.

¹⁰⁴¹ Idem.

¹⁰⁴² Idem.

¹⁰⁴³ BINES, Rosana Kohl. Assombrações da infância com Boltanski e Benjamin. **Alea**, n. 17, v. 2. p. 236, jul-dez. 2015.

¹⁰⁴⁴ Ibid., p. 237.

¹⁰⁴⁵ Idem.

uma vez por todas¹⁰⁴⁶”, colocando em seu centro o homem em relação de proximidade com a natureza, a qual ele busca dominar e reproduzir segundo parâmetros da bela “aparência” (*Schein*), a *segunda técnica*, regida pela lei do “uma vez é nenhuma vez¹⁰⁴⁷”, emprega o mínimo possível o ser humano, que passa a brincar de maneira lúdica com a natureza. Para Benjamin, as obras de arte estariam situadas entre a seriedade e o rigor da primeira técnica e o jogo e o descomprometimento da segunda técnica. Por essa via, ele reconhece uma relação de proximidade entre o cinema e a segunda técnica, destacando que o trabalho manual com a aparelhagem cinematográfica e a experimentação lúdica da realidade daí decorrente ensina “que a submissão a seu serviço apenas trará consigo a libertação quando a condição humana tiver se adaptado às novas forças produtivas desencadeadas pela segunda técnica¹⁰⁴⁸”. Reivindicando para o cinema uma função social e política, Benjamin destaca, em uma nota de rodapé da segunda versão do ensaio sobre “A obra de arte”, o potencial revolucionário e utópico da segunda técnica, que guardaria uma relação de afinidade com a repetição lúdica que preside as brincadeiras infantis. No âmbito do cinema, a segunda técnica aumentaria as possibilidades de experimentação lúdica da realidade, à maneira das brincadeiras infantis, cuja interação lúdica com objetos inanimados suspende o tempo cronológico do mundo laboral ao mesmo tempo em que insufla vida naquilo que estava aparentemente morto:

Essa segunda técnica é um sistema em que a dominação das forças elementares aparece como pré-condição para o jogo com as forças elementares. Assim como uma criança, aprendendo a agarrar, estica o braço em direção à lua como que em direção a uma bola, a humanidade, em suas tentativas de enervação, ambiciona, juntamente com o agarrável, também objetivos que ainda permanecem utópicos. Pois não é apenas a segunda técnica que anuncia suas reivindicações à sociedade nas revoluções. Justamente porque essa segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do trabalho, o indivíduo vê, de outro lado, seu campo de ação (*Spielraum* – literalmente “espaço de jogo” [Nota do tradutor]) aumentar de uma vez por todas as proporções. Ele ainda não se familiarizou com esse campo de ação, mas já anuncia suas reivindicações para com ele. Pois quanto mais o coletivo se apropria da segunda técnica, tanto mais perceptível torna-se para os indivíduos que pertencem a ele o quão pouco podiam, sob o jugo da primeira, chamar de seu¹⁰⁴⁹.

Em outra nota de rodapé do referido ensaio, Benjamin volta a acentuar a ampliação do “campo de ação” (outra tradução possível para o conceito de *Spielraum*) pela via da interrupção das práticas laborais. Aqui, a discussão situa-

¹⁰⁴⁶ BENJAMIN, 2017, p. 65.

¹⁰⁴⁷ Idem.

¹⁰⁴⁸ Ibid., p. 66.

¹⁰⁴⁹ Idem.

se no âmbito do declínio da aura na era da reprodutibilidade técnica, a partir do qual Benjamin formula uma distinção conceitual entre “aparência” (*Schein*) e “jogo/brincadeira” (*Spiel*) como duas vertentes da mimese artística:

A significação da bela aparência está fundada sobre a era da percepção aurática que chega ao fim. (...) Sua decadência aproxima duplamente o olhar de sua origem. Esta encontra-se na mimese enquanto fenômeno primordial de toda atividade artística. O imitador faz o que faz apenas aparentemente. E a imitação mais antiga conhece apenas uma única matéria para a criação: o corpo do próprio imitador. Dança e fala, gestos corporais e labiais são as primeiras manifestações da mimese – O imitador torna seu objeto aparente. Pode-se dizer, também: ele atua (*spielt*) o objeto. E com isso, esbarra-se na polaridade que rege a mimese. Na mimese dormitam, dobradas estreitamente uma sobre a outra, como os cotilédones de um broto, os dois lados da arte: aparência e jogo (*Schein und Spiel*). É claro que essa polaridade só pode ter interesse para o dialético se ela tiver um papel histórico. Mas é justamente esse o caso. A saber, esse papel é determinado pela diferenciação, na história mundial, entre a primeira e a segunda técnica. Pois, a aparência, de um lado, é o esquema mais distante, mas com isso também o mais consistente de todos os modos de ação mágica da primeira; o jogo, de outro, é o reservatório inesgotável de todos os modos de ação experimentais da segunda técnica. Nem o conceito de aparência nem o de jogo são estranhos à estética tradicional; e na medida que o par conceitual “valor de culto” e “valor de exposição” está latente no par “aparência” e “jogo”, este não diz nada de novo. Isso se modifica, porém, de um golpe, assim que esses conceitos perdem sua indiferença em relação à história. Com isso, a decadência da aura nas obras de arte é acompanhada de um ganho monstruoso em termos de campo de ação (*Spiel-Raum*). O campo de ação mais amplo foi aberto no filme¹⁰⁵⁰.

Comentando este longo trecho suprimido nas outras versões do ensaio, Jeanne Marie Gagnebin rastreia a ressonância, na formulação da noção de segunda técnica, tanto das brincadeiras infantis quanto das práticas experimentais das vanguardas artísticas. Segundo a filósofa, a aposta dialética de Benjamin em outra vertente da mimese artística, já não mais orientada pelo conceito de bela aparência, mas sim por “uma vertente lúdica e experimental, desde sempre presente nas brincadeiras autênticas brincadeiras infantis”, não se inscreve em uma tentativa de reencantamento do mundo pela infância; ao contrário, tal aposta quer antes, como o fazem crianças e artistas, “experimentar com o mundo, isto é, a destruí-lo e a reconstruí-lo”, o que implica em “uma noção de ação política que não visa a transformação do mundo segundo normas prefixadas, mas a partir de exercícios e tentativas na quais a experiência humana – tanto espiritual e inteligível como sensível e corporal – assume outras formas”. É, neste âmbito, onde a noção de *Spielraum* se insere, como condição de possibilidade para uma experimentação inventiva com o espaço, capaz de operar transformações no campo artístico e político.

¹⁰⁵⁰ Ibid., pp. 77-78.

3.5.

***Spielraum*: espaço de criação artística e campo de ação política**

Quando reconstrói a noção de *Spielraum*, Jeanne Marie Gagnebin observa que sua primeira ocorrência se encontra no texto “Espaço para o precioso”, redigo por Benjamin quando estava exilado em Ibiza¹⁰⁵¹. Em oposição às casas burguesas entulhadas de objetos decorativos, as casas campesinas ibizanas, na sua simplicidade funcional, ofereceram a Benjamin a percepção do espaço como lugar mutável, isto é, de transformação, porque, nele, as coisas não estão amontadas, mas dispostas segundo as necessidades e os usos que delas fazem os habitantes em determinado momento do dia:

Quando o *sombrero* está pendurado no espaldar, num abrir e fechar de olhos mudaram a sua função. E no novo grupo o chapéu de palha não aparece menos precioso que a simples cadeira. Assim podem se encontrar a rede de pesca e o tacho, remos e ânfora de barro, e cem vezes ao dia, por conta da necessidade, estarão prontos a mudar de lugar, a se reunir novamente. Todos eles são mais ou menos preciosos. E o segredo de seu valor é a sobriedade – aquela parcimônia do espaço vital que ocupam, mas também os espaços sempre novos para os quais são criados¹⁰⁵².

Essa “sobriedade” (*Nüchternheit*) dos espaços e a pobreza de mobília, visível nas casas dos pescadores em Ibiza por volta de 1933, é também o que Benjamin valoriza, segundo Gagnebin, no “Teatro épico” de Brecht, quando relaciona a simplicidade de recursos (cênicos, discursivos) a um aumento de possibilidades tanto de experimentação estética, como de interação entre atores e público. Neste âmbito, de acordo com Gagnebin, Benjamin acentua a importância da gestualidade como signo da simplicidade, que torna possível que cada lugar se torne o palco improvisado de um “ordenamento experimental” (*Versuchsanordnung*) do mundo: “O gesto é mais delimitado e, muitas vezes, mais claro que uma longa fala (que ele pode contradizer). E o gesto permite produzir mudanças concretas no próprio mundo¹⁰⁵³”. Trata-se, como afirma Gagnebin, de “uma estética da *experimentação* em vez de uma lógica do espetáculo¹⁰⁵⁴”.

Essa pobreza de recursos materiais Benjamin também a percebe, como nota Gagnebin, no trabalho teatral de Asja Lacis junto às crianças proletárias.

¹⁰⁵¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 6, n. 11, p. 150, jan-jun. 2012.

¹⁰⁵² BENJAMIN, Walter. Sequência de Ibiza. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 242-243.

¹⁰⁵³ GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 149.

¹⁰⁵⁴ Idem.

Se, na análise do teatro de Brecht, Benjamin acentua a “mutabilidade do espaço”, no teatro infantil proletário de Asja Lacis, ganha relevo uma “mutabilidade do tempo”¹⁰⁵⁵, visível nas oficinas de trabalho, onde a criança pode dar forma à sua imaginação, graças à interação física e sem mediação com objetos concretos. Nessas oficinas de trabalho, sob a responsabilidade de um diretor, o gesto infantil, diz Benjamin, encontra seu “autêntico espaço”¹⁰⁵⁶, pois, aí, predomina a improvisação. Para Benjamin, o teatro infantil é a síntese dos gestos improvisados da criança, cujo desempenho “orienta-se não pela ‘eternidade’ dos produtos, mas sim pelo ‘instante’ do gesto” e, “enquanto arte efêmera, o teatro é a arte infantil”¹⁰⁵⁷. Nesta perspectiva, Benjamin ainda afirma: “A encenação contrapõe-se ao treinamento educativo como libertação radical do jogo, num processo que o adulto pode tão somente observar”. Jeanne Marie Gagnebin observa que “esse ‘dar à luz do jogo’ alude a uma temporalidade efêmera ou sempre recomeçada, sempre novamente inventada como o tempo da criança brincante no fragmento de Heráclito retomado por Nietzsche”¹⁰⁵⁸. Nos gestos da criança, Benjamin reconhece ainda um “sinal secreto”¹⁰⁵⁹ e revolucionário do por vir, o que dota o teatro infantil de “uma força que aniquilara o posicionamento pseudorrevolucionário do mais recente teatro da burguesia”¹⁰⁶⁰.

Quando define a miniaturização como “cifra da história”, Giorgio Agamben lê a figura do colecionador de miniaturas a partir da cena descrita no fragmento 52 de Heráclito sobre o tempo *Aión*: “O tempo (*aión*) é uma criança que brinca, seu reino é o de uma criança”¹⁰⁶¹. Neste sentido, diz Agamben, “se aquilo com que brincam as crianças é a história” e o “se o jogo é o relacionamento com os objetos e os comportamentos humanos que capta neste o puro caráter histórico-temporal”¹⁰⁶², o brinquedo seria uma “materialização da história”¹⁰⁶³, cuja historicidade a criança conseguiria extrair desmembramento ou miniaturizando suas partes, tornando, assim, “tangível a temporalidade humana em si, o puro

¹⁰⁵⁵ Ibid., p. 150.

¹⁰⁵⁶ BENJAMIN, Walter. Programa de um teatro infantil proletário. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 116.

¹⁰⁵⁷ Ibid., p. 117.

¹⁰⁵⁸ GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁵⁹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁶⁰ Idem.

¹⁰⁶¹ HERÁCLITO *apud* AGAMBEN, Giorgio. O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo. In: **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 88.

¹⁰⁶² Idem.

¹⁰⁶³ Ibid., p. 87.

resíduo diferencial entre o “uma vez” e o “agora não mais¹⁰⁶⁴”. Para Agamben, esse paradoxo temporal – “uma vez” e “agora não mais” – rege o procedimento da miniaturização por meio do qual objetos da esfera sacra ou prático-econômica são transformados em brinquedos: “Aquilo que o brinquedo conserva do modelo sagrado ou econômico, aquilo que deste sobrevive após o desmembramento ou miniaturização, nada mais é que a temporalidade humana que aí estava contida, a sua pura essência histórica¹⁰⁶⁵”.

Se o jogo é a origem da segunda técnica e esta, por sua vez, é uma outra vertente da atividade mimética, que põe em segundo plano o ideal de bela aparência legado pela tradição clássica a favor de uma experimentação lúdica e inventiva, capaz de ampliar o campo de ação política por meio de um reordenamento experimental do mundo, caberia situar a miniaturização no âmbito das relações entre arte, técnica e jogo. Se, como diz Benjamin, “os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização”, a miniatura pode ser pensada como uma arte ligada à técnica de reprodução. No entanto, a miniatura não se pretende ser uma cópia ou uma reprodução fidedigna da realidade, já que não é nem necessariamente construída com os mesmos materiais do protótipo, nem possui as mesmas funcionalidades dele, o que a coloca muito mais próxima da segunda técnica. Como resultado de uma manipulação lúdica do miniaturista, cujas mãos vão materializando em pequenos objetos o que seus olhos veem, a miniatura ao mesmo tempo em que aproxima a natureza por meio de uma redução das escalas, dela também se distancia, quando inserida em dinâmicas específicas. Neste contexto, as miniaturas podem ampliar as possibilidades do jogo com natureza e tornar mais expansivo o campo da criação e da ação política.

Considerando a técnica de miniaturização como uma estratégia de criação ligada à segunda técnica e, por isso, capaz de ensejar uma reflexão estética e política, passa-se, agora, à apresentação e ao comentário de algumas práticas artísticas e literárias que lançam mão da miniatura e do procedimento de miniaturizar. Colocados em conjunto, esses experimentos artísticos-literários apontam para a apropriação de miniaturas e brinquedos como uma tentativa de ampliação do campo de jogo estético em direção a uma práxis política. À maneira das crianças no canteiro de obra, onde criam um pequeno mundo de coisas a partir de gestos lúdicos que põem em relação materiais residuais e

¹⁰⁶⁴ Idem.

¹⁰⁶⁵ Idem.

descartados, artistas compondo séries com miniaturas ou escritores tematizando a miniatura ou a miniaturização também inventam, ao seu modo, novos ordenamentos experimentais do mundo.

No texto de apresentação da exposição *Atlas – como levar o mundo às costas?*, realizada em 2010, no Museu Reina Sofía, na Espanha, Georges Didi-Huberman observa que os artistas contemporâneos “recolhem pedaços dispersos do mundo como faria uma criança ou um trapeiro”, a fim de construir “painéis móveis”, como aqueles criados pelo historiador da arte Aby Warburg¹⁰⁶⁶. Tal método configura-se, para Didi-Huberman, como um “conhecimento transversal, não estereotipado” do mundo, justamente, porque é construído pela via da montagem, desmontagem e remontagem, que opera uma reconfiguração da ordem das coisas e a descoberta de “novos trajetos de pensamento”¹⁰⁶⁷. Retomando essas observações de Didi-Huberman, Ana Kiffer assinala que, “no cenário crítico contemporâneo, muitos acontecimentos críticos ou conceituais atrelam-se mais aos erros, à errância, às formas informes da vida do que à retidão existencial, ou àquilo que numa vida se ‘edificou’¹⁰⁶⁸”. A pesquisadora aponta que “hoje a consistência de um constructo estético e conceitual não se firma exclusivamente em uma noção de solidez enquanto rigidez, dureza, definição de forma”, e sim “na capacidade de suportar múltiplas formas, em sua maleabilidade”¹⁰⁶⁹. Neste cenário, Kiffer considera os cadernos como um meio processual de escrita que ajuda a entender como trabalham alguns escritores e artistas: “os cadernos evocam e trazem para si a prática trapeira de que fala Didi-Huberman após Walter Benjamin. Prática e experimentação de um certo número de virtualidades da forma (...)”¹⁰⁷⁰.

A partir deste horizonte conceitual, o próximo capítulo configura-se como um Caderno, à maneira das pequenas cadernetas de Walter Benjamin, onde estão escritas observações processuais de leitura realizadas ao longo dos quatro anos de doutorado, sobre as figurações da miniatura e a técnica de miniaturizar em um conjunto deliberadamente heterogêneo de práticas artísticas e literárias, em que artistas e escritores manipulam pequenos objetos a fim de construir um

¹⁰⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas – como levar o mundo às costas*. Disponível <http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0scostas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>. Acesso: 23 fev. 2021.

¹⁰⁶⁷ Idem.

¹⁰⁶⁸ KIFFER, Ana. Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (Orgs). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016. p. 43.

¹⁰⁶⁹ Idem.

¹⁰⁷⁰ Ibid., p. 45.

reordenamento experimental do mundo, tal como o fazem a criança, o trapeiro e o colecionador. O caderno é uma montagem de anotações de leitura e escrita, que se move quando se lhe passam as páginas, à maneira de um cineminha de bolso ou de um *flip-book*, que, como lembra Rosana Kohl Bines, é uma “ferramenta da infância”, por meio da qual “materiais e suportes diversificados” são justapostos, possibilitando ao leitor “uma ampliação no campo da experiência da linguagem”¹⁰⁷¹:

A imaginação do que virá depende da atenção microscópica do leitor sobre pequenos movimentos narrativos que armam e desarmam a paisagem do possível a cada virar de páginas, como nos caleidoscópios da infância¹⁰⁷².

¹⁰⁷¹ BINES, Rosana Kohl. Criar com a infância. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLAMMER, Karl Erik (Orgs.). **Literatura e criatividade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 132. A pesquisadora deriva essas observações a partir da voz e das ações do narrador-criança do livro *Extremamente alto & incrivelmente perto*, de Jonathan Safran Foer.

¹⁰⁷² Idem.

Caderno de Leituras

A chave do tamanho

Em 1942, no auge da Segunda Guerra e dois anos após o suicídio de Walter Benjamin, o escritor brasileiro Monteiro Lobato publica *A chave do tamanho*, uma “fantasia alegórica¹⁰⁷³” para crianças sobre os efeitos devastadores do conflito mundial. Como nos livros anteriores da série *Sítio do Picapau Amarelo*, este, que põe em cena o processo de miniaturização atrelado a um contexto de violência, reúne, como explica o autor em nota de abertura da obra, os personagens habituais da fazenda liderada por Dona Benta, avó de Narizinho, Pedrinho e patroa de Tia Nastácia, a cozinheira negra da casa, de cujas mãos nascem um sabugo de milho muito sábio, o Visconde de Sabugosa, e uma boneca de pano, a atrevida e insurgente Emília. Feita com os retalhos de tecido, os carreteis de linha e as agulhas da “Caixa de costura” de Nastácia, espécie de versão matriarcal e doméstica¹⁰⁷⁴ do “Canteiro de obra”, Emília, depois de tomar uma pílula falante do Doutor Caramujo, abre sua torneirinha de asneiras e desembesta a falar, que nem gente grande.

Ser fantástico e atemporal, Emília, quando começa a falar, perde sua condição de brinquedo inanimado e ganha o status de boneca-gente, conservando, por outro lado, seu tamanho, cerca de 40 centímetros de altura. Colecionadora, reúne em sua canastrinha uma coleção de objetos diminutos, desde pernas, braços e cabeças das bonecas quebradas por sua dona, Narizinho, até fios de cabelos e caquinhos coloridos da louça de Dona Benta, que a boneca, muitas vezes, quebra de propósito. Além de minúsculos insetos e pétalas de flores secas, ela também é dona de “uma coleção de selos, todos cortados. Emília recorta as cabecinhas e mais figurinhas dos selos e prega-as num álbum¹⁰⁷⁵”. É, pois, esta criatura pequena e infantil a protagonista incontestante

¹⁰⁷³ A expressão é de Marília Rothier Cardoso. Agradeço à professora pelas observações feitas no exame de qualificação que muito contribuíram para a redação deste pequeno e inicial ensaio sobre o livro de Lobato.

¹⁰⁷⁴ “Já não conhecemos o fuso que feriu a Bela Adormecida e que a mergulhou num sono de cem anos. Porém, tal qual a mãe da Branca de Neve – a rainha – sentada à janela enquanto nevava, nossa mãe também se sentava à janela com a caixa de costura, e não caíram as três gotas de sangue, pois ela usava dedal. (...). A mãe da Branca de Neve costura, e, do lado de fora, a neve cai. Quanto maior o silêncio, tanto mais honrada e mais silenciosa das atividades domésticas.” In: BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 127-129.

¹⁰⁷⁵ LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. Ilustrações de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1973. p. 129.

da “maior reinação do mundo”, que “por um triz não determinou no gênero humano a mais radical das mudanças¹⁰⁷⁶”.

Cansada dos horrores da guerra, Emília decide pôr um fim ao conflito armado que alveja Dona Benta em tristeza, a ponto de ela pensar em suicidar-se: “É uma perversidade tão monstruosa, isso de bombardear inocentes, que tenho medo de não suportar por muito tempo o horror desta guerra. Vem-me vontade morrer¹⁰⁷⁷”. Diante daquela atmosfera triste e da ameaça de os bombardeiros aéreos chegarem ao Sítio, outrora tão alegre e divertido, a boneca tem a original ideia de ir à Casa das Chaves, onde há “chaves que regulam e graduam todas as coisas do mundo”, inclusive uma que “abre e fecha as guerras¹⁰⁷⁸”. Para concretizar seu plano, ela rouba o pó de pirlimpimpim fabricado pelo Visconde e capaz de transportá-la em milésimos de segundo para o fim do mundo. Ali, num “lugar nebuloso¹⁰⁷⁹”, a personagem depara-se com um velho casarão, com um letreiro escrito “CASA DAS CHAVES”.

Ainda sob os efeitos do pó que havia cheirado, Emília entra na casa e percorre um longo corredor, em cuja parede há um “correr de chaves”, todas iguais, erguidas para cima e a “oito palmos do chão”, fora do alcance de visão da boneca. Como não conseguia distinguir entre as chaves aquela que seria a da guerra, Emília decide aplicar o “método experimental” aprendido com o Visconde e mexe, por acidente, na chave do tamanho, que reduz a humanidade a dimensões liliputianas, à exceção do Visconde, que não é atingido pelo equívoco da boneca por ser um vegetal: “Eu mexi na chave do tamanho e todas as criaturas vivas ficaram pequenas porque seria absurdo haver uma chave só para minha pessoa¹⁰⁸⁰”.

¹⁰⁷⁶ LOBATO, Monteiro. **A chave do tamanho**. Ilustrações de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1976. p. 7.

¹⁰⁷⁷ Ibid., p. 10.

¹⁰⁷⁸ Idem.

¹⁰⁷⁹ Ibid., p. 11.

¹⁰⁸⁰ Ibid., p. 12.

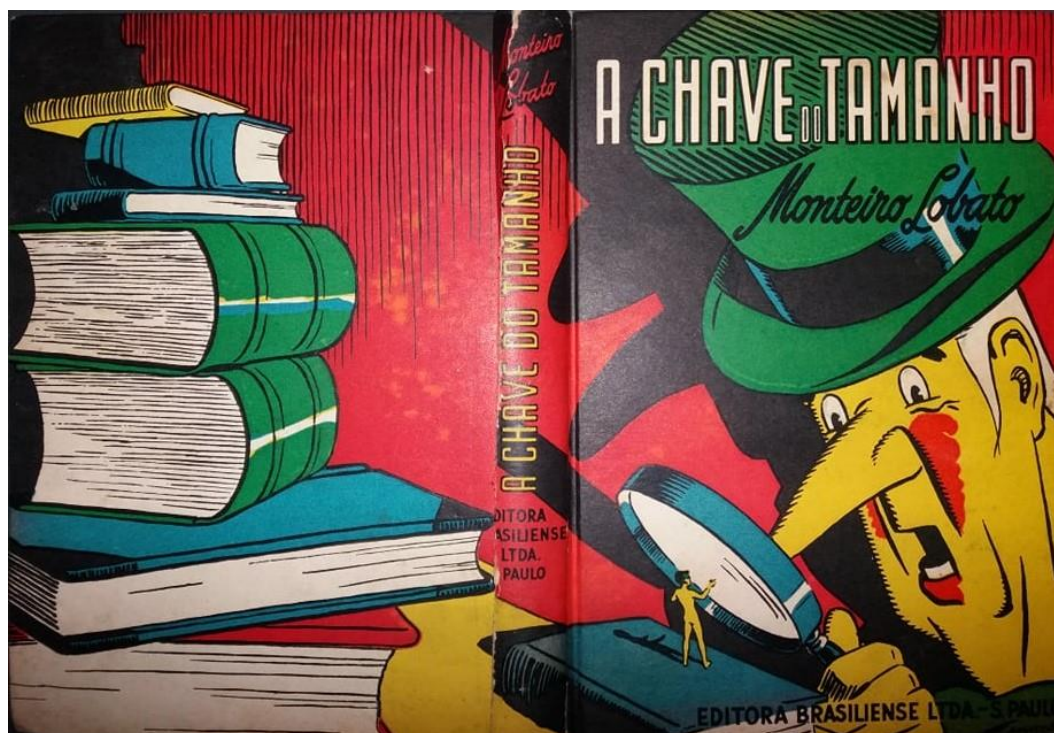


Figura 28 – Sobrecapa da edição de 1948 de *A chave do tamanho*, de Monteiro Lobato, Ilustração de Augustus.

“Nua que nem minhoca¹⁰⁸¹”, Emília dá-se conta de que estava pequeníssima, tinha sido reduzida quarenta vezes, agora possuía “um centímetro apenas”: “Aconteceu-me o que às vezes acontecia a Alice no País das Maravilhas. Ora ficava enorme a ponto de não caber em casas, ora ficava do tamanho de um mosquito¹⁰⁸²”. Tudo ao redor da boneca havia ficado enormíssimo, o que a faz intuir o fim do conflito armado, já que reduzida a um tamanho minúsculo a humanidade não podia guerrear. Por outro lado, a miniaturização da espécie humana também produz uma inversão de perspectiva, que põe em destaque a relatividade das coisas diante da nova ordem de grandeza entre as classes de seres:

A situação era tão nova que as velhas ideias não serviam mais. Emília compreendeu um ponto que Dona Benta havia explicado, isto é, que nossas ideias são filhas de nossa experiência. Ora, a mudança de tamanho da humanidade vinha tornar as ideias tão inúteis como um tostão furado. A ideia duma caixa de fósforos, por exemplo, era a ideia duma coisinha que os homens carregavam no bolso. Mas com as criaturinhas diminuídas a ponto duma caixa de fósforos, a “ideia-de-caixa-de-fósforos” já não vale coisa nenhuma. A “ideia-de-leão” era a dum terrível e perigosíssimo animal, comedor de gente; e a “ideia-de-pinto” era a dum bichinho inofensivo. Agora é o contrário. O perigoso é o pinto¹⁰⁸³.

¹⁰⁸¹ Idem.

¹⁰⁸² Idem.

¹⁰⁸³ Ibid., p. 13.

Essa inversão entre a ideia de grande e a de pequeno está tematizada desde o primeiro parágrafo do livro, quando os personagens “tamanhudos” do Sítio contemplam o pôr do sol de trombeta, diante do qual se apequenam pela grandeza do acontecimento e pela amplitude do universo. No entanto, é sobretudo depois da miniaturização do tamanho da humanidade, desencadeada pelo erro de Emília, que a alteração dos pontos de vista entre as espécies vai ser radicalizada:

Sei que estas imensidades que agora estou vendo não passam de verdadeiras pulgas perto de outras coisas maiores, como as montanhas; e as montanhas não passam de pulgas perto de outras coisas, como a Terra; e a terra é uma pulga perto do Sol (...)¹⁰⁸⁴.

Se, antes, os humanos de tamanho normal podiam percorrer grandes distâncias rapidamente e os insetos pareciam-lhes inofensivos, agora, naquela terra de animais gigantes, o que era micro tornou-se macro. Dessa forma, como aponta o pesquisador Thiago Valente em estudo seminal sobre *A chave do tamanho*, os critérios de verossimilhança do mundo real são rompidos:

O espaço assume papel relevante na estrutura da obra, à medida que a relação dos homens com o meio é radicalmente alterada pela “reinação” de Emília. O espaço, ao qual associamos o Sítio do Picapau Amarelo, o jardim e a casa do Major Apolinário, a casa do Coronel Teodorico e, ao final das narrativas, os países envolvidos no conflito, desdobra-se em inúmeros espaços micro, tais como os diferentes ambientes do jardim (a hortêncina, o violetal, o caminho das pedras), a mesa da sala de jantar, a cartola do Visconde do Visconde. Esse desdobramento do espaço dá-se, porém, não só no âmbito das medidas (a perda do tamanho exige novos padrões), mas também na fuga do referencial, da realidade imediata e na entrada franca no mundo da fantasia¹⁰⁸⁵.

Sem as botas de sete léguas do Pequeno Polegar, Emília precisa se esforçar para voltar ao Sítio do Picapau Amarelo; para isso, pega carona nas costas ou nas patas de insetos. Ciente de que “o grande sai do pequeno¹⁰⁸⁶” pela porta da imaginação, “a louca da casa”, Lobato radicaliza o paradoxo da miniatura, segundo a formulação de Bachelard, contrastando pequenez e grandeza pelo procedimento da miniaturização. Assim, perturba os hábitos e as convenções estabelecidas pelas personagens e pelo próprio leitor, que é confrontado com descrições pormenorizadas de insetos e plantas:

¹⁰⁸⁴ Ibid., p. 16.

¹⁰⁸⁵ VALENTE, Thiago Alves. *A chave do mundo: o tamanho*. In: LAJOLO, Marisa. CECCANTINI, João Luis (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro**: obra infantil. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 460.

¹⁰⁸⁶ BACHELARD, Gaston. *A miniatura*. In: **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, 19[--]. p. 120.

A sua redução [de Emília] permitia ver a ‘abundância do pequenino’. Quantas vidinhas na sombra daquela mata, sobretudo sob a forma de vermes. (...). Uma infinidade de formas de vida que só os sábios sabem¹⁰⁸⁷.

Graças à miniaturização do tamanho, Emília tem a possibilidade de ver e de entender o mundo sob outro prisma, reconhecendo elementos e seres que antes sequer imaginava que existissem. Como lembra Bachelard: “O detalhe de uma coisa pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza¹⁰⁸⁸”. Não à toa pululam das páginas do livro diminutivos, aumentativos e adjetivos em grau superlativo (“pulinhos”, “pequenininhos”, “formiguinhas”, “grãozinho”, “casquinha”, “mundinho”, “formigonas”, “gigantescos”, “enormíssimos”, “visibilíssimo”, “colossal”, “buraquinho do buraco”) como recurso estilístico ligado à miniaturização, para dar a ver entidades minúsculas. Por causa da mexida na chave do tamanho, o que antes era pequeno agora é grande, como o inofensivo gatinho de estimação da família do prefeito: “Apesar de durinha de coração, Emília arrepiou-se ao ver o meigo Manchinha, tão saudoso dos seus donos, comer sossegadamente os três insetos descascados que descobriu ali¹⁰⁸⁹”.

A partir do procedimento da miniaturização, este livro para crianças põe em destaque a multiplicidade de pontos de vista que coabitam o mundo: “Vai ser difícil acostumar-me ao tamanho das coisas: para as formiguinhas, no entanto, esse tamanho das coisas é o natural, pois foi o que sempre tiveram¹⁰⁹⁰”. Para conseguir este efeito, o autor emprega o discurso indireto livre que faz o ponto de vista do narrador onisciente confundir-se, muitas vezes, com a perspectiva microscópica de Emília: “Emília horrorizou-se. Pois estavam com um gato ali perto e não se escondiam¹⁰⁹¹”. Além da confusão entre a voz do narrador e a da personagem, Lobato também utiliza, como nota com precisão cirúrgica Rosana Kohl Bines, uma “sintaxe mutilada¹⁰⁹², feita de sintagmas curtos que pressionam a leitura em ritmo de urgência, exigindo do leitor que continuamente interrompa e retome o fôlego a cada nova enunciação¹⁰⁹³”. Neste sentido, afirma a pesquisadora, é “como se cada fragmento de frase compactasse um saber

¹⁰⁸⁷ LOBATO, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁸⁸ BACHELARD, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁸⁹ LOBATO, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁹² Em uma nota de rodapé, Rosana Kohl Bines informa que deve a André Moura, pesquisador da obra de Monteiro Lobato, a percepção dessa “sintaxe mutilada” em *A chave do tamanho*.

¹⁰⁹³ BINES, Rosana Kohl. *Ipsis Litteris: violência ao pé da letra com Monteiro Lobato e Fabricio Carpinejar*. LER – **Leitura em Revista**, v. 14, p. 48, 2019. O ensaio também foi publicado na Revista da Academia Brasileira de Letras: Revista Brasileira, v. 91, pp. 175-185, 2017.

explosivo, preste a detonar”, como comprovam “as notícias da guerra que chegam pelo jornal em ritmo telegráfico”: “Novo bombardeiro de Londres, vovó. Centenas de aviões voaram sobre a cidade. Um colosso de bombas. Quarteirões inteiros destruído. Inúmeros incêndios. Mortos à beça¹⁰⁹⁴”.

Se, por um lado, para transmitir a experiência da guerra às crianças, o escritor lança mão de uma dicção literal como estratégia de “desnudamento da violência, que obriga a tal ‘civilização tamanhuda’ a render suas armas, em prol de uma humanidade que se reinventa, na medida em que se apequena”¹⁰⁹⁵, por outro lado, essa linguagem crua e “ali na batata¹⁰⁹⁶”, como diz Emília, constitui-se como o meio pelo qual Lobato reproduz, em escala menor, o conflito bélico através da situação vividas pelos personagens naquele mundo em miniatura.

Em outras palavras, o procedimento de miniaturização opera na narrativa lobatiana uma suspensão do tempo histórico da Segunda Guerra ao reduzir o tamanho dos líderes da batalha que, pequeninos, não podem combater. Ao mesmo tempo, a miniaturização também mimetiza, no plano diegético do livro, a atmosfera de perigo, violência e opressão vivida pela humanidade naqueles tempos sombrios. Como Robinson Crusoé, a humanidade tem de se adaptar àquela nova situação para continuar vivendo, pois, reduzida a dimensões liliputianas, torna-se presa fácil para aranhas, pintos e gafanhotos, contra os quais tem de lutar para sobreviver. É assim que entra em cena o mimetismo como estratégia de defesa de Emília diante da natureza hostil:

Mi-me-tis-mo. Quer dizer imitação. (...). Nos três estamos usando um recurso do mimetismo. Estamos usando o processo do ‘chumacisco’. Estamos fingindo o que não somos¹⁰⁹⁷.

Disfarçada com chumaços de algodão, Emília escapa de ser devorada pelo gato Manchinha, livrando a própria pele e a dos filhos do prefeito de Itaoca, que não teve a mesma esperteza. Utilizando o mimetismo com estratégia de sobrevivência, Emília e as duas crianças são encontradas a meio caminho do Picapau Amarelo pelo Visconde, que tinha ido à cidade verificar se o apequenamento atingira mais pessoas. Do alto de seus 42 centímetros de altura, o sábio sabugo de milho ouve a confissão de Emília, que revela “sua viagem à Casa das Chaves, a puxada para baixo da Chave do Tamanho e o

¹⁰⁹⁴ LOBATO, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁹⁵ BINES, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁹⁶ LOBATO, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 36.

‘apequenamento’¹⁰⁹⁸. Horrorizado, ele repreende a boneca para, logo em seguida, dá-se conta de que a miniaturização foi benéfica para a humanidade, porque “com sua inteligência os homens pequeninos poderiam dominar os insetos, utilizar-se de milhares deles para mil coisas e construir uma nova civilização muitíssimo mais interessante que a velha¹⁰⁹⁹”. De volta ao Sítio, a boneca e a sabugo encontram Dona Benta, Tia Nastácia, Narizinho e Pedrinho sobre uma cômoda, tentando escapar da fome desmedida do Marquês de Rabicó, que já havia devorado a família do Tio Barnabé, inclusive “o pobre e velho negro” que havia ensinado Pedrinho a armar arapuca para pegar saci. Refugiados na cartola do Visconde, que se transforma em um sítio em miniatura, os personagens, salvos das ameaças e perigos, passam a filosofar sobre a “Ordem Nova da Humanidade Sem Tamanho”, como o fazem Dona Benta e O Visconde de Sabugosa, enquanto as crianças se põem a reconstruir O Picapau Amarelo em escala menor:

Tudo mudou – dizia ele. Hoje nada vale o que valia antigamente. Acabou-se o dinheiro. Acabaram-se os veículos. Acabou-se a civilização. Mas, pelo que já vi, o homem pode perfeitamente subsistir dentro das proporções mínimas a que está reduzido.

– Acha sinceramente, Visconde, que podemos substituir e criar uma nova civilização?

– Acho sim. Acho até que o homem pode criar uma civilização muito mais interessante e feliz do que a “civilização tamanhuda”, como diz Emília. Ali naquele lago a senhora está vendo um maravilhoso exemplo das novas possibilidades. Nunca um pires d’água deu tanto prazer a tantas criaturas. Os insetos, por exemplo, vivem perfeitamente adaptados ao planeta – e eles não possuem a inteligência das criaturas humanas. A geração adulta de hoje vai sofrer, está claro, porque anda muito presa às ideias tamanhudas: as crianças já sofrerão menos, porque aceitam melhor as novidades. Repare como os seus netos, e o Juquinha e a Candoca, estão rapidamente se adaptando, ao passo que Tia Nastácia e o Coronel resistem.

– Mas acha que as nossas velhas ideias tornar-se-ão inúteis neste mundo novo?

– Inúteis propriamente não. Mas têm de ser revistas e reformadas. São ideias filhas da experiência tamanhuda. Com a nova experiência pequenina, está claro que as ideias velhas têm que sofrer adaptação¹¹⁰⁰.

A fim de averiguar os efeitos do apequenamento, Emília decide viajar pelo mundo para ver como as coisas ocorreram em outros países. Ao contrário de Gulliver, a boneca de pano não “sai do mundo real e adentra territórios fantásticos”, mas “sai do Picapau Amarelo e vai aos países do mundo real”¹¹⁰¹. Com a ajuda de um super pó, ela e o Visconde viajam pela Europa, pela Ásia e

¹⁰⁹⁸ Ibid., p. 44.

¹⁰⁹⁹ Ibid., p. 47.

¹¹⁰⁰ Ibid., p. 60.

¹¹⁰¹ VALENTE, *op. cit.*, pp. 458-459.

pela América do Norte. No Japão, Emília e Visconde encontram-se com o Imperador; nos Estados Unidos, a dupla inseparável, espécie de Dom Quixote e Sancho Pança, é recebida pelo presidente norte-americano na Casa Branca. Depois, a boneca é convidada pelo Doutor Barnes, professor da Universidade de Princeton, para visitar a “Pail City, ou a Cidade do Balde”, onde havia “umas vinte pessoas entre homens, mulheres e crianças, todos de tanguinhas – umas de papel, outras de musgo¹¹⁰²”. Já na Rússia, a situação é mais catastrófica:

O Visconde parou na zona de guerra e assombrou-se. O frio era horrível, muitos graus abaixo de zero, e aqueles milhões de homens que os ditadores tinham remetido para os gelos estavam também mortos. Ao lado dos tanques e canhões viam-se montinhos de fardas em quantidade incrível, em muitos pontos já totalmente recobertos pela neve¹¹⁰³.

O cenário de destruição também é igual em Berlim:

A capital da Alemanha pareceu-lhes perfeitamente morta. A enorme quantidade de montinhos de roupa em todas as ruas revelava a sua grande população. Na maioria eram montinhos de farda, com um capacete ou quepe em cima. Inúmeros automóveis despedaçados, quase todos militares. O apequenamento havia acontecido às 4 horas, que é a hora de Berlim correspondente às 10 da manhã lá no sítio. A população estava em plena atividade nas ruas, quando subitamente desapareceu. O que de fato havia acontecido à humanidade inteira fora isso – um desaparecimento¹¹⁰⁴.

É, ainda, em Berlim, onde Emília encontra-se com “o ditador que levou o mundo inteiro à maior das guerras”, aquele que “tinha oito palmos e meio de altura”, mas que viu “todo o seu poder” desaparecer quando foi “reduzido a quatro centímetros¹¹⁰⁵”. Sem papas na língua, Emília, diante do líder, cujo nome não é revelado para o leitor, utiliza uma linguagem “pão pão queijo queijo¹¹⁰⁶” na tentativa de acabar de uma vez por todas com a matança provocada pela Guerra:

Ceguei até cá para dizer uma coisa – que o Tamanho morreu. E quem acabou com o Tamanho eu sei quem foi, e sei também que essa pessoa é a única que pode novamente restituir aos homens o antigo e querido tamanho – aquele tamanho malvado, porque se não fosse ele os homens não teriam sido maus como foram, fazedores de guerras, incendiadores de cidades, afundadores de navios, judiadores de judeus. Mas esse misterioso alguém só restaurará o tamanho perdido se tiver a certeza de que Vossa Excelência vai fazer a paz, e botar fora todas as horrendas armas que andou amontoando, e desse momento em diante viverá na mesma paz e harmonia com o mundo em que vivem as

¹¹⁰² LOBATO, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 70.

formigas e abelhas. Se o Tamanho voltar e tudo ficar como estava, quero vida nova, sem guerras, sem ódios, sem matanças, sem armas, está entendendo?¹¹⁰⁷

O discurso ameaçador e autoritário da boneca apegueira ainda mais o minúsculo ditador, que é enfiado pelo Visconde na fresta do rodapé do gabinete, depois de ter sua tentativa de réplica detida por um gesto de Emília:

Não diga nada, meu senhor. Já houve falação demais. Quem fala agora sou eu. Quero todos muito direitinhos e humildes. Esta semana de redução não passa duma advertência que o tal ‘alguém’ faz ao mundo. Compreende?¹¹⁰⁸.

De volta ao Sítio, Emília e Visconde organizam um plebiscito para decidir se mantêm a redução ou restauram o tamanho original da humanidade. Como todos os seres estão reduzidos após o desligamento da chave, a guerra acaba e há uma vontade, por parte das crianças, de continuarem minúsculas:

Emília fez o Visconde colocá-la no alto da cartola e de lá, debaixo do chapéu-de-sapo gritou:

– Plebiscito! Plebiscito! Aproximem-se todas para votar.

Todos rodearam a cartola.

– Quem quiser a volta do Tamanho, levante a mão.

– Os adultos ali presentes levantaram a mão. Eram conservadores, com ideias emperradas na cabeça e preferiam que tudo voltasse a ser como antigamente. Emília contou os votos. Dona Benta, tia Nastácia e o Coronel. Três votos tamanhudos.

– E agora – continuou Emília – que não quiser o Tamanho, levante o pé!

A criançada inteira levantou o pé. Eram radicais. Não tinha ideias emperradas na cabeça. Gostavam de mudanças. Emília contou os votos. Narizinho, Pedrinho e Juquinha. Três votos destamanhudos¹¹⁰⁹.

Depois de muita confusão e das trapaças da boneca para ganhar o plebiscito a favor do “destamanhamento”, o sabugo de milho pode finalmente votar, para tristeza de Emília e das crianças, que têm de aceitar o resultado: “Emília fungou, fundou e, com a mais nobre humildade – grande exemplo para todos os ditadores do mundo – disse para o Visconde: – Pois vamos para a Casa da Chaves, macaco!”. De volta ao “lugar nebuloso” onde a reinação tinha começado, os dois personagens ligam a Chave do Tamanho e “o fenômeno que se operou foi o reverso do apequenamento – foi um instantâneo engrandecimento¹¹¹⁰”.

A miniaturização como dispositivo de criação em *A chave do tamanho* parece ir ao encontro da atitude de Walter Benjamin de rejeitar o monumental a favor do minúsculo. Assim, o gesto intempestivo da Emília de desligar “a chave do tamanho” e os efeitos desconcertantes daí decorrentes guardariam uma

¹¹⁰⁷ Ibid., pp. 60-70.

¹¹⁰⁸ Ibid., p. 70.

¹¹⁰⁹ Ibid., p. 84.

¹¹¹⁰ Ibid., p. 86.

relação de semelhança com as brincadeiras destrutivas da criança, que reconstróem o mundo a partir de seus restos. No livro, o apequenamento provocado pela brincadeira da boneca representa a possibilidade de reinvenção do mundo pelo ponto de vista dos pequenos, isto é, das crianças. Não à toa, ao final da história, o sonho delas é continuar pequenas, o que representa uma possibilidade de mudança, um sinal secreto de uma possível revolução¹¹¹¹. O reordenamento experimental reivindicado pela noção de *Spielraum* é, aqui, encenado a partir das pequenas escalas, que tornam o mundo mais compreensível à medida que o miniaturiza. Ao mesmo tempo em que desnuda as atitudes humanas através de uma linguagem literal, a miniaturização põe em evidência a relatividade dos pontos de vista pela via da ampliação e da redução de hábitos e atitudes convencionais. Neste sentido, a redução da escala produz uma outra maneira de entender os fenômenos, enquanto a miniaturização é a chave que abre a porta da imaginação, pela qual pode-se inventar um mundo outro, um pouquinho melhor e mais humano, longe de ditadores e junto às crianças e aos cacarecos colecionados por Emília.

¹¹¹¹ Óbvio está que essa revolução é liderada pelas crianças, cuja voz dissonante desafina o coro dos ditadores contentes com a guerra. No entanto, hoje, depois da divulgação das cartas elogiosas de Monteiro Lobato a Ku Klux Kan, que explicitam a vinculação do autor com o movimento eugenista brasileiro e com a ideia de pureza racial, torna-se imperativa a pergunta sobre a recepção de sua obra na infância e o impacto das expressões racistas que ela traz em crianças negras, que sofrem com preconceito, e nas brancas, que podem formar um imaginário ligado à imagem de superioridade racial. Essa discussão é delicada e incontornável para os pesquisadores da obra lobatiana e merecia uma análise mais demorada, o que não foi possível fazer aqui. Ao não realizá-la, não se quis negar o racismo de Lobato, absolutamente, o que é um fato. Este dado contemporâneo de sua obra é extremamente relevante, como também é o valor literário de seus livros, que não devem ser reduzidos apressadamente a esta ou aquela ideologia, ou ainda reescritos, de maneira a editar ou suprimir trechos racistas, o que implica também em um gesto de apagamento do racismo do escritor. Não se trata de excluir a obra de Monteiro Lobato do cânone, mas de relê-la criticamente, considerando, por exemplo, as expressões racistas utilizadas por Emília, como “negra beijuda” ou “macaca de carvão”, para se referir, em *Caçadas de Pedrinho*, à Tia Nastácia e o fato de esta, na *Reforma da Natureza*, ser convidada para reconstruir o mundo na Conferência da Paz de 1945. A necessária releitura deve levar em conta ainda a afirmação de Tia Nastácia de que “Negro também é gente” ao final de *Caçadas de Pedrinho* em paralelo às expressões preconceituosas do narrador e de Emília, alter-ego de Lobato, diante do fato de a personagem não ser falante de um registro padrão da língua, como se pode ler em *Histórias de Tia Nastácia*. A recepção contemporânea da obra de Monteiro Lobato carece de maior atenção e estudos, assim como as práticas de leitura de seus livros na escola. Para uma aproximação inicial ao racismo de/em Lobato, cf. LAJOLLO, Marisa. Negros e negras em Monteiro Lobato. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de (Orgs.). **Lendo e escrevendo Lobato**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. pp. 65-82; e o artigo da professora e historiadora da UNICAMP Lucilene Reginaldo publicado em fevereiro de 2019 no jornal Folha de São Paulo, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/02/obra-infantil-de-monteiro-lobato-e-tao-racista-quanto-o-autor-afirma-autora.shtml>.

La boîte-en-valise

Em junho de 1940, Walter Benjamin foge de Paris, onde está exilado há 7 anos, desde 1933, quando os nazistas ascendem ao poder na Alemanha. Antes de pegar um trem em direção a Lourdes e, depois, para Marselha, onde entrega uma cópia das teses “Sobre o conceito de história” à amiga judia Hannah Arendt, Benjamin esvazia seu miúdo apartamento da rua Dombasle. Ele retira da moldura o pequeno *Angelus Novus* de Klee, recolhe as páginas da versão de última mão da *Infância em Berlim* e organiza esses e outros papéis em envelopes, nos quais também guarda suas cadernetas de anotações e citações. Em seguida, entrega seus pertences a Georges Bataille, que esconde tudo na *Bibliothèque nationale de France*, onde os objetos ficam até abrigados até o final da Guerra em um cofre, espécie de caixa, que os oculta das vistas dos outros. De volta a seu último esconderijo, Walter Benjamin põe em uma pasta de couro um relógio, seis fotografias, uma radiografia, um par de óculos, algum dinheiro e uma declaração do Instituto frankfurtiano, para o qual trabalha desde 1935. Já em Marseille, ele recebe o visto de emergência conseguido por Max Horkheimer junto ao consulado dos Estados Unidos; falta-lhe, no entanto, o visto de saída francês exigido pelas autoridades que colaboram com o regime de Vichy¹¹¹².

Diante da demora para obter os documentos necessários para escapar dali, o clandestino, no mês seguinte, decide atravessar a pé a região dos Pirineus e leva consigo sua pasta de couro e uma misteriosa mala contendo um “novo manuscrito”, que era mais importante do que ele próprio, como se recorda Lisa Fittko, a resistente alemã que ajuda o judeu nômade e muitos migrantes políticos a cruzar a região montanhosa¹¹¹³. O que havia na mala do andarilho? Uma nova versão das teses sobre a filosofia da história? O texto acabado da *Infância em Berlim*? O comentário sobre a miniaturização a partir d’A *nova*

¹¹¹² Essas informações foram colhidas de PALMIER, Jean-Michel. **Walter Benjamin. Un itinéraire théorique**. Paris: Les Belles Lettres, 2010; da cronologia feita por LAVELLE, Patricia (Org.). **Cahier L’Herne Walter Benjamin**. Paris: ÉDITIONS DE L’Herne, 2013; e do capítulo “The portable Museum” in: DEMOS, T. J. **The exiles of Marcel Duchamp**. Cambridge: The Mit Press, 2007. pp. 11-66.

¹¹¹³ Cf. FITTKO, Lisa. **Le chemin Walter Benjamin: souvenirs 1940-1941**. Trad. Léa Marcou. Paris: Seuil, 2020. A história da mala que Walter Benjamin carregava durante a fuga também é contada em um livro para crianças, como se lê em: CHANG, Pei-Yu. **A mala misteriosa do senhor Benjamin**. Ilustrações de Pei-Yu Chang. Trad. Eurídice Gomes. Lisboa: Nuvem de Letras, 2017.

Melusina de Goethe? Não se sabe. Após inúmeras subidas e descidas nas montanhas dos Pirineus, o pequeno grupo de refugiados, composto por uma mãe, uma criança e um colecionador de miniaturas, é interceptado pela polícia de Franco na cidadezinha de Port-Bou, na fronteira entre Espanha e França, onde o exilado se suicida em um minúsculo quarto de hotel, para escapar da possível deportação para um campo de concentração, como acontece com seu irmão mais novo, Georg Benjamin, que morre em 1942 no campo de Mauthausen.

No mês anterior à fuga de Walter Benjamin, em maio de 1940, Marcel Duchamp e a esposa, Mary Reynolds, também abandonam Paris de trem, em direção à cidade litorânea de Arcachon, no sul da França, uma rota de escape menos suspeita do que aquela na fronteira norte do país. Diante do êxodo em massa de refugiados judeus e da chegada de tropas alemães na região controlada pelo Marechal Pétain, o artista e a companheira, impossibilitados de se movimentarem como gostariam, seguem, pouco tempo depois, para Sanary-sur-Mer, um balneário próximo à Marselha, onde ficam cerca de dois anos. Ali, Duchamp retomou o trabalho ao qual se dedicava desde 1935, quando começou a fabricar um caixa móvel e portátil que abrigaria 69 miniaturas de suas obras criadas até aquele momento. Ciente de que tudo o que fez de importante poderia caber em uma caixa, como diz anos depois numa entrevista, Duchamp empenha-se na tarefa artesanal de construir sua *Boîte-en-valise*, também chamada por ele de “pequeno museu portátil”.

Com uma impressora e uma câmera fotográfica, o artista reproduziu em ponto pequeno as grandes escalas de suas obras, amiudando seus *ready-mades*, os painéis do *Grande Vidro* e o *Nu descendo uma escada*. Lembrando retábulos medievais¹¹¹⁴, a *Boîte-en-valise*, em cuja parte exterior está escrito à mão “de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy”, é fabricada com madeira e com uma valise de couro com alça. No seu interior, a caixa-maleta possui divisórias que, quando manuseadas, revelam compartimentos secretos e deslizantes, à maneira, guardadas as diferenças óbvias, do mecanismo da pequena caixa d'A *nova Melusina*, de onde saem, quando tocada milagrosamente pela princesa anã, “portas, janelas, colunatas e tudo quanto pertence a um verdadeiro palácio¹¹¹⁵”.

¹¹¹⁴ Cf. MACK, John. **The Art of Small Things**. Londres: The British Museum Press, 2007. p. 83.

¹¹¹⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. A nova Melusina. In: **A nova Melusina. Novela ou a história de uma caçada**. Trad. Anneliese Mosch. Sintra: Colares Editora, 1997. p. 28

Aberta a valise de couro, suspensa a tampa da caixa interna até que ficasse em posição vertical e puxados os compartimentos nos dois lados, estariam engenhosamente expostas as pinturas mais importantes de Duchamp: *O grande vidro* de celuloide transparente está no centro, ladeado à esquerda por *A noiva e por O reio e a rainha rodeados por rápidos nus*, e à direita por *Tu m'*, pelos 9 *moldes málicos* e pelo *Deslizador* (os dois últimos são também de celuloide transparente). *O Nu descendo uma escada* está do outro lado do painel à esquerda, que contém *A noiva*. Para vê-lo, tem-se de dobrar para trás esse painel, que encobre *O rei e a rainha rodeados por rápidos nus*. O ponto central dessa "instalação" permanente é *O grande vidro* e seus desdobramentos – o famoso *Nu* é um espetáculo secundário.

Quatro *ready-mades* também brindam os olhos: uma fotografia do *Pente* no painel à direita e, logo à esquerda do *Vidro*, pendendo umas sobre as outras num espaço estreito e vertical, réplicas tridimensionais da *Fonte*, do *Item desdobrável de viagem* e do *Ar de Paris*. [...]

Outro *ready-made* tridimensional – *Por que não cheirar Rose Sélavy?* – brota do fundo da caixa, perto de *O grande vidro*. Uma fotografia maior dos 3 *stoppages padrão* aninha-se ao longo da beirada esquerda da caixa e, entre as duas beiradas, há uma caixa de papelão dentro de outra caixa que contém o restante das 69 reproduções, desde *Sonata*, montada sobre a tampa, até o *Moinho de café* [...]. As outras obras estão coladas em molduras individuais de papelão preto, que a pessoa pode retirar para ver de perto. Cada item está identificado por uma pequena etiqueta impressa que dá o título, a data, as dimensões e outros dados pertinentes, tal como num museu¹¹¹⁶.



Figura 29 – Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1936-1941, 40 x 37,5 x 8,2 cm.

¹¹¹⁶ TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 355-357.

A primeira caixa, de uma série de cerca de trezentas confeccionadas tempos depois em valises de ouro, fica pronta em janeiro de 1941, depois da ocupação da França pelas tropas nazifascistas, quando a vida ali torna-se ainda mais incerta e perigosa. Não à toa, naquele ano, quando o conflito se agrava, Duchamp decide fugir para os Estados Unidos. Disposto a não interromper seu trabalho enquanto não obtém o visto de saída francês, o artista disfarça-se de comerciante de queijo e escapa do controle rigoroso na fronteira entre a zona livre e a zona ocupada da França. Assim, conseguiu levar para Grenoble, onde sua irmã morava, os recursos de que necessitava para fabricar seus caixas, todos eles escondidos em uma grande mala. Dali, ele envia como utensílios domésticos os materiais de suas caixas para Nova York, aonde chega em 1942 com uma bagagem mínima.

Construída durante a Segunda Guerra Mundial, a caixa-valise, espécie de coleção de miniaturas ou álbum de pequenas fotografias, concentra, como uma mônada, a imagem da condição apátrida de Marcel Duchamp e de sua vida deslocamentos entre França e Nova York, naqueles anos de cerceamento da liberdade de expressão artística. Quando aberta, a caixa, enquanto signo de itinerância e de portabilidade, expõe as condições materiais do artista exilado, assim como o contexto geográfico e as motivações que o levaram a confeccioná-la. Enquanto a miniaturização é o procedimento de que lança mão o artista para reduzir a escala original de suas obras a um tamanho apropriado à mala, que lhe serve de garantia de sobrevivência durante o conflito bélico, por outro lado, a caixa torna-se, para aquele fugitivo, uma espécie de refúgio, pois, naquele pequeno espaço que serve de abrigo para suas obras em miniatura, ele também se abriga:

A mala de Duchamp servia claramente a múltiplas funções e se estendia ao exílio: ela meditou sobre a vulnerabilidade existencial dos sem-teto e também oferecia os meios para combater os efeitos de fragmentação do exílio por meio da reconstrução de uma casa portátil construída sobre a montagem de reproduções fotográficas¹¹¹⁷.

Essas observações iniciais sobre a caixa como signo material de abrigo em tempos de opressão e de vulnerabilidade extrema retomam a leitura perspicaz do historiador da arte J. T. Demos em seu importante estudo sobre *The exiles of Marcel Duchamp*¹¹¹⁸, onde contrasta, a partir da imagem da mala

¹¹¹⁷ DEMOS, T. J. **The exiles of Marcel Duchamp**. Cambridge: The Mit Press, 2007. p. 21.

¹¹¹⁸ A descoberta deste livro também aconteceu numa situação de deslocamento, às vésperas de minha saída para o estágio doutoral na França, no final do primeiro semestre de 2019. Agradeço a Silvano Santiago por tê-lo mencionado no âmbito do encontro “Vidas passadas a limpo”,

misteriosa do colecionador judeu-alemão e da *Boîte-en-valise* do artista francês, a “tentativa desesperada de Benjamin de escapar das garras dos nazistas” e “as repetidas e até brincalhonas mascaradas de Duchamp como comerciante de queijo nas fronteiras nazistas¹¹¹⁹”. Se o deslocamento, para Duchamp, “representava uma condição desejada e produtiva, uma receita para uma vida aventureira de solidão”, para Benjamin, ele “foi uma sentença traumática e involuntária, proferida com ameaças de morte”¹¹²⁰.

Desviando-se de uma leitura mais convencional dos pequenos museus portáteis de Duchamp como resposta à institucionalização dos experimentos de vanguarda pelos discursos legitimadores da crítica e pelos espaços privilegiados do museu e da galeria, onde as obras são expostas e comercializadas, o pesquisador estadunidense situa a *Boîte-en-valise* “no campo do deslocamento geopolítico durante a Segunda Guerra Mundial¹¹²¹”. Assim, formula o que chama de uma “estética do exílio” marcada pela “mobilidade, compactação e miniaturização”¹¹²² que aparecem sob o signo da caixa-valise de Marcel Duchamp. Neste contexto, a “caixa” (*boîte*) e a “maleta” (*valise*) corresponderiam “à existência transitória do sujeito no exílio¹¹²³”, ao mesmo tempo em que apontariam para um desenraizamento identitário e institucional. Identitário porque, naquele momento de fanatismo nacionalista em que o nazismo buscava se afirmar como identidade coletiva de um estado-nação unificado, a autoria da caixa-valise é quebrada, quando sua criação também é atribuída ao alter-ego feminino de Duchamp, Rose Sévaly. Institucional, porque, quando reproduz suas obras em miniatura, o artista nega o ideal tradicional de originalidade através da técnica de reprodução fotográfica, que retira seus trabalhos do espaço ritual e seguro do museu e da galeria para dispersá-los em caixas portáteis que, como malas de viagem, podem ser carregadas para qualquer lugar. Nesta perspectiva, a caixa-valise se torna “tanto um meio de escorar uma subjetividade precária quanto um sinal de sua inelutável dispersão¹¹²⁴”.

Retomando as observações de Walter Benjamin a respeito da fotografia como uma arte ligada eminentemente à reprodução, o pesquisador lê as

organizado pelo grupo de pesquisa *Bioescritas: vida, arte, literatura* (CNPq), liderado pela Profa. Ana Chiara (UERJ).

¹¹¹⁹ DEMOS, *op. cit.*, pp. 18-19

¹¹²⁰ *Idem.*

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 4.

¹¹²² *Ibid.*, p. 17.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 38.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 6.

imagens técnicas e pós-auráticas benjaminianas como uma tomada de distância crítica em relação à “estetização da política” veiculada pelo fascismo, pois ela, ou seja, a fotografia, ao retirar o objeto de seu invólucro sagrado pela via da reprodução, desvia-se de uma aura ideológica. Assim, Demos define as fotografias como “formas visuais do desabrigo”, já que “as imagens não estão mais enraizadas em nenhum local¹¹²⁵”, o que significa dizer que não há um contexto de culto: “As reproduções se tornaram, conseqüentemente, representações de sem-teto: flutuantes, não existiam em nenhum lugar seguro, geográfico ou no tempo¹¹²⁶”. Não à toa, como nota o pesquisador, Benjamin lê as imagens desaturizadas de Eugène Atget como “casas vazias”, desabrigadas, lugares “privados de toda atmosfera”, pois, naquelas fotografias, “a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda encontrou moradores”, o que produz o efeito de “uma alienação saudável entre o homem e o ambiente”¹¹²⁷.

Neste horizonte argumentativo, Demos lembra de que quando Benjamin escreve suas memórias no exílio como tentativa de impedir a dispersão do sujeito em contexto violento e autoritário, as saudades de casa são particularizadas topograficamente através de uma montagem deslocada do espaço por meio da qual o eu que rememora sua infância se despersonaliza em cômodos e nos objetos, a fim de escapar de um essencialismo historicista: “Benjamin respondeu à saudade de casa coletando imagens que substituíam um passado perdido ou uma terra proibida, mas ele também resistiu a tentações compensatórias e nostálgicas que reconstruiriam regressivamente um lar imaginário¹¹²⁸”. Essa “estética do sem teto¹¹²⁹” (*homeless aesthetic*) não deixa de estar subentendida também no gesto de Marcel Duchamp de colocar em uma caixa reproduções em miniatura de suas obras, por meio das quais ele pode retornar de maneira nostálgica ao seu passado, matando as saudades de casa e avaliando este ou aquele procedimento artístico, de um modo talvez menos reflexivo e político que o de Benjamin, que reconstrói, pela escrita de suas memórias de infância, um abrigo para o eu exilado:

O fato de Duchamp ter ficado sem teto durante a construção da *Boîte-en-valise*, nos encoraja a lê-la como uma resposta tanto para o deslocamento de sua obra de arte quanto para seu próprio deslocamento. De fato, os dois estão

¹¹²⁵ Ibid., p. 10.

¹¹²⁶ Idem.

¹¹²⁷ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 102.

¹¹²⁸ DEMOS, *op. cit.*, p. 39.

¹¹²⁹ Ibid., p. 43.

indissoluvelmente interligados. Para Duchamp, a realização do corpo de sua obra, remontado através de fotografias feitas à mão e alojado na mala, tornou-se uma forma de limitar a saudade de casa e a dissolução subjetiva de forma semelhante à coleção de memórias de infância de Benjamin. Assim como Benjamin, a ameaça de dispersão dos sem-teto é verificada pela reconstituição vicária de Duchamp através do processo de coleta e contenção, incentivada pela fotografia e pelo museu¹¹³⁰.

Se, por um lado, as brincadeiras do pequeno Walter junto ao mundo em miniatura ensinaram para o adulto refugiado a técnica da miniaturização da letra no contexto exílio, por outro lado, é pela manipulação lúdica dos métodos fotográficos de miniaturização que Duchamp consegue reduzir o tamanho de suas obras e colocá-las dentro de uma caixa portátil naqueles tempos sombrios. A portabilidade da miniatura, como afirma Susan Sontag, é a forma ideal de possuir as coisas para um nômade¹¹³¹, ou um refugiado, como eram Benjamin e Duchamp. Dessa forma, “a miniaturização e a contenção permitem efetivamente que o corpus seja perceptível como um corpo único, completo e portátil, que oferece uma resolução (momentânea) para a ansiedade sobre a fragmentação¹¹³²”. Em outras palavras, enquanto estratégia de sobrevivência, a miniaturização confere mais mobilidade aos deslocamentos do exilado em suas rotas de fuga, justamente porque a caixa e as réplicas em miniatura que ela contém são objetos pequenos, leves e, portanto, portáteis. Por outro lado, a miniaturização, no contexto do refúgio, abre uma dimensão de sonho, um espaço mais acolhedor, em que o colecionador e o artista se abrigam, ao mesmo tempo em que especulam, cada um a seu modo, sobre suas experiências de deslocamento temporal e artístico.

Como desdobramento de um processo de reprodução técnico, a miniaturização das obras de Marcel Duchamp cria, no campo artístico, um “espaço para brincar” (*Spielraum*), pois a caixa-valise pode ser pensada com um baú de brinquedos onde está contida uma vida em miniatura. Uma vez aberta a caixa, os curiosos podem manusear os compartimentos deslizantes do objeto e manipular ludicamente as miniaturas ali escondidas, insuflando vida naquilo que está contido: “As reproduções tornam-se como brinquedos nas mãos do espectador, semelhantes a brincar com a casa de uma boneca¹¹³³”. Neste sentido, a manipulação da miniatura como brinquedo daria acesso a uma

¹¹³⁰ Ibid., p. 53.

¹¹³¹ SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. In: **Sob o signo de Saturno**. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM, 1986. p. 95.

¹¹³² DEMOS, *op. cit.*, p. 56.

¹¹³³ Ibid., p. 57.

experiência temporal que, recuada, pela miniaturização, no intervalo entre "uma vez" e "agora não mais"¹¹³⁴, é despertada pelo ato de brincar, colocando em relação crítica passado e presente, ambos adensados naquelas cifras diminutas da história. Uma vez aberta a caixa, exílio e miniaturização dali se levantam.

¹¹³⁴ Cf. AGAMBEN, Giorgio. O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo. In: **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 86.

Soldadinhos de chumbo e outros brinquedos de furar moleto

“Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie¹¹³⁵”. Essa sentença, extraída da sétima tese “Sobre o conceito de história”, em que Walter Benjamin apresenta dialeticamente cultura e barbárie não como polos opostos, mas como uma “unidade contraditória”, segundo Michael Löwy¹¹³⁶, ecoa e orienta muitos trabalhos de Jaime Lauriano, que relê em ponto pequeno as imagens produzidas pelo discurso nacional sobre a colonização, a escravidão e a ditadura militar¹¹³⁷. O ponto de partida para a retomada crítica do passado brasileiro, como explica o artista em entrevista, surge da constatação de que “a produção de imagens que retratavam a escravidão no Brasil” e a difusão das mesmas ocorria de maneira naturalizada, como ele comprova quando se depara “com rótulos de produtos que reproduziam imagens, em especial, de Debret e Rugendas” mostrando “pessoas negras trabalhando em situação de escravidão, porém sem nenhuma contextualização da violência daquela forma de trabalho”¹¹³⁸:

A naturalização da escravidão que aquela forma de circulação trazia era muito violenta. Isso me perturbou muito e decidi que deveria reprocessar e devolver essas imagens para o campo da arte, para assim friccionar a própria circulação dessas imagens em exposições que, também, não contextualizavam a violência contida no trabalho escravizado¹¹³⁹.

Na contramão da empatia nacional com o discurso colonial, escravista e militar defendido até hoje tanto pela versão oficial da história brasileira, quanto pelos líderes que comandam o país em tempos de pandemia, o artista se volta para o passado, à maneira do *Angelus Novus*, relendo os monumentos culturais como documentos de barbárie, a fim de mostrar as maneiras pelas quais o passado é escrito e transmitido. Veja-se, a propósito, a obra *monumento às bandeiras*, de 2016, uma miniatura do monumento de Victor Brecheret inaugurado em 1953 no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Como informa o

¹¹³⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 225.

¹¹³⁶ Cf. LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 5.

¹¹³⁷ Entrevista de Jaime Lauriano a Luiz Camilo Osorio. Disponível em: https://pt.jaimelauriano.com/texto_luiz_camillo. Acesso: 05 mar. 2021.

¹¹³⁸ Idem.

¹¹³⁹ Idem.

pesquisador Tadeu Chiarelli, a maquete do *Monumento às Bandeiras* de Brecheret foi uma encomenda dos escritores Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e Menotti Del Picchia em reação à ideia da colônia portuguesa de São Paulo de construir “um monumento em homenagem aos bandeirantes, ligando irremediavelmente a história daqueles supostos heróis a Portugal¹¹⁴⁰”. No entanto, essa versão contada pela historiografia modernista deixou em segundo plano outras demandas de estadistas paulistas de erigir um monumento aos bandeirantes, como a de Afonso A. Pinto ou o projeto solicitado em 1920 ao escultor italiano Nicola Rollo. Perguntando-se sobre as razões que teriam levado ao apagamento desses projetos anteriores ou contemporâneos ao de Brecheret, Tadeu Chiarelli observa que, por um lado, os pesquisadores do movimento modernista buscaram pôr em destaque apenas a história da obra desse escultor, mas,

Por outro lado, não se deve esquecer também que, se existe o mito do bandeirante paulista, os pesquisadores “históricos”, aqueles comprometidos com os primeiros relatos sobre o modernismo de São Paulo, foram responsáveis pela criação de outro mito: justamente aquele dos intelectuais e artistas comprometidos com aquele movimento, vistos como jovens intrépidos que começaram uma revolução do nada, numa São Paulo despossuída de um debate cultural e artístico preexistente. Uma narrativa que deixa de lado um ponto fundamental, ou seja, aquele que demonstra terem sido os modernistas, por origem ou por adesão, partidários da elite econômica e cultural que dava as cartas na cidade no início do século XX¹¹⁴¹.

Fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e pelas Forças Armadas Brasileiras e posicionada sobre um tijolo vermelho, a miniatura *monumento às bandeiras* não celebra nem comemora, como a escultura gigantesca de Brecheret, as expedições dos bandeirantes pelo interior do Brasil. Ao contrário, ela se insurge contra a violência militar e o brutal genocídio cometido contra populações indígenas e negras desde o passado colonial até o presente. Segundo Jaime Lauriano, sua miniatura é

(...) uma arma para se atirar contra os policiais que, junto com os grandes agropecuaristas são os novos bandeirantes, a meu ver, é claro [...]. Para mim o Monumento às Bandeiras, de Brecheret, é um totem à barbárie. Um monumento à violência que estripa a terra brasílica, desde sua invenção. Para mim é um ídolo fálico que a todo momento nos lembra, ou relembra, que a construção do Brasil é uma construção de machos brancos, que chegavam violentando quem se opusesse à sua pulsão de desejo [...].¹¹⁴²

¹¹⁴⁰ CHIARELLI, Tadeu. **O doutor e os monumentos**. Portal ARTE!Brasileiros. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/o-doutor-e-os-monumentos>. Acesso: 30 mar. 2021.

¹¹⁴¹ Idem.

¹¹⁴² LAURIANO in CHIARELLI, *op. cit.*



Figura 30 – Jaime Lauriano, *monumento às bandeiras*, 2016
base de tijolo vermelho e réplica do Monumento às bandeiras fundida em latão e cartuchos de
munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras
20 x 9 x 7 cm
Fotografia: Filipe Berndt
Fonte: <https://pt.jaimelauriano.com>

Colocando passado e presente em relação crítica, a miniatura de Jaime Lauriano questiona, em escala menor, a ideia de cultura como ornamento. Assim, evidencia, em ponto pequeno, as histórias minúsculas que jazem nas obras arquitetônicas construídas às custas do trabalho de minorias, cujas vozes permanecem silenciadas e oprimidas. Neste sentido, enquanto dispositivo de criação, a miniatura, no âmbito desse trabalho de Jaime Lauriano, inscreve-se em um campo de ação política que busca reescrever, descolonizando, a memória brasileira, do ponto de vista dos vencidos e dos marginalizados.

Se, por um lado, pode-se ler o gesto do artista de escovar a contrapelo as relações entre cultura e barbárie no Brasil na chave da atitude insurgente do historiador materialista, que sabe que “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer¹¹⁴³”, por outro lado, talvez se possa estabelecer uma relação de afinidade entre seu gesto e a atenção da criança às figuras minúsculas retratadas nas bases da Coluna da Vitória (*Siegessäule*), como conta Walter Benjamin em *Infância em Berlim*.

¹¹⁴³ Ibid., pp. 224-225.

Diante da altura colossal do monumento erguido a princípio na Königsplatz e hoje localizado no meio do parque Tiergarten, em Berlim, o menino judeu, aos olhos de quem a coluna é “um túmulo glorioso” dentro do qual “a história do mundo parecia ter se afundado”, sobe, na companhia da empregada, “os largos degraus” da estátua gigante, sentindo “obscuramente [as] ascensões privilegiadas que [lhe] seriam abertas no futuro, do mesmo modo que essas escadas”¹¹⁴⁴. Quando chega na parte interior da Coluna, ele fixa os olhos nos afrescos que estão ao alcance de seu campo de visão:

(...) e então me voltava para ambos os vassalos que, à direita e à esquerda, rematavam a parede dos fundos, em parte porque eram mais baixos que seus suseranos e mais cômodos de examinar, em parte porque me enchia a certeza de saber meus pais não mais distantes dos poderosos atuais do que esses dignitários dos de outrora¹¹⁴⁵.

Aos olhos da criança, as cenas de batalhas desenhadas nos afrescos da Coluna lembram as gravuras chocantemente dolorosas de Gustave Doré para o “Inferno” da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Graças à sua pequenez, o menino pode perceber as figuras menores e secundárias retratadas nas bases do monumento, as quais examina os pormenores, dando-se conta de que aquele espaço era iluminado por uma “luz mortíça” e os heróis cujos feitos eram ali celebrados “pareciam no íntimo tão depravados como as hordas”, o que representa, para ele, uma “verdadeira antítese do círculo de clemência que, no alto, rodeava a esplendorosa Vitória”¹¹⁴⁶.

Símbolo do triunfo do Reino da Prússia sobre o Império Francês, a Coluna da Vitória ao mesmo tempo em que celebra a memória dos vencedores da guerra também comemora a morte dos vencidos no confronto bélico que ampliou o território germânico, em um movimento similar, guardadas as diferenças entre os processos históricos, ao *Monumento às Bandeiras* construído em homenagem ao centenário do Estado de São Paulo e às expedições dos bandeirantes, que capturavam indígenas e negros rebelados para usá-los, quando não exterminados, como mão de obra escrava. Cultuados muitas vezes como “heróis” nacionais ou como homens fortes e valentes por causa da ampliação do território brasileiro e das explorações que realizavam na natureza selvagem em busca de riquezas, esses caçadores, às custas do trabalho forçado de homens e mulheres escravizados, construíam suas casas com taipas de

¹¹⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 78.

¹¹⁴⁵ Idem.

¹¹⁴⁶ Ibid., pp.78-79.

pilão, onde as tropas, encarregadas de impedir qualquer levante abolicionista e de destruir comunidades de resistência à escravidão, se abrigavam com suas bandeiras.

Enquanto, hoje, a identidade dos responsáveis pelo massacre indígena e negro orienta o sentido de ruas e de grandes avenidas em São Paulo, os nomes das vítimas daquele brutal etnocídio permanecem desconhecidos e apagados, como os corpos dos desaparecidos durante a ditadura civil-militar brasileira. Em julho de 1969, poucos meses depois da emissão do Ato Institucional Número 5 (AI-5) pelo General Costa e Silva, o também General José Canavarro Pereira, com o apoio financeiro de empresários paulistas funda, em São Paulo, a Operação Bandeirantes (Oban), um órgão de vigilância, controle e repressão política integrado por policiais e militares, que investigavam, localizavam, capturavam, torturavam e matavam pessoas ligadas aos chamados grupos subversivos. Dentre os membros da Oban, estava o major Carlos Alberto Brilhante Ustra, que, meses depois, tornou-se o primeiro chefe do DOI-CODI, o centro de tortura e assassinato que sucedeu a Oban, em 1970.

Desarquivando a história da violência colonial e militar no Brasil, Jaime Lauriano cria, em 2019, duas miniaturas de bandeirantes, as quais posiciona em cima de tijolos fabricados com a técnica de taipa de pilão. A fim de evidenciar “a centralidade da figura de verdadeiros genocidas, como os bandeirantes, na construção da identidade nacional e da noção de segurança e soberania nacional¹¹⁴⁷”, o artista, depois de adquirir as réplicas dos bandeirantes em feiras de antiguidades, mercados de pulga e casas de leilões, as remodelou com latão e restos de munições e cartuchos.

¹¹⁴⁷ Entrevista de Jaime Lauriano a Luiz Camilo Osorio. Disponível em: https://pt.jaimelauriano.com/texto_luiz_camillo. Acesso: 05 mar. 2021.



Figura 31 – Jaime Lauriano, *bandeirante #1*, 2019
 Miniatura de monumento em homenagem aos bandeirantes
 fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia
 Militar e Forças Armadas Brasileiras construída de taipa de pilão
 85, 5 x 20 x 20 cm.
 Fotografia: Filipe Berndt
 Fonte: <https://pt.jaimelauriano.com>



Figura 32 – Jaime Lauriano, *bandeirante #2*, 2019
 Miniatura de monumento em homenagem aos bandeirantes
 fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia
 Militar e Forças Armadas Brasileiras construída de taipa de pilão
 85, 5 x 20 x 20 cm.
 Fotografia: Filipe Berndt
 Fonte: <https://pt.jaimelauriano.com>

Brincando jocosa e criticamente com o imaginário militar, os bandeirantes em miniatura de Jaime Lauriano aludem aos soldadinhos de brinquedo muito difundidos entre os meninos e ao “Soldadinho de chumbo” de Hans Christian Andersen. Nesta história para crianças, o autor dinamarquês conta que o “orgulhoso e valete” soldadinho de chumbo, protagonista do conto, para não ferir sua “dignidade de militar”, prefere ficar em silêncio a pedir socorro quando cai do parapeito de uma janela do terceiro andar, indo parar em um bueiro, cujas águas desaguam em um canal, que vai para o mar¹¹⁴⁸. É assim que o duro e minúsculo homenzinho é engolido por um peixe que, depois, é comprado em um mercado pela família do menino, que havia ganhado o soldadinho como presente de aniversário: “Quando a cozinheira o cortara [o peixe], a fim de limpá-lo, encontrara ali dentro o soldadinho de chumbo que desapareceu no dia anterior!”¹¹⁴⁹ De volta à casa, o soldadinho é recolocado pelo garoto sobre a mesa, na qual dispunha seus brinquedos ao redor de um castelo em miniatura. Ali, o soldadinho de chumbo reencontra a pequena bailarina de papel, porque quem é apaixonado: “Essa visão fez o coração do soldadinho estremecer, e ele quase deixou que uma lágrima de chumbo escorresse de seus olhos, mas soube conter-se, achando que aquilo não seria digno de um militar”¹¹⁵⁰. Mas que o leitor não espere um desfecho feliz dessa história, como, aliás, é comum nas narrativas de Andersen. Ao final do conto, a criança, que tinha colocado o soldadinho de chumbo no peitoril da janela, atira seu brinquedo no fogo da lareira:

Por entre as chamas, ele ainda conseguiu enxergar a pequena bailarina, e viu que ela também olhava para ele. Sentiu que seu corpo começava a derreter-se, mas continuou firme, como sempre, mantendo o fuzil junto ao ombro, sem tirar os olhos da porta do castelo e da linda bailarina que ali estava.

Neste momento, alguém abriu a porta da sala. Uma rajada de vento entrou, carregou a bailarina, e ela voou como uma sílfide, indo cair bem dentro da lareira. Num segundo o fogo a consumiu, e ela se transformou em cinzas, no exato instante em que o soldadinho de chumbo acabava de derreter¹¹⁵¹.

Símbolo de virilidade e do militarismo, o soldadinho com sua arma em riste ou que marcha com um rifle no ombro surge oficialmente como um brinquedo infantil em 1730, em Nuremberg, na Alemanha, como consequência das façanhas militares de Frederico II, embora seja seu traço mais remoto possa ser localizado na Antiguidade clássica, período em que se fabrica estatuetas de

¹¹⁴⁸ Cf. Cf. ANDERSEN, Hans Christian. O Soldadinho de Chumbo. In: **Histórias e contos de fada**. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996. pp. 181-186. v. 1.

¹¹⁴⁹ Ibid., p. 185.

¹¹⁵⁰ Idem.

¹¹⁵¹ Ibid., pp. 185-186.

cavaleiros romanos, como conta Karl Gröber no livro *Brinquedos infantis de velhos tempos*¹¹⁵². Nesta obra ricamente ilustrada, que tanto fascinara Walter Benjamin e sobre a qual ele escreveu resenhas¹¹⁵³, Kröber informa que até o século XVIII somente as crianças de “sangue azul”, como Luís XIV, brincavam com miniaturas de soldadinhos devido ao seu alto custo. Anos mais tarde, o mesmo Luís VIX presenteia seus filhos com um exército de soldados, todos eles modelados em Nuremberg pelo artesão Hans Haustch com a ajuda do filho Gottfried, em 1672.

O célebre ministro da Guerra, Sébastien de Vauban, teve de viajar a Nuremberg para supervisionar sua fabricação e provavelmente também para dar novas sugestões para a construção. Tais criações dispendiosas, no entanto, nunca poderiam ser propriedade comum. Mesmo as pequenas cenas de acampamento reunindo grupos em estandes, com soldados carabineiros, carroças, feridos etc., ainda não eram projetadas para a produção em massa¹¹⁵⁴.

Em meados do século XIX, com o desenvolvimento industrial e o crescimento da classe média urbana, essas miniaturas deixaram de ser fabricadas de maneira isolada nos ateliês de artesãos e passaram a ser produzidas em série, o que favoreceu sua difusão entre as crianças do sexo masculino, que formaram verdadeiros pelotões de guerra em seus quartos. Com efeito, como nota Gröber, na metade do século XIX, ocorre uma expansão da produção de soldadinhos na Europa devido ao desejo das nações de verem seus militares reproduzidos em escala menor. É ainda neste período em que as duas empresas alemãs responsáveis pela fabricação do brinquedo, a Heinrichsen de Nuremberg e a Allgeyer de Fürth, estabelecem uma escala para as peças, que não deveriam ultrapassar 33 mm, o que não se mantém hoje, já que os soldadinhos variam de tamanho, de alguns milímetros até cerca de 60mm. Outros fatores também estão atrelados ao florescimento dessa indústria, como a utilização de jogos de guerra em miniatura como estratégia de planejamento de táticas de combate¹¹⁵⁵.

Na sua monumental *História dos Soldados de Brinquedo*, publicada em 2019, o pesquisador Luigi Toiati, ele próprio um colecionador desses objetos, situa o ano de 1893 como marco revolucionário para a produção de miniaturas

¹¹⁵² GRÖBER, Karl. The tin soldier. In: **Children's Toys of Bygone Days: A History of Playthings of all Peoples from Prehistoric Times to the Nineteenth Century**. Trad. Philip Hereford. Londres: Batsford, 1928. p. 30.

¹¹⁵³ Cf. “Brinquedos e jogos. Observações sobre uma obra monumental” e “História cultural do brinquedo”, ambas em: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

¹¹⁵⁴ Ibid., pp. 30-31.

¹¹⁵⁵ Ibid., pp. 31-32.

de soldadinhos devido à criação do sistema de fundição oca pelo inglês William Britain¹¹⁵⁶. Em vez de serem fabricados como esculturas sólidas, os brinquedos passam a ser fundidos em moldes, no quais despejava-se o chumbo que lhes dava forma, o que os tornou mais leves e reduziu a utilização de matéria-prima. Logo a Grã-Bretanha tornou-se uma fabricante em massa desse tipo de soldadinho, passando a exportá-los para outros continentes, como o Americano, onde, nos Estados Unidos, os brinquedos eram vendidos em conjunto. Por causa da falta de chumbo provocada pela Segunda Guerra Mundial, a empresa estadunidense Bergen Toy and Novelty Company começou a fabricar bonecos de plástico e obteve grande sucesso comercial, até seu fechamento em 1958, quando encerrou seus trabalhos devido à forte concorrência estrangeira, que produzia soldadinhos muito mais baratos. Diante da demanda de colecionadores, Toiati nota, nos anos 1990, um aumento na produção de soldadinhos de chumbo, de plástico e de outras figuras bélicas, como cavaleiros, piratas, samurais, índios e militares, todos eles envolvidos em cenas de combate¹¹⁵⁷.

Luigi Toiati observa ainda que, hoje, esses brinquedos são mais atrativos para adultos (e não apenas homens) do que para crianças¹¹⁵⁸. Nessa compreensão, vale sublinhar que a experiência da guerra está na gênese da dos soldadinhos de chumbo, com os quais muitos meninos brincam de guerrear. Esses brinquedos, que fazem parte do imaginário da infância, podem reforçar, pela brincadeira, comportamentos sociais normativos, como o de que homem não chora, verbalizado pelo soldadinho de Andersen, e o de masculinidade viril, uma lógica patriarcal comumente atrelada ao militarismo. Jaime Lauriano parece jogar com essa ideia quando relê a história brasileira de ocupação e colonização, a partir de esculturas bélicas que incutem na cabeça de crianças e adultos um sentimento nacional de patriotismo ou de superioridade masculina.

Em “História cultural do brinquedo”, resenha do livro Karl Gröber, Walter Benjamin afirma que “as crianças não constituem nenhuma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertence”, do mesmo modo como “seus brinquedos não dão testemunho de uma vida autônoma e

¹¹⁵⁶ TOIATI, Luigi. The miniature through the ages. In: **The History of Toy Soldiers**. Filadélfia: Pen & Sword Military, 2019. pp. 21-22.

¹¹⁵⁷ Ibid., pp. 24-25.

¹¹⁵⁸ Ibid., pp. 20-21.

segregada, mas são um mudo diálogo de sinais entre a criança e o povo”¹¹⁵⁹. Brinquedos violentos existiriam desde sempre, o que desfaz a imagem de inocência e candura comumente ligada à infância, que não deve ser alijada dos assuntos complexos da história humana, na qual está inserida. Em “Velhos brinquedos”, Benjamin observa, a partir citação do filósofo Salomo Friedlaender, que as brincadeiras infantis tocam “as zonas mais indignamente sombrias, e por isso, tristes” da vida e cita, como exemplo, brinquedos que encenam “pequenos atentados terroristas” contra “príncipes que se despedaçam, mas que voltam a se recompor”, “incêndios que irrompem automaticamente em grandes magazines, arrombamentos e assaltos” e “bonecas-vítimas que podem ser assassinadas das mais diversas formas e seus correspondentes assassinos com todos os respectivos instrumentos”, como “a guilhotina e a força”¹¹⁶⁰. Esse aspecto violento e até mesmo monstruoso de alguns brinquedos também é destacado por Karl Gröber, que lembra que, durante a Revolução Francesa, eram vendidas réplicas em miniatura de guilhotinas com as quais os pequenos patriotas degolavam soldadinhos aristocratas. “Não eram modelos, mas brinquedos”¹¹⁶¹, afirma Gröber, que cita, como prova, uma carta enviada em dezembro de 1793 pela mãe de Goethe, que se recusa a comprar, a pedido do filho, uma guilhotina de brinquedo para o neto, August, como se lê na tradução de Maria Angélica Melendi:

Querido filho,

Tudo o que possa fazer para agradar-te me traz alegria, mas comprar tal infame instrumento de assassinato, isso eu não fazia a nenhum preço. Se eu tivesse autoridade para isso, o fabricante deveria ser castigado e a máquina queimada publicamente pelo carrasco. Quê! Deixar o jovem brincar com algo tão horrível, colocar nas suas mãos para sua diversão o assassinato e o derramamento de sangue? Não, isso, nunca farei¹¹⁶².

¹¹⁵⁹ BENJAMIN, Walter. História cultural do brinquedo. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 94.

¹¹⁶⁰ BENJAMIN, Walter. Velhos brinquedos. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 87.

¹¹⁶¹ GRÖBER, Karl. Curiosities in Toys. In: GRÖBER, *op. cit.*, p. 42.

¹¹⁶² MELENDI, Maria Angélica. Mãos pequenas: a infância como sonho e como fantasmagoria. In: **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p. 222.

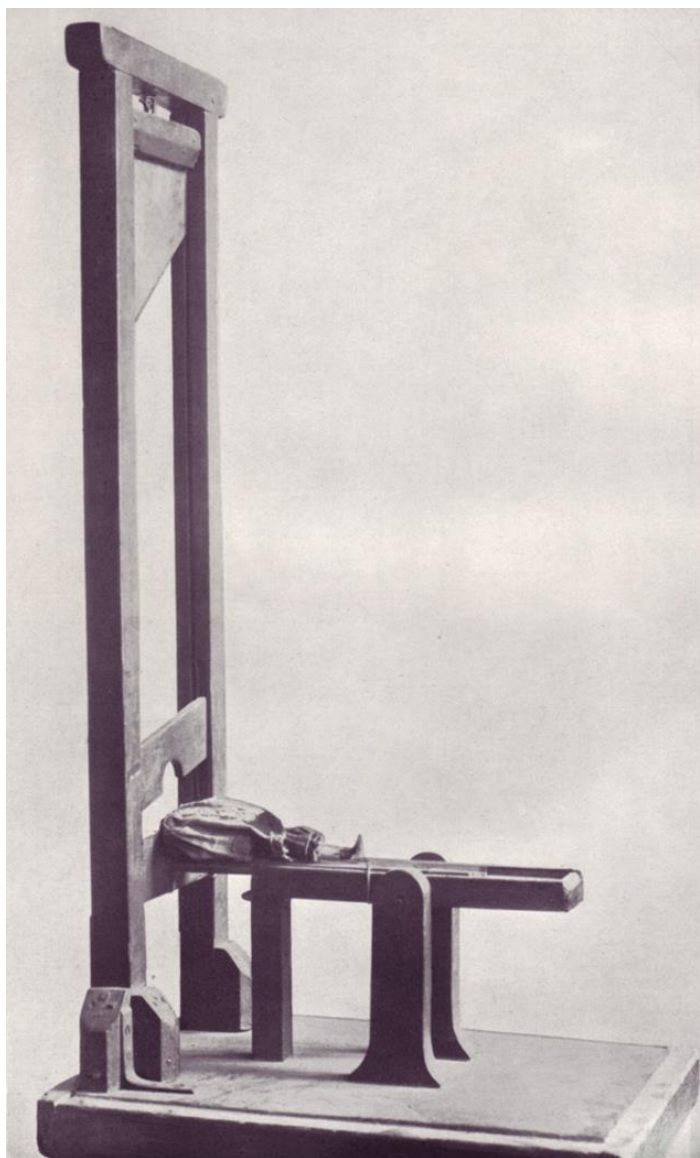


Figura 33 – Reprodução de uma Guilhotina de brinquedo, 1794
Fonte: GRÖBER, Karl. **Children's Toys of Bygone Days**, 1928.

Tão cruel e apavorante como a guilhotina de brinquedo, verdadeira máquina de guerra, é a pequena barricada de miniaturas de caravelas, tanques, aviões e carros da polícia militar instalada por Jaime Lauriano em 2018 no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no estado do Rio de Janeiro. Posicionadas em muros construídos com tijolos portugueses, as réplicas protegiam as três galerias e a varanda da instituição fluminense, como se quisessem defendê-la de alguma invasão, em clara referência à posição estratégica do museu, localizado na Baía de Guanabara, onde, no passado, atracavam navios negreiros com escravizados vindos de países africanos. Feitas com o ferro de armas utilizadas pela polícia militar recolhidas na periferia de diversas cidades brasileiras, as miniaturas de camburões, caveirões,

embarcações e outros transportes bélicos não são objetos lúdicos, mas “Brinquedo para furar moletom”¹¹⁶³, que chamam os nomes das inúmeras crianças mortas diariamente em operações policiais em morros e favelas do país. Inseridas no espaço do museu, essas miniaturas disparam uma questão ética. Ao mesmo tempo em que remetem ao imaginário das navegações e das guerras, lembram a iniciação das crianças ao tráfico com armas de brinquedos e das brincadeiras infantis de polícia e ladrão.



Figura 34 – Jaime Lauriano, *Brinquedo de furar moletom*, 2018
Dimensões variadas.
Foto: Rafael Ardoján.
Fonte: <https://pt.jaimelauriano.com>

¹¹⁶³ O título da exposição é um verso da música “Vida Loka parte 1” do grupo de rap Racionais MCs.



Figura 35 – Jaime Lauriano, *Brinquedo de furar moletom*, 2018.

Dimensões variadas.

Foto: Rafael Ardoján.

Fonte: <https://pt.jaimelauriano.com>

As considerações esboçadas nesta entrada do Caderno são uma primeira tentativa de pensar o trabalho de Jaime Lauriano com miniaturas e os efeitos estéticos, políticos e éticos que elas disparam. Certamente, as reflexões aqui rascunhas só têm a ganhar se ampliadas a partir de uma pesquisa bibliográfica mais aprofundada que escute as vozes contemporâneas que se debruçam sobre a questão da descolonização do pensamento no âmbito das artes, o que se pretende perseguir mais adiante, no futuro, a partir das anotações e dos comentários aqui colocados.

Mapa e imagens de um país em chamas

Nascido em Paris, onde mora até hoje, o artista Bady Dalloul mantém uma relação imaginária com o país de origem de seus pais, imigrantes sírios, através de telefonemas de parentes, de notícias e histórias que lhe chegam pela televisão, pela internet, pelos jornais e pelos livros. “Um amor à longa distância”, é assim como ele caracteriza seu vínculo com o Oriente, que aparece tematizado em muitos de seus trabalhos, que lançam mão de linguagens e suportes diversos, como textos, desenhos, vídeos e objetos. Assim, ele relê em ponto pequeno a escrita da História Síria, a partir de imagens reais e imaginadas que, quando postas em contato, convidam a reflexões políticas, sociais e éticas. “Eu sou fascinado pelo processo de escrita da história – e como nós, as pessoas afetadas por ele, somos sempre testemunhas, nunca atores¹¹⁶⁴”, diz o artista em entrevista recente.

Quando criança, Bady Dalloul passava as férias de verão na casa dos avós, em Damasco, onde ele e o irmão Jad inventavam países fictícios:

Para nos divertir, imaginávamos que éramos os reis de nossos próprios países fictícios. Jad era o governante de Jadland, e eu comandeí Badland. Quanto mais escrevíamos e mais desenhávamos, mais esses países se tornavam reais¹¹⁶⁵.

Nesses países imaginários, os dois meninos podiam se movimentar livremente, sem preocupação, o que não acontecia no mundo real, que lhes impunha restrições:

Havia fins de semana em que não podíamos ir a determinados lugares em determinados horários, ou tínhamos que adiar as atividades devido ao que estava acontecendo com a guerra civil libanesa¹¹⁶⁶.

A brincadeira dos irmãos reordena de maneira experimental o mundo, criando soluções para os conflitos que impactavam suas vidas. Guardadas as diferenças, o episódio apresenta uma semelhança com a experiência infantil de Walter Benjamin diante de selos e cartões postais que lhe dão uma “alegoria em miniatura” não de países imaginários, mas do Ocidente: “Como Gulliver a criança visita país e povos de seus selos. Geografia e História dos liliputianos, a inteira ciência do pequeno povo com todos os seus números e nomes lhe é instilada

¹¹⁶⁴ DALLOUL, Bady in WALLACE-THOMPSON, Anna. Random acts of History: Bady Dalloul. Disponível em: <https://www.atassifoundation.com/features/random-acts-of-history-bady-dalloul>. Acesso: 15 mar. 2021.

¹¹⁶⁵ Idem.

¹¹⁶⁶ Idem.

durante o sono¹¹⁶⁷. Com sua coleção de selos, o pequeno Walter cruzava as fronteiras do seu apartamento burguês e adentrava, como Gulliver, territórios fantásticos, onde encontrava um refúgio livre da atmosfera ou do ar sufocante do interior de sua casa burguesa. Como bem observou Georges Didi-Huberman, os selos postais são “formas menores” e “formas de sobrevivência” e é por essa razão que Benjamin os amava¹¹⁶⁸:

Selos estão eriçados de cifrazinhas, letras diminutas, folhinhas e olhinhos. São tecidos celulares gráficos. Isso tudo fervilha entremeado e, como os animais inferiores, mesmo despedaçado continua a viver. Por isso se fazem partículas de selos, que se colam juntas, imagens tão eficazes. Mas nelas a vida tem sempre a mescla da decomposição, como sinal de que está composta de matéria morta. Seus retratos e grupos estão atulhados de ossadas e de multidões de vermes¹¹⁶⁹.

Para Didi-Huberman, os selos são ainda “formas de memória” que são reativadas quando olhadas pelo colecionador, capaz de reconhecer nas imagens diminutas mensagens cifradas do mundo histórico¹¹⁷⁰. Didi-Huberman explicita a dinâmica:

De um lado do pêndulo, ele [o filatelista] quer se libertar do mundo e de seus constrangimentos, preenche imaginariamente todo o universo em algumas placas de álbum cobertas com pequenas e irrisórias vinhetas coloridas (...). Do outro lado do pêndulo, os selos postais aparecem como um enxame de objetos parciais cuja coleta ou montagem acaba desenhando o retrato (...) de uma situação histórica e política precisa¹¹⁷¹.

Para Benjamin, os selos postais são “cartões de visita que os grandes Estados deixam no quarto das crianças¹¹⁷²”. À sua maneira, Bady Dalloul também frequenta o quarto das crianças, abrindo gavetas de escrivaninhas e armários à procura de selos e de mapas inventados pelos Estados, cujos “tecidos celulares” ele apaga, expandindo as fronteiras geográficas para além das margens que as delimitam: “O exercício de desenhar uma fronteira torna-se um exercício de desenho em si: suas ações são aleatórias, mas estas canetas desenham destinos que cimentam destinos por gerações¹¹⁷³”. Em 2016, no âmbito da exposição *Beyond Borders (Além das fronteiras)*, realizada em Bruxelas, na Bélgica, o artista franco-sírio apresentou o trabalho *Discussion Between Gentlemen*, uma videoinstalação na qual quatro mãos apagam as

¹¹⁶⁷ BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.p. 59.

¹¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sur le fil**. Paris: Éditions de Minuit, 2013. p. 69.

¹¹⁶⁹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁷² BENJAMIN, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁷³ DALLOUL in WALLACE-THOMPSON, *op. cit.*

linhas de um mapa amarelado do Oriente Médio. As mãos recortam ainda alguns estados, deslocando-os do seu contexto de origem e reposicionando os pedaços de papel em outras localizações do plano cartográfico, criando, dessa forma, uma reconfiguração geopolítica. A brincadeira com lápis, compassos, borrachas e tesouras bagunça e questiona, desde o título (em inglês e francês), a demarcação das fronteiras políticas e geográficas estabelecida pelos governos da Grã-Bretanha e da França, em 1926, no âmbito do Acordo Sykes-Picot, que dividiu aquela região em duas, sem considerar, como deveria, a diversidade étnica e religiosa das populações que ali viviam.



Figura 36 – Bady Dalloul, *Discussion Between Gentlemen*, 2016, vídeo 9'30"
Fotografia: Bady Dalloul

O *tópos* do mapa é recorrente no campo das artes, como observa Maria Angélica Melendi em “Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção”. Neste ensaio, a pesquisadora retoma as estratégias de artistas de reescrever a história latino-americana de um ponto de vista que não fosse euro-norte-americana. Assim, põe em destaque o trabalho de Joaquín Torres-García, *El Norte es el Sur* (1935), a imagem de um mapa invertido da América Latina que, com força semelhante à de um manifesto, repercute em muitos trabalhos de artista latinos e de outros continentes, como *A nova geografia*, do brasileiro Rubens Gercham ou a capa de *Beyond the Fantastic*, publicação da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul¹¹⁷⁴. Fazem parte dessa mesma linhagem, como

¹¹⁷⁴ MELENDI, Maria Angélica. Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção. In: **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. pp. 30-31.

aponta Raúl Antelo, o *Planeta* (2003) do argentino Leon Ferrari”, o *Mapa-mundi: descrição recente* (2005), de Anna Bella Geiger e até mesmo o *American Dream* (2011), de Jorge Macchi¹¹⁷⁵.

No mapa desenhado em nanquim por Torres-García, o Sul está no topo e o Norte na parte inferior. Essa inversão dos pontos cardeais, como observa Melendi, provoca uma mudança de sentido, cuja consequência é alteração de nossa imagem do mundo:

Ao inverter cartograficamente a relação centro-periferia, Torres-García aponta para a natureza relativa da noção de identidade. Um artista, um indivíduo ou um grupo podem construir sua identidade cultural, recortando os elementos que correspondem às suas experiências e necessidade¹¹⁷⁶.

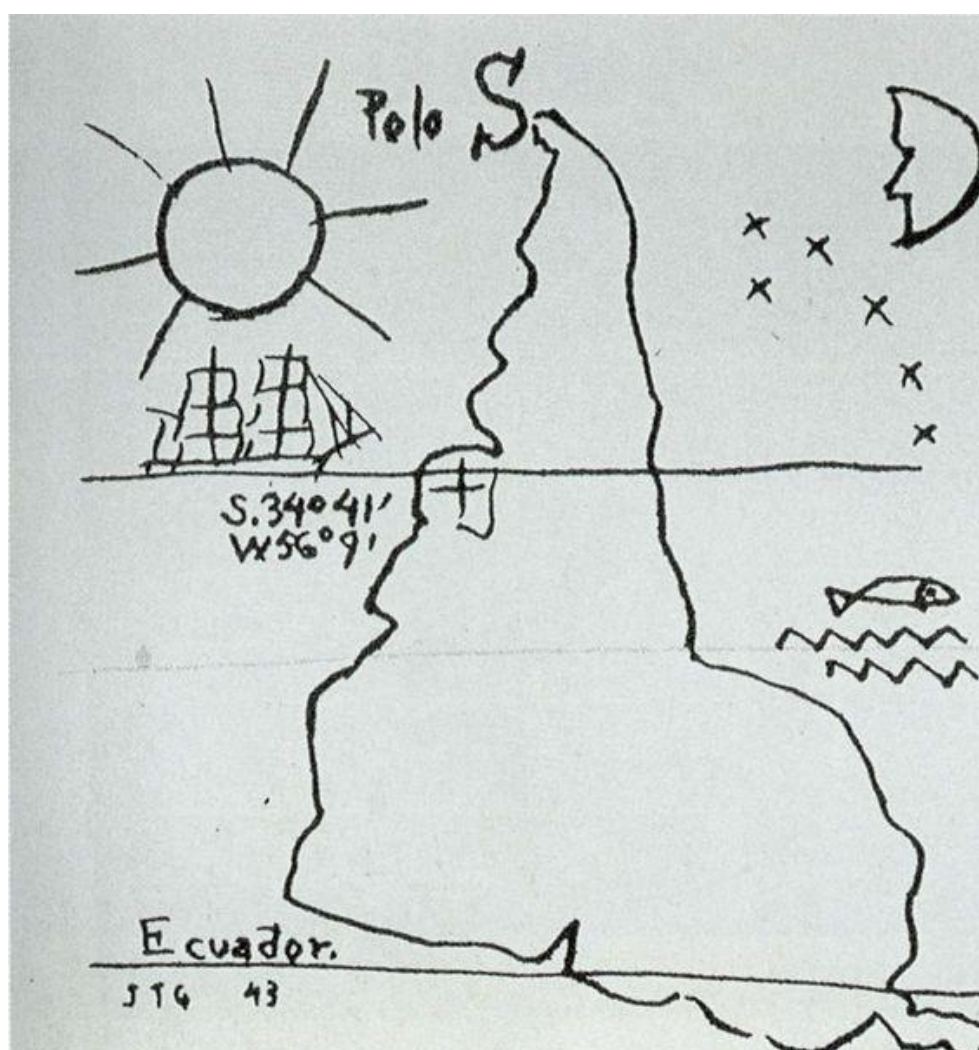


Figura 37 – Joaquín Torres-García, *El Norte es el Sur*, 1935
Desenho

¹¹⁷⁵ ANTELO, Raúl. **A história não é feita de tradições. O estudo é pura e explosiva sobrevivência.** 2017. pp. 5-6. Texto gentilmente disponibilizado pelo Prof. Manoel Ricardo de Lima (Unirio).

¹¹⁷⁶ MELENDI, *op. cit.*, pp. 29-30.

Esse deslocamento semântico e de perspectiva do mundo também comparece no mapa de Bady Dalloul, em que o recorte e a consequente realocação das imagens no plano cartográfico brincam de maneira bastante séria com o imaginário ligado ao Oriente e às identidades muitas vezes estereotipadas do “outro”. Em outras palavras, a rasura das fronteiras convoca, como um manifesto, a invenção de um outro mapa, livre de interferências políticas e aberto ao fluxo de identidades em constante transformação¹¹⁷⁷.

As mãos de Bady Dalloul não traçam somente mapas, elas também desenham cenas coloridas e em miniatura da guerra civil na Síria. Tais imagens, feitas entre 2016 e 2019, foram guardadas pelo artista em duzentas caixinhas de fósforo e aparecem alinhadas horizontalmente nas paredes de museus e galerias, formando, à primeira vista, uma linha do tempo. Essas imagens diminutas não são, no entanto, apresentadas em ordem cronológica.

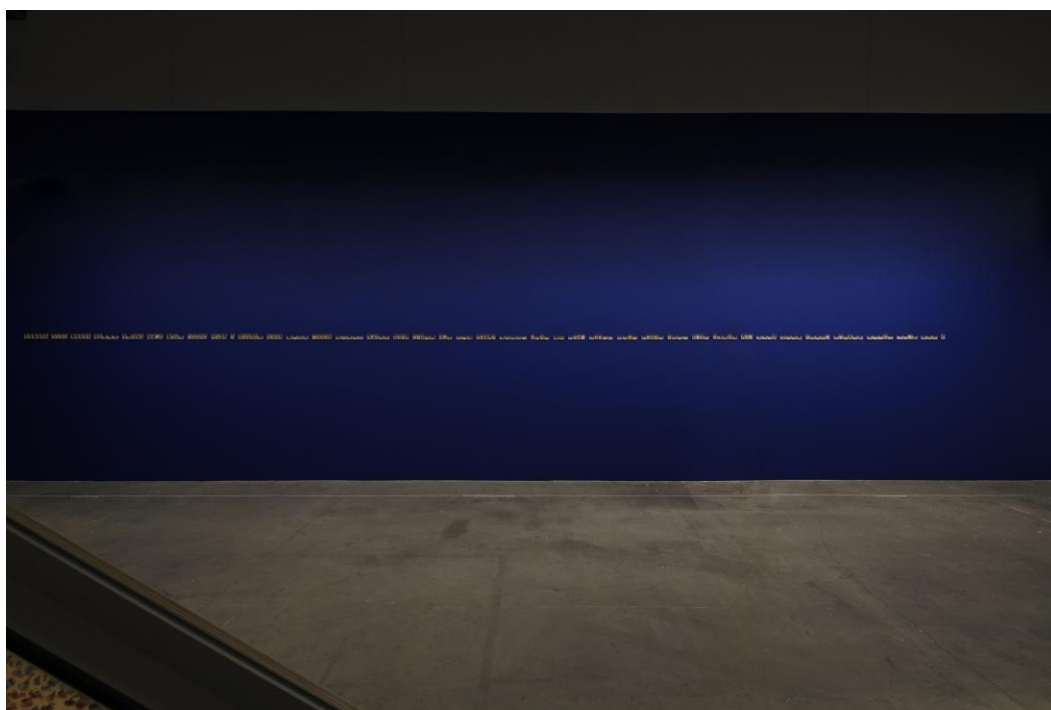


Figura 38 – Bady Dalloul, *A country without a door or window*, 2016-2019

Serie of 200 pocket drawings

ball pen drawing, marker pen on bristol board, framed in matchboxes

4,1 x 2,7 cm

Photo: Aurélien Mole, Exhibition view of 'Notre monde brûle' - Palais de Tokyo

¹¹⁷⁷ Esse parágrafo incorpora observações de Maria Angélica Melendi no ensaio referido anteriormente.



Figura 39 – Bady Dalloul, *A country without a door or window*, 2016-2019

Serie of 200 pocket drawings, ball pen drawing,
marker pen on bristol board, framed in matchboxes
4,1 x 2,7 cm

Photo: Aurélien Mole, Exhibition view of 'Notre monde brûle' - Palais de Tokyo

Desde 2011, Bady Dalloul acompanha de longe, do exterior, a evolução do conflito civil desencadeado na terra natal de seus pais como consequência dos levantes populares contra o governo ditatorial da família al-Assad, que comanda a região desde a década de 1970, e da onda de manifestações e protestos que se espalhou nos países do Oriente Médio no contexto da chamada Primavera Árabe:

No início, essas pequenas imagens foram inspiradas pelo meu interesse de infância em colecionar selos e retratavam cenas normais do cotidiano. Mas à medida que a violência cresceu na Síria, ela também aumentou nessas imagens. Parecia que não havia limite para os horrores que estávamos testemunhando, eles estavam em toda parte e não havia para onde escapar. Desenhá-los assim foi uma forma de controlá-los, digeri-los e organizá-los de uma maneira que obriga os outros a ver, digerir e compreender também¹¹⁷⁸.

Considerado um dos grandes desastres humanitários dos últimos anos, a guerra civil na Síria já provocou cerca de 300 mil mortes, segundo dados do Observatório Sírio de Direitos Humanos¹¹⁷⁹, e levou milhões de pessoas a

¹¹⁷⁸ DALLOUL in WALLACE-THOMPSON, *op. cit.*

¹¹⁷⁹ Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/observatorio-sirio-dos-direitos-humanos>. Acesso: 15 mar. 2021.

abandonar seus lares, em busca de condições de vida mais dignas e seguras em outros países.



Figura 40 – Bady Dalloul, *A country without a door or window*, 2016-2019

Serie of 200 pocket drawings, ball pen drawing,
marker pen on bristol board, framed in matchboxes
4,1 x 2,7 cm

Photo: Aurélien Mole. Exhibition view of 'Notre monde brûle' - Palais de Tokyo

As imagens da guerra na Síria e as do refúgio contemporâneo a ela atreladas são redesenhadas em ponto pequeno pelo artista, formando *A country without a door or a window* (*Um país sem porta nem janela*), instalação exibida, em 2020, no contexto da exposição *Notre monde brûle* (*Nosso mundo está queimando*), realizada no Palais de Tokyo, numa parceria entre a instituição parisiense e o Museu Árabe de Arte Moderna (Mathaf). A proposta dos curadores da mostra era pensar as catástrofes do início do século XXI a partir de uma série de trabalhos que encarna os conflitos armados e as tensões diplomáticas no Golfo Pérsico, as queimadas na Amazônia e nas florestas da Califórnia, os desastres ecológicos na Sibéria e o uso dos recursos naturais, abrindo a discussão à problemática do Antropoceno. O título da mostra, *Notre monde brûle*, remete de maneira ambivalente à imagem do fogo tanto como símbolo de um perigo, de um “aviso de incêndio”, para falar com Walter Benjamin, quanto como ímpeto democrático que move a Primavera Árabe.

As miniaturas coloridas e de traço esquemático, quase infantis, de Bady Dalloul retomam em escala menor as imagens chocantemente dolorosas

veiculadas pela grande mídia sobre os conflitos na Síria: “Não estou refazendo a história existente ou refazendo-a em uma realidade diferente, estou apenas tornando-a mais visível¹¹⁸⁰”. Quase diariamente somos bombardeados com imagens de mesquitas e templos destruídos em ataques aéreos e terrestres; de corpos ensanguentados e despedaçados em batalhas; de crianças e jovens com armas nas mãos; e de tentativas muitas vezes fracassadas de fuga, como a do pequeno Alan Kurdi, de três anos, morto por afogamento, quando tentava atravessar de barco, com sua família, as águas caudalosas do Mar Egeu. Da família do menino, cujo corpo foi encontrado em uma praia na costa da Turquia, apenas o pai sobreviveu ao naufrágio.

Todos esses trágicos acontecimentos estão contidos nas pequenas caixas de fósforos de Bady Dalloul, espécie de miniaturas de túmulos abertos, fabricadas com um material tão frágil quanto o minúsculo corpo humano exposto e desabrigado em um campo de explosões destruidoras, como disse certa vez Walter Benjamin¹¹⁸¹. As imagens sepultadas em caixas de fósforo aludem às brincadeiras infantis de enterrar pequenos insetos em caixinhas proporcionais ao corpo dos defuntos ou de colocar os bichinhos para puxá-las, à maneira de uma carroça, como conta Emília em *A chave do tamanho*: “Lá no sítio vi saúvas carregando grãos de milho inteiros, uma coisa muito mais pesada. E Pedrinho atrelava besouros em caixas de fósforo com muita coisa dentro – e eles puxavam¹¹⁸²”. As caixinhas de fósforo de Bady não possuem uma tampa que protege nossos olhos das imagens de um mundo em chamas. Vistos individualmente ou em sequência, esses túmulos abertos interpelam nosso olhar. Forçando os observadores a se converterem em observados, essas imagens em miniatura reacendem uma questão ética que nos interroga sobre a nossa posição *diante da dor dos outros*¹¹⁸³.

¹¹⁸⁰ Idem.

¹¹⁸¹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 115.

¹¹⁸² LOBATO, Monteiro. **A chave do tamanho**. Ilustrações de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1976. p. 77.

¹¹⁸³ SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 17.



Figura 41 – Bady Dalloul, *A country without a door or window*, 2016-2019

Serie of 200 pocket drawings, ball pen drawing,
marker pen on bristol board, framed in matchboxes
4,1 x 2,7 cm

Photo: Francisco Camêlo

Bonecas e manequins

No ano 2000, no contexto da exposição *Deslocamentos no feminino*, Márcia X apresentou aos visitantes do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no estado do Rio de Janeiro, seu *Reino dos céus*. Em uma das salas da instituição, a artista dispôs no chão 158 caixas de diferentes tamanhos e formatos contendo uma variedade de objetos de seu cotidiano, desde miniaturas, brinquedos e bijuterias até materiais de desenhos e pinturas, todos eles recolhidos ao longo de sua vida. Na tampa de cada caixa, ela colocou um passarinho de plástico coberto com penas de verdade. Cada pássaro ostentava na cabeça uma coroa prateada, da qual saíam duas correntes de metal, que conectavam uma caixa à outra, formando uma espécie de rede que ligava a instalação. A maioria dos objetos utilizados pela artista foi adquirida em lojas do comércio popular carioca, o Saara, o que criava uma divertida ironia entre aquelas peças mundanas e a ideia celestial evocada tanto pelo título do trabalho, quanto pela coroa na cabeça das aves. Ambos, coroa e pássaro, parecem evocar uma ideia de transcendência, seja pela proximidade das aves com o céu, seja pelo ornamento circular usados em santos católicos. Naquele reino celestial, no entanto, a curiosidade não era interdita aos filhos do Criador, já que o público podia abrir as caixas e mexer nas peças ali escondidas, pondo a nu a intimidade da artista.

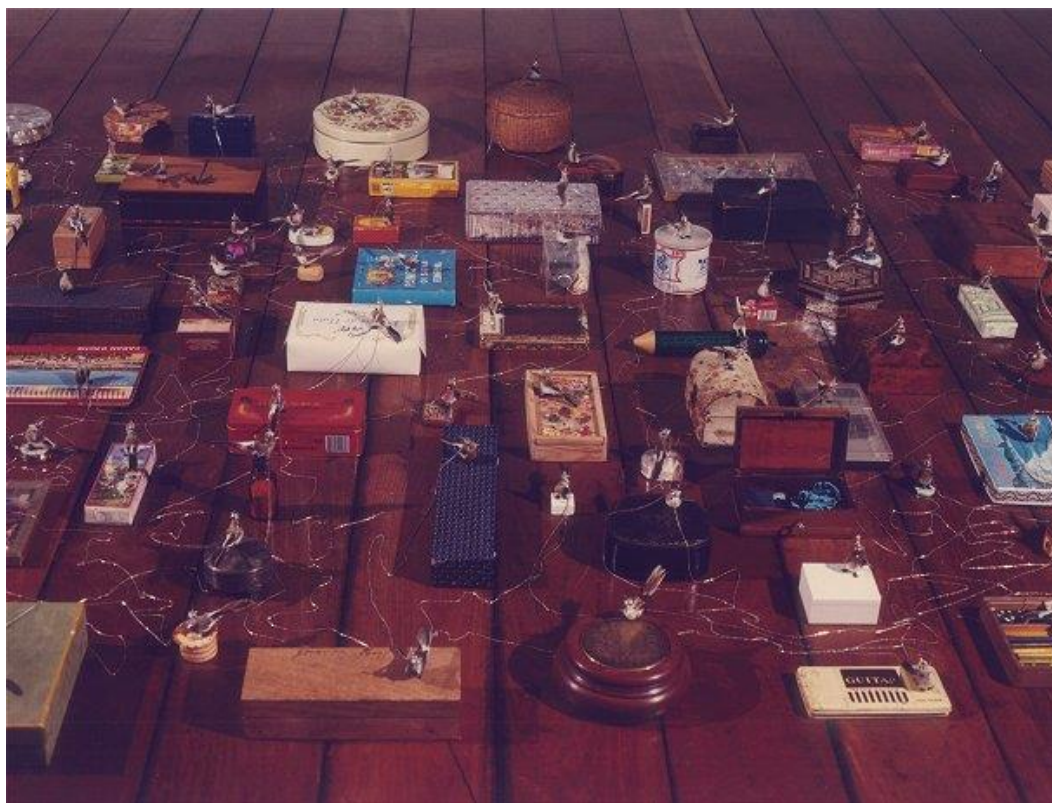


Figura 42 – Márcia X, *Reino dos céus*, 2000
 158 caixinhas de diferentes tamanhos, passarinhos com coroas de metal e correntes
 Dimensões variáveis
 Fotografia: Vicente de Melo
 Fonte: <http://marciax.art.br>

Nos termos de Giorgio Agamben, essa instalação performa um gesto de profanação. De acordo com o filósofo, profanar consiste em retirar as coisas da esfera do sagrado – evocado, aqui, pelo título da instalação *Reino dos céus* – e devolvê-las ao uso humano, como ocorre quando os visitantes da mostra manipulam os diminutos objetos escondidos nas caixas de Márcia X: “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular¹¹⁸⁴”. Dentre as estratégias de apropriação do sagrado pelo profano está o jogo – que na tradição benjaminiana corresponde também à brincadeira – por meio do qual algo que pertenceu ao campo religioso transforma-se em brinquedo, graças a uma manipulação particular que não restitui às coisas sua função utilitarista, mas reativam, nelas, outras possibilidades de uso¹¹⁸⁵. Nesta perspectiva, Agamben afirma que, hoje, o jogo enquanto profanação está em decadência, como comprova a proliferação

¹¹⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 66.

¹¹⁸⁵ Ibid., pp. 66-67.

de novos e velhos jogos, o que indica que o homem moderno não sabe brincar como antigamente:

No jogo, nas danças e nas festas, ele procura de maneira desesperada e obstinada, precisamente o contrário do que ali poderia encontrar: a possibilidade de voltar à festa perdida, um retorno ao sagrado e aos seus ritos, mesmo que fosse na forma das insossas cerimônias da nova religião espetacular ou de uma aula de tango em um salão do interior. Nesse sentido, os jogos televisivos de massa fazem parte de uma nova liturgia, e secularizam uma intenção inconscientemente religiosa. Fazer com o que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política¹¹⁸⁶.

Tal tarefa política, no livro *Infância e História*, aparece vinculada à ação de miniaturizar, que transforma um objeto da esfera sagrada ou prático-econômica em um brinquedo, onde se materializa a temporalidade humana situada no intervalo entre o “uma vez” e um “agora não mais”:

Aquilo que o brinquedo conserva do seu modelo sagrado ou econômico, aquilo que deste sobrevive após o desmembramento ou a miniaturização, nada mais é que a temporalidade humana que aí estava contida, a sua pura essência histórica¹¹⁸⁷.

À sua maneira, Márcia X mostra que sabe brincar e extrair a sacralidade dos objetos, quando os retira da espera privada ou comercial para exibí-los como peças profanadas no museu, onde os visitantes podem manipular ludicamente tantas suas coisas íntimas quanto outras miudezas adquiridas em feiras de antiguidades. Aí, vislumbra-se uma dimensão política, pois, como lembra Walter Benjamin, “o ato mais diminuto da reflexão política faz, de certa maneira, época no comércio antiquário. Construimos aqui um despertador, que sacode o kitsch do século anterior, chamando-o à ‘reunião’¹¹⁸⁸”.

Paralelamente à construção do seu *Reino dos céus*, Márcia X deu continuidade à montagem de sua *Fábrica Fallus*, que, como a outra instalação, também profana o sagrado. *Fábrica Fallus* é uma obra “desabrida”, por assim dizer, em que a artista dá um tratamento erótico a coisas *kitsch*, a pênis de plástico e a pequenos objetos do universo feminino (bonecas, espelhos, caixas de música, bijuterias), comprados em lojas do comércio popular e em sex shops. Assim, ela transforma dildos em bonecos, que aparecem vestidos com pompons e rendas, medalhinhas religiosas ou ainda como personagens de contos de fada. Alguns desses brinquedos vivem em redomas, como se fossem peças sacras.

¹¹⁸⁶ Ibid., p. 67-68.

¹¹⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo. In: **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005a. p. 87.

¹¹⁸⁸ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a. p. 348, [H 1a, 2].

Esses objetos, que a artista-colecionadora retira das prateleiras das lojas, ganham uma feição ambivalente, ao mesmo tempo fálica e feminina, pornográfica e infantil, sagrada e profana¹¹⁸⁹.



Figura 43 – Márcia X, *Sem título*, série Fábrica Fallus, s/d



Figura 44 – Márcia X, *En nombre del Padre*, 1994
série Fábrica Fallus
Fonte: <http://marciart.br>

¹¹⁸⁹ Cf. <http://marciart.br/mxTexts.asp?sMenu=3&sTipo=4> Acesso: 15 mar. 2021.

Esse procedimento também é colocado em jogo na instalação *Soberba* (1997), que ao mesmo tempo em que profana o imaginário religioso também aponta para a erotização do corpo feminino.

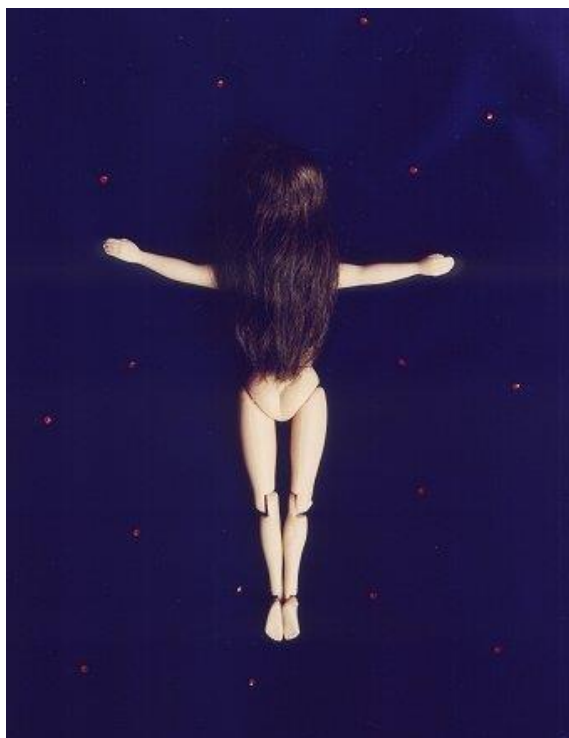


Figura 45 – Márcia X, *Soberba*, 1997
Fonte: <http://marciart.br>

Enquanto *Fábrica Fallus* e *Soberba* profanam imagens religiosas e personagens de histórias infantis, em *Os Kaminhas Sutrinhas* (1995) o que está em jogo é a manipulação de brinquedos como personagens de uma cena erótica. Na instalação, duplas e trios de bonecos em posição sexual estão dispostos em pequenas caminhas coloridas, com lençóis e travesseiros cujos tecidos têm motivos infantis. Todos os bonecos estão despidos e não possuem cabeça, o que lhes garante o anonimato e a indistinção de gênero masculino/feminino. Encaixados uns nos outros por finíssimos cabos de aço, movem braços e pernas ao som da música tema da Disneylândia *It's a small world* quando se aciona um pedal. Jogando com humor e erotismo, essa obra de Márcia X situa-se em uma temporalidade frenética, na qual os brinquedos perdem sua candura e ganham uma tonalidade erótica.



Figura 46 – Márcia X, *Os Kaminhas Sutrinhas*, 1995
Fonte: <http://marciax.art.br>



Figura 47 – Márcia X, *Os Kaminhas Sutrinhas*, 1995
Fonte: <http://marciax.art.br>

Esses brinquedinhos acéfalos e eróticos certaram teriam estimulado a imaginação miniaturizadora de Walter Benjamin. Em 1930, quando resenha o livro *Bonecas e teatro de marionetes* de Max von Boehn, Benjamin afirma que a criança e o colecionador, a criança e o fetichista, alcançam, cada um ao seu modo, um prazer sexual manipulando o corpo de uma boneca:

O Eros que, esfolado, volta esvoaçando à boneca é o mesmo que outrora se emancipou dela em calorosas mãos infantis, razão pela qual o colecionador e o amante mais extravagante está aqui mais próximo da criança do que o cândido pedagogo, que trabalha por empatia. Pois criança e colecionador, até mesmo criança e fetichista – ambos situam-se em um mesmo terreno, mas certamente em lados diferentes do maciço escarpado e fragmentado da experiência sexual¹¹⁹⁰.

Essa vinculação entre infância e sexualidade também aparece tematizada em muitas peças da *Infância em Berlim*¹¹⁹¹. Em “O despertar do sexo”, por exemplo, Benjamin lembra que sua iniciação sexual ocorre na infância, em um puteiro localizado na mesma rua da sinagoga frequentada por seus pais:

Os principais culpados de meu infortúnio eram minha aversão à pessoa desconhecida de que dependia e minha suspeita acerca de cerimônias religiosas que só prometiam embaraços. Em meio à minha confusão, invadiu-me de subita uma cálida onda de medo – “Já é tarde demais, adeus à sinagoga” – e, antes que tivesse baixado, ou seja, simultaneamente, uma segunda onda da mais completa falta de escrúpulo – “Aconteça o que acontecer, nada tenho a ver com isso”. E ambas as ondas se fustigaram impetuosamente naquela primeira grande sensação de desejo, em que se misturavam a violação do dia santo e a obscenidade da rua, que me fez entrever, pela primeira vez, os serviços que prestava aos instintos recém-despertados¹¹⁹².

Já na peça “A despensa”, do mesmo livro, a linguagem utilizada para descrever os movimentos corporais da criança faminta apresenta conotações sexuais, que materializam uma cena de gozo e de violação:

Na fresta deixada pela porta entreaberta do armário da despensa, minha mão penetrava tal qual um amante através da noite. Quando já não se sentia ambientada naquela escuridão, ia apalpando o açúcar ou as amêndoas, as passas ou as frutas cristalizadas. E, do mesmo modo que o amante abraçava sua amada antes de beijá-la, aquele tatear significava uma entrevista com as guloseimas antes que a boca saboreasse sua doçura. Com que lisonjas entregavam-se à minha mão o mel, os cachos de passas de Corinto e até o arroz! (...) A mão, esse Don Juan juvenil, em pouco tempo, invadira todos os cantos e recantos, deixando atrás de si camadas e porções escorrendo a virgindade que, sem protestos, se renovava¹¹⁹³.

¹¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Elogio da boneca. Glosas críticas a *Bonecas e teatro de marionetes*, de Max von Boehn. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 134.

¹¹⁹¹ Para um desdobramento, cf. CHAVES, Ernani. Sexo e morte na *Infância berlinense* de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Annablume, 2007. pp. 131-150.

¹¹⁹² BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 88-90.

¹¹⁹³ *Ibid.*, pp. 87-88.

Essa experiência sexual que a criança atinge por todos os poros corresponde àquela a que chega o colecionador quando manuseia o corpo de uma boneca. Benjamin se interessou muito por esse impulso sexual que preside os gestos da criança e do colecionador. Em “Brinquedos e jogos”, ele afirma que “a lei da repetição” rege o mundo dos jogos infantis, especialmente aqueles com objetos inanimados, como o carretel que possibilita ao sobrinho de Freud assenhorar-se de si diante do abandono temporário da mãe, como se lê em “Além do princípio do prazer”, texto citado no referido ensaio de Benjamin¹¹⁹⁴. Quando narra essa experiência ocorrida infância, o adulto, diz Benjamin, “alivia o seu coração dos horrores” e “goza duplamente uma felicidade”¹¹⁹⁵. Esse adulto é o mesmo que transforma os objetos transicionais da infância em brinquedos eróticos.

Um dos eixos temáticos do livro sobre as *Passagens* trata justamente das bonecas animadas que eram dadas às meninas como brinquedos e dos manequins “de bustos femininos, sem cabeça e sem pernas, com ganchos de cortina no lugar de braços e pele de percalina de cor absoluta”¹¹⁹⁶. Tais manequins, diz a citação recortada por Benjamin, eram “superiores às insípidas estátuas da Vênus” e seus bustos provocam “devaneios libertinos, diante de seios adolescentes e tetas maduras” e “devaneios caridosos, diante de mamas envelhecidas, encarquilhadas pela clorose ou intumescidas pela gordura”¹¹⁹⁷.

As figuras da boneca e do manequim seduziram a imaginação tanto de artistas surrealistas, como Hans Bellmer e Giorgio di Chirico, que exploraram os modos de funcionamento desses objetos inanimados, quanto a de poetas brasileiros ligados de algum modo ao surrealismo, como Murilo Mendes e Jorge de Lima, que construíram seus poemas pela via do fantástico e da profanação da religiosidade aprendida nos tempos de infância¹¹⁹⁸. No autobiográfico *A idade do serrote*, Murilo Mendes conta que, quando criança, ficara fascinado por três manequins vermelhos escondidos no porão da casa da misteriosa Hortênsia, a filha caçula e reclusa de Sinhá Leonor: “Durante anos, descendo ao vasto porão

¹¹⁹⁴ BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos. Observações sobre uma obra monumental. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 101.

¹¹⁹⁵ Idem.

¹¹⁹⁶ _____. **Passagens**. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 1119, [Z 1a, 1].

¹¹⁹⁷ Idem.

¹¹⁹⁸ Os comentários sobre Jorge de Lima e Murilo Mendes retomam de maneira resumidíssima observações que fiz em minha dissertação de mestrado, *Cartografias da Infância*, orientada pela Profa. Marília Rothier Cardoso, a quem devo muito essas percepções.

onde se achavam três manequins vermelhos – que eu batizara de ‘santíssima trindade terrestre’ – rondei em vão o quarto da minha prima (...) ¹¹⁹⁹ Anos mais tarde, já adulto, o poeta transforma a imagem do manequim em alegoria do corpo feminino graças à lição aprendida com Abigail:

Abigail marcou também minha vida de futuro poeta ao afirmar uma vez que um simples manequim de costureira é mais belo e sugestivo que qualquer estátua grega. Sem saber, abriu-me o horizonte e empurrou-me para a modernidade, levei anos repassando essa frase na cabeça ¹²⁰⁰.

De acordo com Marília Rothier Cardoso,

Foi deixando-se perder nos labirintos do sobrado, que o Murilo criança acumulou visões preciosas para suas construções poéticas, enquanto dividia seu olhar atento entre a fresta na porta do quarto secreto de Hortênsia e “três manequins vermelhos”, esquecidos no porão. A beleza desconcertante do corpo feminino – revelada pelo acaso em que se conjugam a evidência quente do colorido e a indistinção do claro-escuro – transcendem esse instante iluminador para fixar-se em metáforas de variados usos, configurando, assim, o mecanismo preciso e mágico que produz a poesia ¹²⁰¹.

Descoberto na infância, o corpo do manequim-mulher abre, para Murilo Mendes, uma dimensão místico-erótica. Nos anos 1930, quando se converte ao catolicismo, depois da morte do artista plástico Ismael Nery, com quem aprende a lição surrealista, Murilo dá nova concretude àquele signo do feminino, que assume outras formas e nomes. Assim, ganha vida “A irmã sobrenatural”, figura espectral cuja vinda à Terra é esperada “desde antes da vinda do dilúvio”, “desde o mundo dos manequins” e dos brinquedos. Dando testemunho de sua existência, os versos irregulares do poema qualificam a escolhida como “bela, sábia e casta”, “um misto de colegial, de madona e de sibila”. Na temporalidade suspensa evocada pela cena mística e surreal ocorre o intercuro amoroso de almas sem laço sanguíneo:

Esperei-te desde o princípio,
Desde antes da vinda do dilúvio,
Desde o mundo dos manequins e bilboquês.
Uma noite o cometa de Halley apareceu
E eu pensei que tu viesses nele.
Os desertos se desdobravam antes meus olhos
Até que um enviado revelou-te a mim.

E eu dou testemunho de ti:
És bela, sabia e casta,
Um misto de colegial, de madona e de sibila.
És minha irmã escolhida.
Não pela herança do sangue.

¹¹⁹⁹ MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 138.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹²⁰¹ CARDOSO, Marília Rothier. Prefácio. In: MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 9.

E nossas almas se abraçam harmonicamente
Sem a sucessão dos tempos¹²⁰².

“A irmã sobrenatural” aparece em *Tempo e eternidade*, de 1934, livro publicado em parceria com o também católico Jorge de Lima, que se religa com a fé cristã naquela época. Dedicada à memória de Ismael Nery, a obra, desde o subtítulo, anunciava a proposta dos dois discípulos: “Restauremos a poesia em Cristo”. Algum tempos depois, em 1937, Murilo reúne, sob o título *A poesia em pânico*, outros corpos celestes, como o do “Homem invisível”, que renasce das “estátuas de metal e de pedra” do “mundo posterior ao pecado” para anunciar “a palavra essencial”¹²⁰³. Fascinado pela “Metafísica da moda feminina”, esse homem entreabre a “túnica fosforescente” da musa materna, que “ampliou o mundo ao lhe dar um homem a mais”. E afirma: “Tudo o que faz parte de ti – desde teus sapatos / Está ungido ao pecado e ao prazer / À teologia, ao sobrenatural”¹²⁰⁴.

Instigado pelo efeito visual provocado pelo jogo de Murilo Mendes com as palavras, Jorge de Lima resolve entrar na brincadeira do amigo e a suplementa com a técnica da *collage*. Para dar forma aos fantasmas que o perseguem, ele, com paciência e disciplina, recorta das revistas de moda que lhe caem nas mãos imagens de cabeça e de pernas, de peças de roupa e de joias, de estatuas gregas e manequins. Depois, rearticula os pedaços de gravura em novas e ambíguas composições, tão assustadoras e enigmáticas quanto aquelas de Murilo Mendes. Em homenagem a seu irmão de fé, batiza o livro reunindo as fotografias de suas estranhas criações de *A pintura em pânico* e convida o amigo poeta para prefaciá-lo, em 1943, no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Na “Nota liminar” à obra, Murilo Mendes lembra o conselho dado por Rimbaud de “desarticular os elementos”, sublinha que “o pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização”, aponta a liberdade poética do livro, em que “a infância dá a mão à idade madura” e afirma, por fim, que a fotomontagem ilumina muitos objetos e seres deixados na penumbra pela luz elétrica, que obscureceu parcialmente o mundo¹²⁰⁵. Já Mário de Andrade, para quem Jorge de Lima envia algumas de suas fotomontagens antes de publicá-las, destaca o humor e o “temperamento místico” daquelas composições fotográficas

¹²⁰² MENDES, Murilo. **Poesia completa & prosa**. Org. Luciana Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 257.

¹²⁰³ Ibid., pp. 288-289.

¹²⁰⁴ Ibid., pp. 292-293.

¹²⁰⁵ MENDES, Murilo. Nota liminar. In: LIMA, Jorge de Lima. **A pintura em pânico**. Fotomontagens. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. pp. 36-37.

como consequência da “força inventiva do poeta”, da “concatenação inesperada dos elementos” e da “distribuição de luz”¹²⁰⁶.

Dentre as colagens ofertadas a Mário de Andrade está a de um manequim vestindo um espartilho e uma longa vestimenta escura; sobreposto ao seu rosto, vê-se um objeto, que lembra um candelabro ou uma concha com algas marinhas. Ao lado dessa figura, em tamanho menor, aparece um outro manequim, espécie de duplo, mas destituído de cabeça. Como aquele, este tem o braço esquerdo na mesma postura e veste igualmente um corselete da mesma cor, que contrasta com a luminosidade do fundo. Esse jogo de luz e sombra cria uma ligeira confusão entre as pernas da banqueta, onde está o manequim menor, e as da outra figura, cujo rosto não se vê. Misto de mulher e objeto, essas criaturas híbridas têm sua identidade ocultada pelo artista-montador.



Figura 48 – Jorge de Lima, Fotomontagem, 1943

¹²⁰⁶ ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. In: LIMA, *op. cit.*, p. 20.

Construídas com tesoura e cola, essas figuras femininas exploram o funcionamento mecânico do corpo do manequim, cujo aspecto deformado e angustiante, provocado tanto pela ausência de cabeça quanto pela tonalidade sombria da cena, sugerem o contexto de violência em que são compostas, ao mesmo tempo em que criam um pânico “saudável” nos padrões estéticos em voga no início dos anos quarenta do século passado. Mais recentemente, outros artistas também lançaram mão da figura do manequim e da técnica fotográfica para explorar a relação entre erotismo e morte. É o caso da nova-iorquina Cindy Sherman, cujas fotografias, muitas das quais autorretratos, questionam sua identidade e a representação do corpo da mulher. Como consequência, produz saudáveis deslocamentos no feminino – para retomar o título da exposição em que Márcia X apresenta seu *Reino dos céus*. Veja-se, a propósito, *Sex Pictures*, de 1992, uma série de fotografias de manequins em poses obscenas, beirando o grotesco. Para compor essa obra, a artista usou troncos, barrigas, pernas e genitais de manequins e os combinou a outros objetos. Em uma das imagens, uma linguça sai da vulva peluda de uma velha e aterrorizante mulher. Em outra, Sherman justapôs o quadril de um manequim feminino ao de um masculino, cujos corpos são reduzidos aos membros sexuais: uma vagina cheia de pentelhos com um diu e um pequeno pênis flácido, meio bomba, com um brinquedinho erótico que prolonga o prazer e a ereção masculina. Já outro retrato, que desafia igualmente à indústria pornográfica, uma figura híbrida, metade mulher e metade manequim, mostra desabridamente seus seios e sua buceta sem pelos enquanto esconde seu rosto atrás de uma máscara.



Figura 49 – Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992
 Fonte: Catálogo da exposição *Cindy Sherman (1975- 2020)*
 Fondation Louis Vuitton, 2020.



Figura 50 – Cindy Sherman, *Untitled #263*, 1992
 Fonte: Catálogo da exposição *Cindy Sherman (1975- 2020)*
 Fondation Louis Vuitton, 2020.



Figura 51 – Cindy Sherman, *Untitled #264*, 1992
Fonte: Catálogo da exposição *Cindy Sherman (1975- 2020)*
Fondation Louis Vuitton, 2020.

Brincando com a câmera fotográfica e com a técnica da montagem, Sherman também perverte o imaginário da infância, de cujos brinquedos se apropria, desmontando e mutilando suas partes para depois rearticulá-las. Assim, compõe, em 1999, a série *Broken Doll*. Neste trabalho, as imagens em preto e branco não produzem um sentido romântico; ao contrário, seu aspecto fosco perde certo ar nostálgico ao reproduzir cenas obscenas e violentas, como a de boneca matando outra igualmente monstruosa, ou a de um bonequinho musculoso empurrando uma cadeirinha de rodas com um tronco de uma boneca que goza sobra a própria cabeça que está no chão. Já em outra fotografia, uma boneca trepa prazerosamente com o cadáver de um brinquedo sem cabeça.



Figura 52 – Cindy Sherman, *Untitled #331*, 1999
 Fonte: Catálogo da exposição **Cindy Sherman (1975- 2020)**
 Fondation Louis Vuitton, 2020.



Figura 53 – Cindy Sherman, *Untitled #332*, 1999
 Fonte: Catálogo da exposição **Cindy Sherman (1975- 2020)**
 Fondation Louis Vuitton, 2020.



Figura 54 – Cindy Sherman, *Untitled #322*, 1999
 Fonte: Catálogo da exposição **Cindy Sherman** (1975- 2020)
 Fondation Louis Vuitton, 2020.

Se, por um lado, os brinquedos e os manequins de Cindy Sherman lembram o fascínio dos surrealistas pela figura do autômato e da boneca sexualizada, como as famosas *Poupées* de Hans Bellmer, por outro lado, essas obras também remetem ao lado perverso das brincadeiras das crianças. Atraída pelo caráter violento dos jogos e das histórias infantis, a artista, em 1985, a pedido da revista *Vanity Fair*, faz uma série de fotografias coloridas para ilustrar alguns contos de fadas da publicação. Para realizá-la, Sherman voltou à sua biblioteca de infância à procura de histórias de bruxas e monstros, especialmente aquelas mais cruéis e macabras. Se, em *Sex Pictures* e *Broken Doll*, a artista se esconde atrás da câmera, em *Fairy Tales*, ela utiliza o próprio corpo para inventar figuras híbridas, entre o humano e o animal, fotografadas com iluminação sombria. Com a ajuda de uma máscara e de próteses de silicone, a artista se disfarça em porca. Em outro autorretrato, que evoca o feminicídio cometido pelo “Barba Azul”, o cadáver de uma mulher, cujo pescoço está degolado, aparece jogado em uma floresta escura. Já em outra fotografia, que brinca com os contrastes de escala, Cindy Sherman transforma-se em uma gigante, de língua pendurada, que domina liliputianos.



Figura 55 – Cindy Sherman, *Untitled #140*, 1985
Fonte: Catálogo da exposição **Cindy Sherman** (1975- 2020)
Fondation Louis Vuitton, 2020.



Figura 56 – Cindy Sherman, *Untitled #153*, 1985
Fonte: Catálogo da exposição **Cindy Sherman** (1975- 2020)
Fondation Louis Vuitton, 2020.



Figura 57 – Cindy Sherman, *Untitled #150*, 1985
Fonte: Catálogo da exposição **Cindy Sherman** (1975- 2020)
Fondation Louis Vuitton, 2020.

Jogando com a fotografia e com imaginário da infância e do surrealismo, Cindy Sherman alarga o próprio corpo, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades de criação artística com brinquedos e manequins. Assim, cria cenas tão desconcertantes e imprevisíveis quanto aquelas inventadas por Márcia X, Murilo Mendes e Jorge de Lima.

Brevíssimas cenas

Miniaturas, brinquedos, *souvenirs* e bibelôs entulham, desde 1980, as prateleiras do ateliê de Liliana Porter: “Sinto-me atraída pela possibilidade de dizer coisas através desses objetos inanimados que, no entanto, parecem ter uma vida interior, ou que estão prestes, de alguma forma, a nos revelar algo¹²⁰⁷”. Com suportes e técnicas diversificadas, a artista argentina, radicada em Nova York, faz *assemblages*, pinturas, fotografias e filmes usando as minúsculas estátuas que adquire em mercados de pulga, lojas de antiquários ou em barracas de souvenirs. Trata-se, segundo Graziela Speranza, de uma paixão anárquica, que encontra correspondência com o gesto do colecionador segundo Walter Benjamin e o interesse de Charles Baudelaire pela vida em miniatura¹²⁰⁸. Para a pesquisadora, esses objetos pequenos e enigmáticos, que miniaturizam a vida e as coisas no interior burguês, são chamados pela artista para dar concretude a cenas fictícias que provocam perplexidade, riso e angústia¹²⁰⁹.

Da extensa coleção de Liliana Porter foram selecionados três trabalhos que brincam com a escala das miniaturas e as situações muitas vezes difíceis ou catastróficas nas quais elas são envolvidas. Na série *Forced Labor* (“Trabalho forçado”), pequenos trabalhadores executam tarefas colossais: um minúsculo pintor colore de azul a parede branca de uma galeria; uma mulher de chapéu limpa uma imensa linha de poeira vermelha à sua frente; um eletricista puxa um fio de um gigantesco novelo emaranhado; uma senhorinha costura com agulhas de tricô uma enorme vestimenta azul; um operariãozinho com sua diminuta britadeira perfura a base branca de madeira em que ele está posicionado; um homenzinho destrói a golpes de machado uma parede. Todas essas micro-cenas são construídas com miniaturas, cujo minúsculo tamanho é desproporcional à tarefa realizada pelas figuras, o que parece indicar que “o tempo do trabalho é outro e se mede com outra escala inversamente proporcional à dos personagens¹²¹⁰”. É interessante observar que as ações realizadas pelos diminutos personagens estão congeladas no tempo. Uma vez

¹²⁰⁷ PORTER, Liliana. Toys ornaments. *Exit Magazine*, 2007, s/p.

¹²⁰⁸ SPERANZA, Graciela. A contratiempo. In: PORTER, Liliana. *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*. Buenos Aires: Fundacion Educarado F. Costantini, 2013. p. 13.

¹²⁰⁹ Idem.

¹²¹⁰ Ibid., p. 11.

parado, o desenrolar contínuo de experiências rotineiras é interrompido. A suspensão temporal provocada pela miniatura não se ancora, nesta série, em uma dimensão do sonho, mas na realidade cotidiana que, embora não seja apagada, também possibilita uma outra experiência de deslocamento. Em outras palavras, a interrupção dos movimentos diários, que sobrecarregam o tamanho e a capacidade dos pequeninos homens e das minúsculas mulheres, impõe uma pausa no ritmo acelerado do mundo do trabalho forçado ao qual as miniaturas estão submetidas.



Figura 58 – Liliana Porter, *Forced Labor*, 2008
Red sand, figurine and white shelf
43 ½ x 10 ¼ x 3 ½
Fonte: <http://lilianaporter.com>
Part of the Forced Labor series



Figura 59 – Liliana Porter, *Forced Labor (Orange Vest)*, 2009
 Fonte: <http://lilianaporter.com>



Figura 60 – Liliana Porter, *Forced Labor (Weaver- Blue)*, 2008
 Figurine and blue fabric on shelf
 10 ¼ x 43 ½ x 2 (height variable)
 Part of the Forced Labor series
 Fonte: <http://lilianaporter.com>

Em 2017, Liliana Porter criou para a Bienal de Veneza a instalação *Man with Axe* (Homem com machado). Aos pés dos visitantes da mostra acumulavam-se caoticamente pilhas de louças, brinquedos e móveis, quebrados ou não, por um homenzinho de 5 centímetros com um machado. Do alto, podia-se ver o cenário de destruição, cuja trilha o próprio homem cava a machadadas. Em meio à cena chocantemente violenta, personagens em miniatura, sentados ou de pé entre os escombros, assistem alheios a tentativa da minúscula figura de plástico de demolir espelhos, vasos, relógios e até um piano de tamanho normal. O que o levou a fazer aquilo? Como ele conseguiu levantar uma montanha de destroços com um machadinho? Quem é o homem com o machado? Quer ele se libertar do peso dos objetos de seu passado? Ou alertar os espectadores dos efeitos do progresso que reduz a humanidade a ruínas? Desafiando a imaginação do observador, o trabalho não oferece uma resposta única; ao contrário, é o ponto de partida para a invenção de narrativas, o que confirma a proposta de Susan Stewart de que as miniaturas são dispositivos para a fabulação¹²¹¹.



Figura 61 – Liliana Porter, *Man with Axe*, 2017
Site-specific installation
dimensions variable
Installation views by Federico Lo Bianco
Fonte: <http://lilianaporter.com>

¹²¹¹ STEWART, Susan. **On longing**: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Durham; Londres: Duke University Press, 1993. p. 55.



Figura 62 – Liliana Porter, *Man with Axe*, 2017
 Site-specific installation
 dimensions variable
 Installation views by Federico Lo Bianco
 Fonte: <http://lilianaporter.com>

Uma situação catastrófica também é retratada na *assemblage* *Yellow Duck* (“Pato amarelo”), de 2011. Na colagem, um minúsculo patinho amarelo patina alegremente sobre um mar de acrílico branco no qual se afogam miniaturas, brinquedos, bibelôs e animais de pelúcia e de plásticos, todos eles amontoados uns sobre os outros na fotografia subjacente. Daquele tsunami, sai ileso apenas um homenzinho, que, de tão pequeno, é quase imperceptível. Graças à sua estatura diminuta, o personagem, à maneira do Pequeno Polegar, escapa da morte, dando um final feliz a essas brevíssimas cenas aqui apresentadas.



Figura 63 – Liliana Porter, *Yellow Duck*, 2011
digital Duraflex with assemblage and acrylic
20 1/8 x 30 1/4
Fonte: <http://lilianaporter.com>

Inventário do mundo em ponto pequeno

... Artur Bispo do Rosario, 27, indigente, solteiro, brasileiro, naturalidade desconhecida, sem parentes, sem profissão, alfabetizado, antecedentes policiais. Esquizofrenia paranoide. Parcialmente orientado em todas as esferas. Contato muito superficial com a realidade. Vive num mundo particular, onde se julga “iluminado”. Tem diversos delírios místicos e de grande grandeza e se crê enviado de Deus. Está na terra para “cumprir sua missão”. Recusa qualquer medicamento¹²¹².

Prontuário Médico n. 01662. Colônia Juliano Moreira

Comentando o texto do Prontuário de Arthur Bispo do Rosario¹²¹³, Maria Angélica Melendi chama atenção para “uma espécie de dramaturgia do real” performada pela brevidade das palavras médicas, que parecem determinar o destino daquele homem, ao modo das “*lettres de cachet*” encontradas por Michel Foucault, quando estudava procedimentos de internação desde o século XVII até a Revolução Francesa¹²¹⁴. No entanto, observa a crítica de arte, à diferença “daqueles homens obscuros que, ao se confrontarem com o poder, deixaram um vestígio puramente verbal no breve fulgor de um texto, Arthur Bispo do Rosario fabricou seu próprio texto¹²¹⁵”. Exceto por sua internação na cela de uma instituição de controle e vigilância, a trajetória de Bispo do Rosario entre objetos, brinquedos, tecidos, linhas e agulhas em nada é semelhante à existência dos “homens infames” encarcerados nas paredes da Bastilha e cujas histórias sobrevivem nas margens de livros e documentos:

A infâmia que espreitava aquele ser extraviado, aquele pobre visionário, atrás das poucas palavras do prontuário médico da Colônia, transformou-se em fama. Quando se abriram os portões e ele se recusou a sair, um inventário do mundo outro se desfraldou ante olhares maravilhados¹²¹⁶.

¹²¹² MORAIS, Frederico. *A reconstrução do Universo, segundo Arthur Bispo do Rosario*: registros de minha passagem pela terra. Belo Horizonte: PBH, 1990 *apud* MELENDI, Maria Angélica. O texto de Arthur Bispo do Rosario ou as infinitas possibilidades do esquecimento. **Anais do V Congresso da ABRALIC**: Cânon e contextos, v. 3, p. 987, 1996. p. 987.

¹²¹³ Optou-se por não acentuar o sobrenome Rosario, já que esta é a grafia adotada nos prontuários médicos e nas fichas de internação de Artur Bispo, como esclarece João Henrique Queiroz, pesquisador da obra do artista e responsável pela sua catalogação, a quem agradeço pela autorização de uso das imagens reproduzidas neste ensaio.

¹²¹⁴ MELENDI, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹²¹⁵ *Idem.*

¹²¹⁶ *Ibid.*, pp. 987-988.

Figura 64 – Ficha de internação de Artur Bispo do Rosario

¹²¹⁷ Cf. O ensaio “A vontade de arte e o material existente na Terra dos homens”, de Paulo Herkenhoff e o livro *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*, de Marta Dantas.

reintegrado à sociedade, graças às lutas antimanicomiais e às reivindicações mundiais pela despatologização da loucura, Bispo do Rosario recusou-se a abandonar a Colônia, inclusive para visitar, em 1982, a exposição *À margem da vida*, organizada por Frederico Moraes e Hugo Denizart, com alguns de seus trabalhos e de outros criadores que, assim como ele, também estavam presos em instituições de vigilância, como asilos e presídios. Na ocasião, ele teria dito que seus olhos não estavam preparados para ver aquilo¹²¹⁸. A Hugo Denizart, teria perguntado se suas obras estariam se comportado direitinho e gostando de sua nova casa, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹²¹⁹.

Na Colônia Juliano Moreira, pequena cidade hospitalar localizada na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, Bispo do Rosario recolhia, à maneira de um pobre trapeiro, objetos do cotidiano, como garrafas, sapatos, pentes, bolas, congas, botões, sandálias, chapéus, terços, estatuetas de santos, botas de borracha, brinquedos, panelas, talhares e outros utensílios domésticos, que, depois de catalogados e classificados, eram colados em vitrines. É assim que o ex-boxeador luta contra a dispersão em que se encontram as coisas. Tocado pelo impulso da coleta que move o colecionador, conforme Walter Benjamin, Bispo do Rosario passa a reunir e a agrupar objetos afins em sua cela depois do chamado místico: “Toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças. (...) Nesse domínio, toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício¹²²⁰”, escreve Benjamin diante da desordem dos livros de sua biblioteca, alguns deles sobre doentes mentais, como conta seu amigo Gershom Scholem¹²²¹. Os painéis de Bispo do Rosario, nos quais estão acomodadas as coisas que ele recolhia, salvando-as do esquecimento e da destruição, formam uma pequena constelação do mundo e se constituem, segundo Maria Angélica Melendi, como “uma cosmogonia ao mesmo tempo miserável e magnífica” de “objetos inventariados, impregnados de uma melancolia poética, de uma tristeza atemporal¹²²²”.

Além da coleta e do inventário, o artista autodidata muitas vezes lançava mão do escambo como estratégia de construção de um mundo outro, para o

¹²¹⁸ Cf. HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário**: o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 154.

¹²¹⁹ Idem.

¹²²⁰ BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 227-235. p. 228.

¹²²¹ SCHOLEM, Gershom. Walter Benjamin (1964). In: **Walter Benjamin y su ángel**. Trad. Ricardo Ibarlucía e Laura Carugati. Buenos Aires: FCE, 1998. p. 12.

¹²²² MELENDI, *op. cit.*, p. 988.

qual estava se preparando. Dentre as muitas fichas de papel e de pano em que escrevia e bordava os nomes dos eleitos que seriam apresentados pelo escolhido à divindade no último dia, conserva-se uma, arquivada em uma caixa, na qual Bispo do Rosario relata a troca de maços de cigarros por tesouras, com as quais certamente recortaria tecidos para confeccionar seus fardões, mantos e o dossel de sua cama-nave, que nunca decolou aos céus e sobre a qual ele jamais repousou com sua amada enfermeira Rosângela. Essas tesouras também seriam usadas para recortar pedaços de roupas e lençóis com os quais criaria as bandeirinhas coloridas de sua frota de barcos, todos eles fabricados com sucata e madeira que o detendo encontrava em suas deambulações pela Colônia Juliano Moreira. Essas embarcações, que nunca foram ao mar, são reproduções em miniatura de navios, fragatas, veleiros, caravelas e jangadas atracadas no imaginário do antigo marinheiro, no qual também estão fincadas pequenas réplicas de madeira de balanço e de um carrossel, este último rodeado de cavaleiros recobertos com fios e linhas.



Figura 65 – Artur Bispo do Rosario, *Vinte e um veleiros*, s/d
 Madeira, tecido, plástico, oleado, papel, fio de algodão, náilon,
 Metal, couro sintético, tinta/cal, tinta, fibra vegetal
 Técnica: montagem, carpintaria, pintura, costura, escrita
 37 x 96 x 67 cm
 Museu Bispo do Rosário
 Fotografia: Rodrigo Lopes



Figura 66 – Arthur Bispo do Rosario, *Balanço duplo*, s/d
 Madeira, laminado, plástico, tecido, metal,
 fio de algodão, tinta/cal
 Técnica: Montagem, carpintaria, pintura
 30 x 32 x 24 cm
 Museu Bispo do Rosário
 Fotografia: Rodrigo Lopes



Figura 67 – Arthur Bispo do Rosario, *Carrossel*, s/d.
 Madeira, tecido, plástico, fio de algodão, linha
 Fibra vegetal, metal, couro sintético, galão em tecido
 Tinta/cal, objeto industrializado
 Técnica: montagem, carpintaria, costura, bordado,
 Revestimento, escrita
 58 x 54 cm
 Museu Bispo do Rosário
 Fotografia: Rodrigo Lopes

O balanço e o carrossel de Bispo de Rosario não se movem, eles estão parados, congelados no tempo. Mesmo imobilizados, convidam a uma experiência brincante guardada em nossas memórias dos parques de diversão de nossa infância, parques estes que existem tanto em grandes metrópoles, como Paris e Berlim, quanto em cidadezinhas do interior do Brasil, como Japaratuba, no interior de Sergipe, onde nasce o pequeno Arthur:

A cidade que trouxe Arthur Bispo do Rosário ao mundo foi pano de fundo para conquistas indígenas e pregações missionárias. Um redemoinho de histórias e lendas que confirmam o nome. Japaratuba é uma palavra de origem tupi que significa rio de muitas voltas¹²²³.

Não é difícil imaginar o menino, depois de ter assistido uma missa na companhia de sua mãe, Blandina Francisca de Jesus, montando em um dos animais do carrossel, que girava diante da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde. O episódio, aqui imaginado, guarda uma relação de semelhança com a cena da “Criança andando de carrossel”, como conta Walter Benjamin em uma das seis “Ampliações” do seu livro *Rua mão única*. Nesse fragmento, não se rememora a experiência brincante de um menino pobre e brasileiro, mas a de um garoto burguês e alemão. Afastando-se da mãe para brincar, o pequeno Walter sobe no animal, que domina, e aos solavancos começa a girar:

A prancha com os animais prestados gira rente ao chão. Tem a altura em que melhor se sonha voar. Começa a música e num solavanco gira a criança, afastando-se da mãe. Primeiro, ela tem medo de deixar a mãe. Mas, em seguida, nota como ela própria é fiel. Ocupa o trono, como fiel senhor, sobre um mundo que lhe pertence. Na tangente, árvores e nativos formam alas. Então, em um oriente, emerge novamente a mãe. Em seguida, sai da floresta virgem um cimo, tal como a criança já o viu há milênios, tal como o viu pela primeira vez, justamente no carrossel¹²²⁴.

Nessa brincadeira vertiginosa, o menino que anda no carrossel sonha que está voando e, assim, entra em harmonia com a natureza, já que o espaço “principia a gaguejar e as árvores começam a voltar a si”¹²²⁵. Neste momento, sente “uma antiquíssima embriaguez de dominação”¹²²⁶, dominação esta que não deixa de estar presente no gesto colecionador de Bispo do Rosario, quando fabrica seu carrossel em miniatura ou quando recolhe objetos dispersos para imobilizá-los em painéis. Como lembra Marília Rothier Cardoso, no “trabalho artesanal, tão ousado quanto minucioso” de Bispo do Rosario “condensam-se as

¹²²³ HIDALGO, *op. cit.*, p. 37.

¹²²⁴ BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 38.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹²²⁶ *Idem.*

reminiscências arcaicas de sua vila sergipana e as imagens de peças eruditas e da cultura de massa” que “eventualmente lhe caíam nas mãos”¹²²⁷. Os objetos colecionados por Bispo do Rosario transmutam-se, para ele, em itens preciosos que precisam ser salvos e preservados para sua tarefa de reconstruir a natureza e a humanidade.

Enclausurado na cela da instituição psiquiátrica onde se exilou do mundo por 50 anos, Bispo do Rosario dedicou-se ainda ao dispendioso exercício de encobrir alguns objetos, escondendo o material de que eles eram feitos. Com linhas azuis desfiadas do seu uniforme manicomial ou de seus companheiros de hospício, ele enrolava brinquedos, embarcações, utensílios domésticos e materiais hospitalares, alguns em tamanho real, outros miniaturizados. Esses *Objetos Recobertos de Fio Azul* (ORFAs)¹²²⁸, miniaturizados ou não, perdem sua função utilitária quando encapsulados fio a fio pelo artista colecionador e ganham, por acréscimo, uma dimensão mística e mágica, já que representam o que deve ser preservado e apresentado ao Criador. Dentre as cerca de 500 ORFAs recobertas pacientemente e com extremo rigor, destacam-se réplicas de um moinho de cana e de duas peças de um jogo de xadrez, identificadas como Bispo e Rainha.



Figura 68 – Arthur Bispo do Rosario, *Moinho de cana*, s/d
Madeira, metal, tecido, couro sintético, fio de algodão, plástico, linha
Técnica: revestimento, costura, bordado, escrita
17 x 21 x 10 cm
Museu Bispo do Rosário,
Fotografia: Rodrigo Lopes

¹²²⁷ CARDOSO, Marília Rothier. 1967: meio século depois (23/11/17). In: Felipe Scovino; Frederico Coelho; Pedro Duarte; Sérgio Bruno Martins (Orgs.). **1967, meio século depois**. Rio de Janeiro: Circuito; PUC-Rio, 2020. p.163.

¹²²⁸ O termo é cunhado por Frederico Moraes, primeiro divulgador da obra de Bispo do Rosario.



Figura 69 – Arthur Bispo do Rosario, *Bispo e Rainha*, s/d
 Material não identificado, tecido, fio de algodão, espuma, linha
 Técnica: revestimento, costura, bordado, escrita
 Bispo: 28 x 5 cm
 Rainha: 22,1 x 6
 Museu Bispo do Rosário
 Fotografia: Rodrigo Lopes

Além dessas réplicas, Bispo do Rosario também criou algumas miniaturas, como a de minúsculo saco de box, de uma mesinha de ping-pong, de um pequeno galinheiro onde reina um galinho verde e ainda prateleiras de madeira onde colocou vários carrinhos de brinquedo e minúsculas ORFAs de placas de trânsito.



Figura 70 – Arthur Bispo do Rosario, *Boxer*, s/d
madeira, metal, tecido, fio de algodão, tinta/cal, náilon, fibra vegetal
Técnica: montagem, carpintaria, costura, bordado, pintura, escrita
31 x 39,5 x 23 cm
Museu Bispo do Rosário
Fotografia: Rafael Adorján

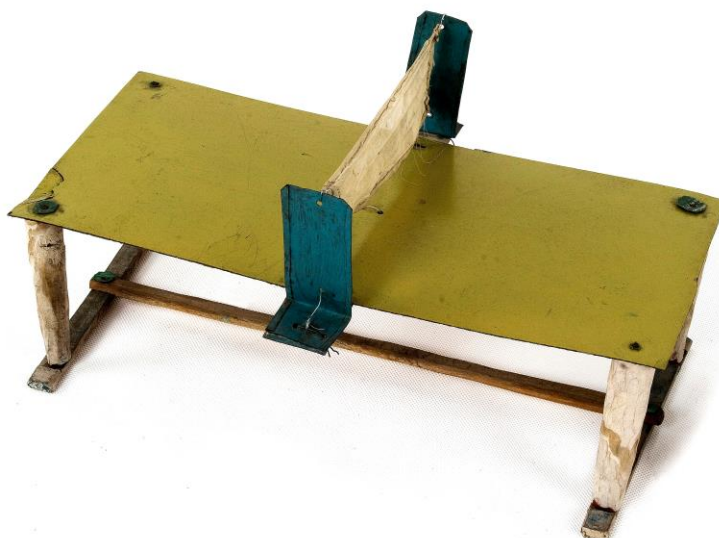


Figura 71 – Arthhur Bispo do Rosario, *Ping-pong*, s/d
madeira, laminado, metal, tecido, plástico,
fio de algodão, náilon, tinta/cal, tinta
Técnica: montagem, carpintaria, pintura, costura
20 x 40 x 27 cm
Museu Bispo do Rosário
Fotografia: Rodrigo Lopes



Figura 72 – Arthur Bispo do Rosario, *Galinheiro do galinho verde*, s/d
 madeira, laminado, plástico, couro animal, metal,
 fibra vegetal, objeto industrializado, tinta/cal
 Técnica: montagem, carpintaria, pintura
 30 x 37 x 28 cm
 Museu Bispo do Rosário
 Fotografia: Rodrigo Lopes



Figura 73 – Arthur Bispo do Rosario, *Prateleira de automóveis*, s/d
 Madeira, plástico, tecido, fio de algodão, metal,
 papel, linha, objeto industrializado, tinta/cal
 Técnica: montagem, carpintaria, escrita,
 Revestimento, bordado, costura, pintura.
 83 x 160,5 x 28,5 cm
 Museu Bispo do Rosário
 Fotografia: Rodrigo Lopes

Todas essas miniaturas são construídas com restos de materiais e com objetos manufaturados. Quando remontadas inventivamente, essas peças perdem seu valor de uso e ganham, pela miniaturização, uma dimensão mística e onírica, na qual passado, presente e futuro estão condenados. Como já vimos anteriormente com Giorgio Agamben, miniaturas e brinquedos são materializações da história em que a temporalidade humana está contida no paradoxo temporal de algo que “uma vez” pertenceu ao esfera prático-econômica e “agora não mais”, tanto em sentido sincrônico quanto no diacrônico¹²²⁹:

O brinquedo, desmembrado e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente – jogando, pois, tanto com a diacronia, quanto com a sincronia – presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o “uma vez” e o “agora não mais”¹²³⁰.

À maneira da criança no “Canteiro de obra” benjaminiano, onde constrói um “pequeno mundo dentro do grande” com os restos do trabalho da construção, da costura ou da marcenaria¹²³¹, Bispo do Rosario também vai criando, à sua maneira, um minimundo com uma cama-nave, uma gangorra, um carrossel, muitas embarcações, objetos recobertos com fios e miniaturas. É especialmente das miniaturas de onde o habilidoso artesão retira a força para criar seu micro universo. Nesta breve apresentação, a última palavra não é da entidade que assinalara Bispo do Rosario para a missão, mas justamente do escolhido. Vestindo um de seus majestosos mantos, ele anuncia:

Miniaturas permitem a minha transformação, isso tudo é material existente na terra dos homens. Minha missão é essa, conseguir isso que eu tenho, para no dia próximo eu representar a existência na Terra. É o significado da minha vida¹²³².

¹²²⁹ AGAMBEN, Giorgio. O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo. In: **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 87.

¹²³⁰ Idem.

¹²³¹ BENJAMIN, op. cit., pp. 18-19.

¹²³² HIDALGO, op. cit., p. 89.

Uma arte dos pequenos tamanhos

Havia uma fotografia de Susan Sontag pela qual Joseph Cornell era fascinado, desde que a viu na quarta-capa de *The Benefactor*¹²³³ (1963), primeiro romance da ensaísta estadunidense. Narrado em primeira pessoa, o livro conta as memórias de Hippolyte, “homem extremamente excêntrico que tem apenas relações imaginárias com mulheres”. Conforme depoimento da própria autora¹²³⁴, a identificação de Joseph Cornell com esse personagem fictício pode ter sido imediata, já que o artista manteve ao longo da vida uma relação imaginária com mulheres famosas, as quais homenageava com *assemblages*. Neste sentido, enquanto sucedâneas de experiências não realizadas, as obras de Joseph Cornell representam o congelamento de mundos concretos em pequenos espaços através da associação de materiais bi ou tridimensionais. À maneira de um trapeiro recolhendo detritos da sociedade, Cornell amontoava, em seu estúdio no porão, recortes de jornais e revistas, cartões postais e fotografias de filmes antigos e de personalidades, além de *objets trouvés* recolhidos ao acaso em passeios por lojas e mercados de pulgas próximos à sua casa no Queens, em Nova York. Com esses materiais descartados, antiquados e pequenos, ele fazia colagens e montava caixas, espécies de pequenos museus ou de mundos imaginários onde podia possuir simbolicamente as pessoas que admirava.

Fascinado por destroços e escombros – pedaços de madeira, galhos secos, selos postais, lantejoulas e cachimbos de barro – Cornell cercou estes precisos itens com o cuidado que um curador dedica à sua coleção. Em seu estúdio no porão, ele era como o Eleitor Saxão em seu Wunderkammer, como o colecionador em seu Gabinete de Curiosidades¹²³⁵.

¹²³³ O livro foi publicado no Brasil com o título *O Benfeitor* pela editora L&PM.

¹²³⁴ Cf. “I wrote this novel and invented this character that he could identify with. I was a glamorous woman as far as he could tell from the photograph, and then after the novel I began to write articles and essays very largely about European, and particularly French, themes (SONTAG in BLAIR, 1998, p. 161)”.

¹²³⁵ MCSHINE, Kynaston. **Joseph Cornell**. Paris: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1981. s/p.



Figura 74 – Estúdio de Joseph Cornell, 1969. Fotografia: Hans Namuth.

The Ellipsian (1966) foi o título dado por Cornell a uma das colagens feita com a foto de Susan Sontag, aos 30 anos, tirada pelo fotógrafo Harry Hess. Na obra, a fotografia – cujas bordas rasgadas sugerem a passagem do tempo – está emoldurada no canto superior direito do tampo de uma caixa, de onde a escritora olha para círculos e elipses desenhados ao redor de seu rosto que aludem a uma espécie de espaço. No canto direito inferior, Cornell colou sobre o ombro esquerdo de Sontag um diagrama oval da órbita de Netuno, que indica a relação do planeta com o sol. Em uma variante desse trabalho (s/d), o retrato da autora de *Sobre fotografia* destaca-se em meio a recortes do livro *Commentarius literalis in omnes libros veteris et novi testamenti*. Encantado pela imagem da mulher de postura elegante, Cornell envia-lhe alguns trabalhos que fizera e a convida para sair. Após o encontro, no entanto, frustrado com a impossibilidade daquele relacionamento, pede à escritora que lhe devolva os presentes que havia lhe ofertado. Este episódio é contado pela própria Susan Sontag no documentário *Joseph Cornell: worlds in a box*¹²³⁶.

¹²³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T65K0ipTQHo>. Acesso: 30 mar. 2019.

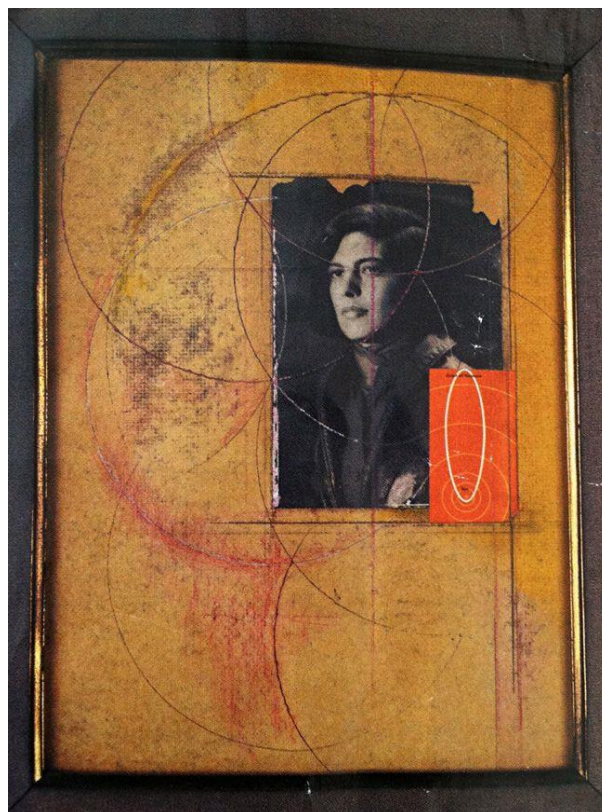


Figura 75 – Joseph Cornell, *The Ellipsian*, 1966, colagem

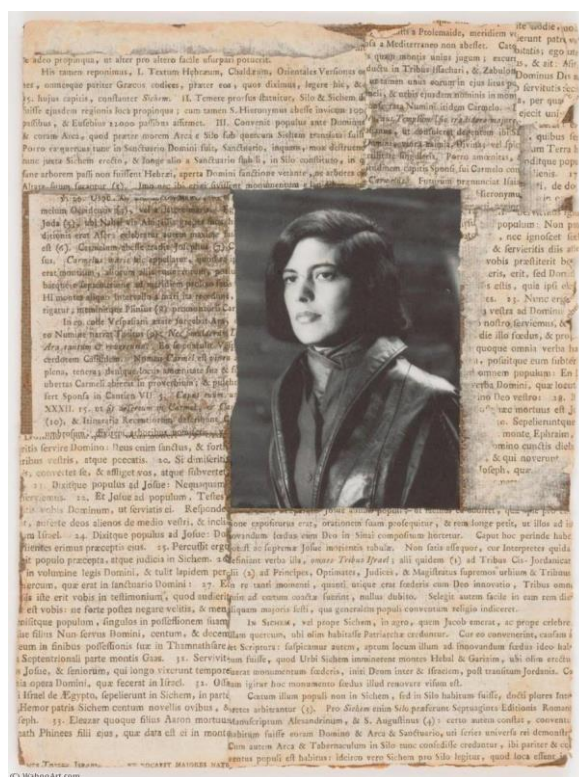


Figura 76 – Joseph Cornell, *Untitled*, s/d, colagem

Como informam os estudiosos de sua obra¹²³⁷, os anos 1930 foram decisivos para o trabalho de Cornell com *collages* e caixas, sobretudo depois de seu encontro com os surrealistas, como Marcel Duchamp. Em novembro de 1931, Cornell visitou a recém-inaugurada Julien Levy Gallery, onde estava exposta *La femme 100 têtes*, de Max Ernest, que teria lhe causado grande impacto. Vislumbrando aí uma possibilidade de renda, já que com a grande depressão econômica de 1929 tinha perdido o emprego em uma indústria têxtil, ele mostrou ao dono da galeria algumas colagens que fazia para divertir o irmão enfermo. Naquele contexto de bancarrota econômica e social, Cornell lança mão da prática trapeira de ajuntamento de objetos e de sua habilidade de artesanato¹²³⁸ para garantir algum sustento em tempos difíceis. A estratégia dá certo e em janeiro de 1932 ele expõe seus trabalhos na mostra *Surréalisme*, com Frida Kahlo, Pablo Picasso e Salvador Dalí. Abaixo, estão duas contribuições do artista para essa exposição, a *assemblage Glass Bell* (1932) e o "jouet surréaliste" *Le Voyageur dans les glaces* (1932).



Figura 77 – Joseph Cornell, *Glass Bell*, 1932
Assemblage, 40, 6 cm x 22, 9 cm x 22,9 cm

¹²³⁷ Cf. MCSHINE, *op. cit.*; SCHAFFNER, Ingrid. **The essential Joseph Cornell**. Nova York: The Wonderland Press, 2003.

¹²³⁸ Vale lembrar aqui o nascedouro da Bauhaus em Weimar, momento em que Gropius ressalta a importância do método criativo do artesanato como norte para a nova forma funcional alemã de um pós-guerra de destruição e carência na Europa. As habilidades do artista artesão também são postas em destaque por Walter Benjamin em seu famoso ensaio "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", quando analisa a figura do contador de histórias.



Figura 78 – Joseph Cornell, *Le voyageur dans les glaces*, 1932
2,9 x 2,5 x 3,7 cm

Através de um olho colado na palma de uma mão, a figura resultante da montagem de objetos heterogêneos explora o que se pode captar com o sentido da visão, como o contraste de escalas entre os materiais utilizados, com destaque para as peças em miniatura (talheres e sapato) na base da obra. A segunda construção também persegue a noção de visibilidade por meio de uma caixa com disquinhos ópticos vitorianos (taumatrópios) que brincam com a percepção das imagens. De acordo com Kynaston McShine, o sentimento especial de Cornell pelos jogos e brinquedos infantis mistura-se, aqui, com sua nostalgia pelos ornamentos das salas de desenho vitorianas¹²³⁹. Postas uma ao lado da outra, as duas obras parecem, ainda, jogar com a sonoridade das palavras *glace* (sorvete, espelho, vidro) e *glass* (vidro). Nos anos seguintes, quando começou a confeccionar caixas, o vidro tornou-se um material decisivo para Cornell. Segundo McShine, esse fascínio de Cornell pelo vidro não acentua apenas a profundidade de suas obras, mas também produz ambiguidades: é o Príncipe Médi que nos olha de dentro da caixa ou somos nós que vemos o

¹²³⁹ MCSHINE, *op. cit.*, s/p.

personagem através dos fios cruzados de um visor imaginário?, pergunta-se a especialista¹²⁴⁰.

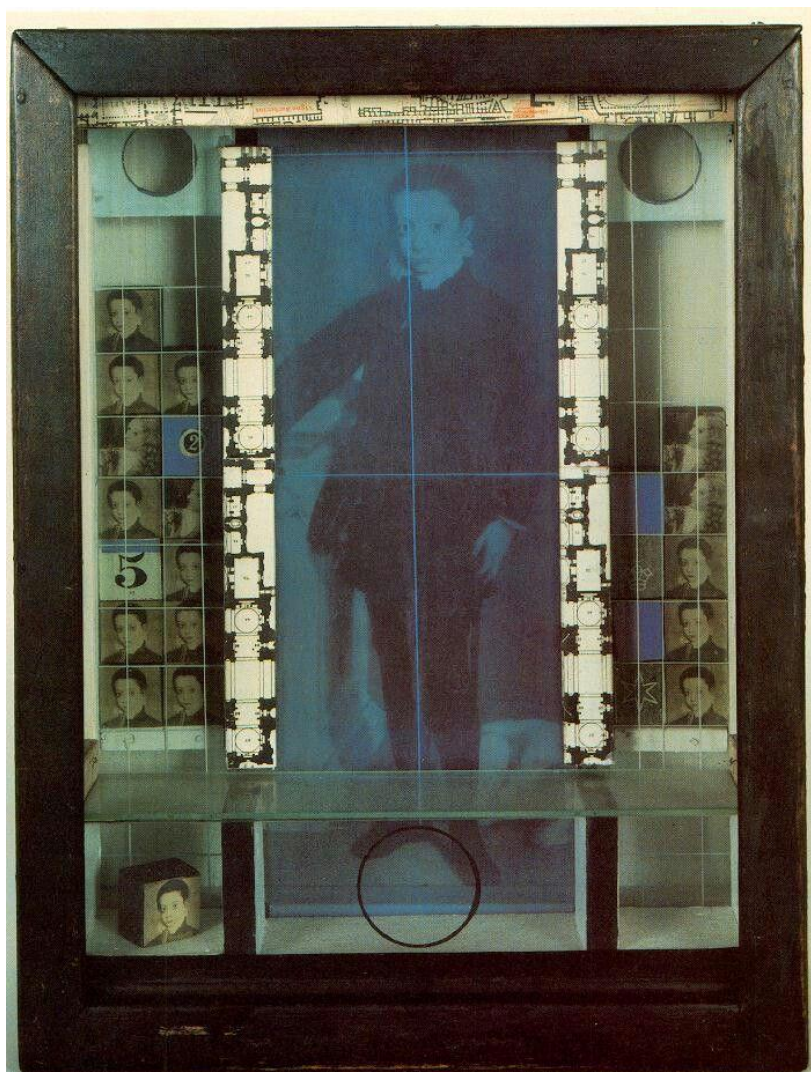


Figura 79 – Joseph Cornell, *Medici Slot Machine*, 1942
39,4 x 31,1 x 11,1 cm

Contendo fotografias, recortes de revistas, bilhetes de trem, pedaços de metal, cubos de madeira e outros objetos, coletados ou enviados por amigos, as caixas ganhavam um tratamento cuidadoso de Cornell, que as pintava e as envernizava. Em seguida, ele nelas acondicionava os objetos de sua coleção, separando-os do mundo exterior com uma parede de vidro. Muitas dessas caixas referem-se a lugares que o artista jamais conheceu, como a França e, em particular, a cidade de Paris. Segundo o crítico de arte Robert Hughes, nesses trabalhos o vidro funciona tanto como uma quarta-parede de um teatro em

¹²⁴⁰ Idem.

miniatura, quanto como um diafragma entre dois mundos contrastantes: o do exterior, onde as coisas estão desprotegidas, e o do interior, no qual os objetos estão preservados dos efeitos corrosivos do tempo¹²⁴¹. Buscando alcançar uma ideia de atemporalidade com suas construções, Cornell tratou os objetos como se eles fossem tesouros, a mais rara herança de um príncipe ou de uma princesa lendária, como observa Kynaston McShine¹²⁴². Mas, se por um lado, o vidro protege, sua transparência revela as quinquilharias que artista trapeiro vai acumulando no porão, onde constrói relicários para o fragmento, a memória, a ave exótica, a bailarina, a princesa¹²⁴³. Veja-se, a propósito, as caixas *Tilly Losch* (1935) e *The Hotel Eden* (1945).



Figura 80 – Joseph Cornell, *Untitled (Tilly Losch)*, 1935
25,4 x 23,5 x 5,4 cm

¹²⁴¹ Disponível em: <http://www.artchive.com/artchive/C/cornell.html>. Acesso: 30 mar. 2019.

¹²⁴² MCSHINE, *op. cit.*, s/p.

¹²⁴³ Idem.



Figura 81 – Joseph Cornell, *Untitled (The Hotel Eden)*, 1945
38,3 x 39,7 x 12,1 cm

Identificada com o nome da bailarina e coreógrafa austríaca Tilly Losch, que à época trabalhava em Nova York, a primeira caixa traz, na parte central, a imagem de uma boneca suspensa por fios brancos, possivelmente de um paraquedas ou de um balão, que parecem sair de sua indumentária. Por isso, não se pode afirmar se a personagem está ascendendo ou aterrissando. Tanto seus trajes (um vestido azul de bordas desenhadas e uma creolina colorida), quanto seus curtos cabelos remetem à moda vitoriana; suas mãos esticam um fio branco com uma bola vermelha no centro. Abaixo da figura feminina, vê-se uma região montanhosa, que alude aos Alpes Suíços, onde a homenageada nasceu. Ao fundo, como que para simbolizar o céu, usou-se a cor azul. Para compor esse cenário protegido por uma película de vidro, Cornell recortou cuidadosamente imagens, mediu minuciosamente cada um dos fios e construiu atentamente a pequena plataforma que sustenta a boneca.

Esse método paciente e meticuloso de trabalho também é colocado em prática quando fabrica *The Hotel Eden*. Construída com uma caixa de música, a obra, ao pôr em destaque a imagem de um pássaro, animal recorrente nos trabalhos do artista, explora a ideia de liberdade. Empoleirada em um galho, a

ave, feita em litografia, está isolada do resto do cenário por estruturas de madeira que lembram uma gaiola. Seu bico segura um pedaço de fio preto que se conecta a um disco, também engaiolado, na parte superior direita. A cena sugere que o voo do pássaro e seu canto estão interditados. Na parte superior, a imagem de um ovo, símbolo do nascimento, pode sinalizar ou um recomeço, ou a continuidade do cativeiro. Ao fundo, objetos e pedaços de papel desgastados indicam a passagem inevitável do tempo.

Paradoxalmente, Cornell gasta o tempo, na atividade de confecção da caixa, para garantir que o tempo não gaste os objetos. Em outras palavras, o trabalho “dura” no tempo para que o tempo “estacione”, pare de agir, sobre os objetos. Assim, trabalha-se arduamente longas horas para que o artefato, uma vez pronto, esteja “parado” no tempo, já que a caixa “congela” a imagem do tempo que passa, o que faz lembrar o conceito de imagem dialética formulado por Walter Benjamin, para quem “a imagem é a dialética na imobilidade¹²⁴⁴”. No domínio facultado pelo olhar, essa arte dos pequenos tamanhos faz do observador um *flâneur* sem se locomover, um liliputiano dentro da caixa. Diante dessas realidades concretas (de objetos com massa e volume), a síntese é feita à semelhança de como vivenciamos o real, na medida em que a concretude material facilita a reconstrução do imaginário. A experiência de olhar a obra corresponde à expressão de vivenciarmos o passado que a gerou, tal qual uma relíquia na galeria do colecionador ou a sensação de melancolia infundida pelo recorte de cenários possíveis.

¹²⁴⁴ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 767, [N 2a, 3].

No buraco da agulha

Quando viu o filho construindo casas para formigas e outros bichinhos, a mãe do pequeno Willard Wigan teria lhe dito: “Você se tornará grande fazendo coisas pequenas”. Desde então, o menino empenhou-se na brincadeira de mostrar que as coisas pequenas podem ser maiores. Já adulto, ele começou a esculpir em buracos de agulha miniaturas construídas com grãos de areia e fibras de ouro em pó. Nesses pequenos espaços, personagens dos contos de fada são redesenhadas em dimensões liliputianas, que variam de tamanho (de 0,0002 a 0,005 mm). Para construí-los, Willard Wigan lança mão de “tecnologias específicas especializadas no pequeno, como a nanotecnologia e a microcirurgia¹²⁴⁵”, além de um método meditativo que retarda seus batimentos cardíacos¹²⁴⁶.

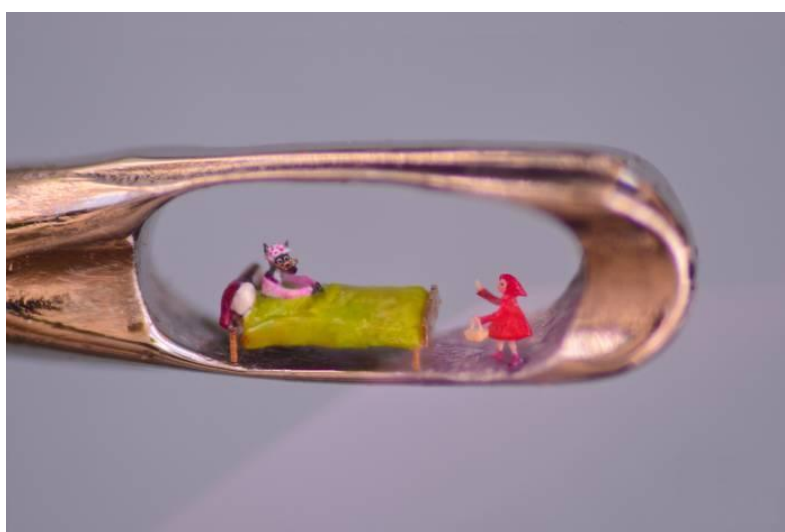


Figura 82 – Willard Wigan, *Little Red Riding Hood*, s/d

¹²⁴⁵ PIETROBRUNO, Sheenagh. ‘Technology and its miniature: the photograph’, *Belphégor*, p. 7, 2017.

¹²⁴⁶ Cf. https://www.ted.com/talks/willard_wigan_hold_your_breath_for_micro_sculpture. Acesso: 15 mar. 2021.



Figura 83 – Willard Wigan, *Pinocchio*, s/d

A temporalidade vagarosa do trabalho de Willard Wigan guarda semelhança com a leitura que Susan Sontag faz da vida e da obra de Walter Benjamin. Como disse o pensador alemão, ele nasceu sob o signo de Saturno, "o planeta da revolução mais lenta", e Sontag acreditava que este signo regeu o temperamento melancólico de Benjamin, determinando o que ele ia escrever. Essa temporalidade vagarosa também conduz o movimento desacelerado de Willard Wigan quando refigura personagens de livros infantis entre um batimento e outro de seu coração. Essas micro esculturas não são manipuláveis, não se pode brincar com elas, mas apenas contemplá-las, ainda que com dificuldade devido a suas escalas diminutas. Tal dificuldade ligada ao campo da visão, no entanto, ativa um desejo de curiosidade, que força o olho do observador a explorar a fenda estreita da agulha. Explorando esse espaço, o olho é arrastado para uma outra temporalidade, certamente não a do progresso, mas a do devir, que aproxima o *voyeur* de uma infância menos determinada e mais imprevisível. Em outras palavras, o buraco da agulha esconde uma abertura radical ao indeterminado.



Figura 84 – Willard Wigan, *Cinderella*, s/d



Figura 85 – Willard Wigan, *The Princess and the Frog*, s/d

A menor mulher do mundo

“O que é vivo, por ser vivo, se contrai¹²⁴⁷”, pontifica Clarice Lispector em uma de suas crônicas sobre *A descoberta do mundo*. Se, ali, o movimento de contração corresponde a uma estratégia de proteção e de sobrevivência dos seres vivos diante de situações angustiantes, aqui, a ação de contrair, isto é, de reduzir o tamanho de algo, será pensada na chave da miniaturização como dispositivo de criação literária por meio do qual a escritora dá a ver “existências mínimas”, para retomar a noção cunhada por Etienne Souriau que, assim como Clarice Lispector, também foi um observador atento de seres minúsculos e evanescentes. Segundo a explicação do filósofo David Lapoujade, as existências mínimas de Souriau se subdividem em três categorias de seres (“coisas”, “imaginários” e “virtuais”), cuja evidência é, muitas vezes, imperceptível devido à fragilidade dessas vidas, o que convoca a uma outra operação de conhecimento, capaz de ouvir suas reivindicações e de tomar partido delas¹²⁴⁸. Como exemplo, Lapoujade descreve a cena de uma criança brincando com objetos inanimados, cuja existência a mãe não consegue ver, quando retira as coisas dispostas pelo filho ou pela filha em uma mesa, destruindo, desse modo, a brincadeira infantil:

Penso em uma criança que dispôs diversos objetos, grandes e pequenos, cuidadosamente, longamente, de uma maneira que ela achou bonita e ornamental, sobre a mesa de sua mãe, para agradá-la. A mãe chega. Tranquila, distraída, pega um desses objetos do qual ela vai precisar, recoloca um outro no seu lugar de sempre, e desfaz tudo. E quando as explicações desesperadas que acompanham os soluços contidos da criança lhe revelam a extensão do seu pouco caso, ela exclama desolada: ah, meu amor, eu não vi que era alguma coisa!¹²⁴⁹

A coisa que a mãe não enxerga, diz Lapoujade, é “o ponto de vista da criança – ela não vê que há um ponto de vista – que existe a seu modo. É uma virtualidade que ela não percebe¹²⁵⁰”. Se, por um lado, a cegueira materna decorre do seu ângulo de visão, incapaz de reconhecer que, “no cosmo das coisas, há aberturas, inúmeras aberturas desenhadas pelos virtuais”, por outro lado, tal dificuldade não está circunscrita apenas à percepção dos seres virtuais, mas também ao campo dos fenômenos, “cuja pura fenomenalidade é perdida ao

¹²⁴⁷ LISPECTOR, Clarice. Angina pectoris da alma. In: **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 228.

¹²⁴⁸ LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017. p. 90.

¹²⁴⁹ Ibid., p. 43.

¹²⁵⁰ Ibid., p. 44.

ver neles a manifestação de uma coisa existente¹²⁵¹". Em ambos os casos, as coisas não são compreendidas pelo observador desde um ponto de vista do interior, mas do exterior, em cujos dados ele se apoia para conhecer, distanciado, os fenômenos: "Perceber não é observar de fora um mundo estendido diante de si, pelo contrário, é entrar num ponto de vista, assim como simpatizamos. Percepção é participação¹²⁵²".

Perguntando-se seria haveria um método que tornasse possível não apenas a percepção dos seres virtuais, mas que também lhes desse mais realidade, Lapoujade aponta a redução como o dispositivo ótico mais apropriado para dar a ver os diversos modos de existências mínimas. Já não se trata mais de uma redução nem de ordem científica ou existencial, mas de uma redução de perspectiva que, ao levar a sério a vida mínima, exprime, ao mesmo tempo em que ressalta, "o ponto de vista expresso por esse ou aquele modo de existência, em lugar de subordinar todos eles ao ponto de vista da consciência¹²⁵³". Por essa via, a redução configurar-se-ia como uma "operação de limpeza" do "campo da experiência de tudo aquilo que impede de ver", o que possibilitaria ao observador "retornar, a cada vez, ao interior do ponto de vista que eles [os seres] exprimem", já que "cada modo de existência possui 'um ponto de vista singular', a partir do qual ele se desvela"¹²⁵⁴.

Partindo de um "grau zero da experiência", tal redução, proposta por David Lapoujade, tem como função "agir sobre a percepção, efetuar uma conversão do olhar", de maneira a "tornar perceptíveis novas classes de seres, até os invisíveis", liberando um "plano de experiência pura", livre de "qualquer forma de identidade ou interioridade preexistente"¹²⁵⁵.

Aquilo que é "puro" não é mais o essencial ou o substancial, mas o elementar ou o simples. É a partir desse novo plano que vemos se constituírem as experiências complexas dos sujeitos do conhecimento, dos sujeitos morais e políticos¹²⁵⁶.

Se a redução libera as potencialidades dos seres puros, por outro lado, ela também os abre a heterogeneidades impuras, por meio das quais eles se metamorfoseiam; é quando se constituem não mais como essências ou substâncias, mas como experiências vividas. No encaço dessas existências mínimas, Lapoujade examina algumas práticas estéticas, que vão da filosofia à

¹²⁵¹ Idem.

¹²⁵² Ibid., p. 47.

¹²⁵³ Ibid., pp. 47-48.

¹²⁵⁴ Ibid., p. 48.

¹²⁵⁵ Ibid., pp. 48-49.

¹²⁵⁶ Ibid., p. 50.

literatura, destacando nelas personagens que encarnam o procedimento de redução através do qual nossa percepção é alterada, deslocada, já que esses personagens “não apenas nos mostram as baixeiras, as maldades, a sordidez dos que os cercam, mas nos fazem ver que os outros não os veem, que há muito tempo deixaram de vê-los¹²⁵⁷”. Tais personagens, dirá o pensador, “agem como espelhos ou como ‘intensificadores’ da nossa experiência”¹²⁵⁸.

Embora não esteja no horizonte de análise do filósofo francês, Clarice Lispector certamente contribuiu, à sua maneira, para a percepção e a ampliação das classes de seres pequenos, invisíveis e frágeis. Desde os inúmeros e heterogêneos animais de suas histórias para crianças e adultos (peixe, coelho, gato, formigas, pinto e muitas galinhas) até as formas insignificantes, informes e imperceptíveis que povoam seus contos e romances (uma maçã no escuro, um sopro de vida, a baba de um menino desenhado a bico de pena, a massa interna de uma barata esmagada por G.H. na porta do guarda-roupa de sua empregada) percebe-se, na obra de Clarice Lispector, uma atenção voltada para existências mínimas, que, quando levadas a sério, deslocam, ampliando, o ponto de vista dos personagens e o do próprio leitor, com força maior ou semelhante àquela dos seres virtuais de Souriau.

Na dedicatória do seu último livro, *A hora da estrela*, Clarice Lispector afirma dedicar-se “sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que habitam [sua] vida¹²⁵⁹”. Essas criaturas diminutas formam uma legião estrangeira, composta, dentre outras, por uma água viva, pelo ectoplasma da menina Ofélia e pela ingênua Macabéa, a pequena retirante nordestina perdida na cidade grande do Rio de Janeiro. Na infância, Macabéa desejava imensamente ter um cachorro, o que a tia não permitia, porque seria mais uma boca para comer. Então, por não se sentir digna do amor de um cão, Macabéa, quando criança, criava pulgas, como conta Rodrigo S.M., o narrador da novela¹²⁶⁰. É essa voz masculina que descreve o atropelamento daquela analfabeta tão feia que “no fundo não passara de uma caixinha de música desafinada¹²⁶¹”, depois de uma consulta com uma cartomante:

Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições da madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com

¹²⁵⁷ Ibid., p. 53.

¹²⁵⁸ Idem.

¹²⁵⁹ LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 9.

¹²⁶⁰ Ibid., pp. 32-33.

¹²⁶¹ Ibid., p. 87.

a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito¹²⁶².

Mais pequena do que Macabéa e, assim como ela, incapaz de gritar, é “A menor mulher do mundo”, a “mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra¹²⁶³” descoberta pelo explorador francês Marcel Pretre nas profundezas de uma floresta do Congo, na África Equatorial. Apelidada de “Pequena Flor”, a menor mulher do mundo é ainda mais minúscula do que os pigmeus de uma tribo com a qual o colonizador havia topado antes. E, para surpresa daquele homem branco e europeu, que tenta classificar sua descoberta segundo os parâmetros ocidentais de conhecimento, Pequena Flor está grávida, carrega na sua barriguinha outra “existência mínima”, cuja linguagem será, assim como a da mãe, “breve e simples¹²⁶⁴”. Para escapar dos caçadores e dos animais ferozes da floresta, a pigmeia esconde-se no topo das árvores mais altas da floresta africana, de onde só sai para atividades domésticas essenciais e “[f]oi, pois, assim que o explorador descobriu, toda em pé e a seus pés, a coisa humana menor que existe¹²⁶⁵”, explica o narrador do conto.

É também essa voz narrativa onisciente quem desloca o foco do leitor da ampla selva africana para o centro urbano, fazendo-o entrar no interior de vários apartamentos de classe média carioca em um dia de domingo, quando os jornais exibem em “tamanho natural” a fotografia colorida da menor da melhor do mundo, que ocupa toda a página: “O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro¹²⁶⁶”, descreve o narrador numa dicção racista e desumana similar à fala dos personagens que moram no prédio, cuja reação diante da pequena mulher ele vai revelando em *mise en abyme*, “como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa¹²⁶⁷”.

É a abertura dessas caixas, em que estão contidas as características da minúscula personagem, que possibilita o agigantamento da pigmeia de 45 centímetros, “escura como um macaco¹²⁶⁸”, diante dos olhos do leitor, criando, dessa forma, um paradoxo entre aquele ser reduzido e os enunciados

¹²⁶² Ibid., p. 80.

¹²⁶³ LISPECTOR, Clarice. A menor mulher do mundo. In: **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 68.

¹²⁶⁴ Ibid., p. 69.

¹²⁶⁵ Ibid., p. 70.

¹²⁶⁶ Idem.

¹²⁶⁷ Ibid., p. 68.

¹²⁶⁸ Idem.

minuciosos do narrador que proliferam ao longo da história na tentativa de dar visibilidade àquela Pequena Flor. Como escreve Gaston Bachelard, “porque essas descrições falam das coisas pelo pequeno, são automaticamente prolixas¹²⁶⁹”.

Seu coração [de Marcel Pretre] bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara. Nem os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros. Nem o homem mais rico do mundo do mundo já pôs olhos sobre tanta estranha graça. Ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar¹²⁷⁰.

O paradoxo entre o pequeno e o grande, próprio da grandeza minúscula da miniatura, como lembra ainda Bachelard¹²⁷¹, está presente desde o título do conto (“A menor mulher do mundo”), cujo longo comprimento busca aumentar aquela existência mínima, cuja escala é ampliada. A própria pigmeia, aliás, devido à sua pequenez surpreendente, torna-se a maior dentre os de sua espécie, os Likoualas. Esse paradoxo do mínimo que contém o máximo, do pequeno que esconde o grande, estrutura a narrativa, cuja linguagem se constrói com substantivos e adjetivos em grau diminutivo (“racinha”, “retratinho”, “nenenzinho”, “barriguinha”) e com enunciados compridos:

Enquanto isso, na África, a própria coisa rara tinha no coração – quem sabe se negro também, pois numa Natureza que errou uma vez já não se pode mais confiar – enquanto isso a própria coisa rara tinha no coração algo mais raro ainda, assim como o segredo do próprio segredo: um filho mínimo¹²⁷².

A fotografia da mulher de quarenta e cinco centímetros, negra e grávida estampa os jornais de domingo, produzindo afetos diversos nas famílias de classe média. Em um apartamento, uma família mede a imagem da menor mulher do mundo com uma fita métrica, para confirmar o tamanho daquele pequeno ser: “No coração de cada membro da família, nasceu, nostálgico, o desejo de ter para si aquela coisa miúda e indomável¹²⁷³”. Já noutra casa, um menino quer assustar o irmão com a fotografia da minúscula mulher, como se ela fosse um brinquedo aterrorizante:

— Mamãe, e seu botasse essa mulherzinha africana na cama de Paulinho enquanto ele está dormindo? quando ele acordasse, que susto hein! que berro, vendo ela sentada na cama! e a gente então brincava tanto com ela! a gente fazia o brinquedo da gente, hein!¹²⁷⁴

¹²⁶⁹ BACHELARD, Gaston. A miniatura. In: **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, 19[--]. p. 123.

¹²⁷⁰ LISPECTOR, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁷¹ BACHELARD, *op. cit.*

¹²⁷² LISPECTOR, *op. cit.*, p. 73.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

A brincadeira da criança faz a mãe lembrar-se de uma história que a cozinheira lhe contara do tempo do orfanato. Ao mesmo tempo em que remete ao caráter destrutivo e violento dos gestos infantis, como lembram Walter Benjamin e Charles Baudelaire, o episódio das órfãs, que vivificam o cadáver da companheirinha, cuja morte decidem desconhecer, reenvia à cena contada por David Lapoujade da criança brincando com objetos inanimados, cujos modos de existência desafiam a lógica e a percepção dos adultos.

Não tendo boneca com que brincar [...] as meninas sabidas haviam escondido da freira a morte de uma das garotas. Guardaram o cadáver num armário até a freira sair, e brincaram com a menina morta, deram-lhe banhos e comidinhas, puseram-na de castigo somente para depois poder beijá-la, consolando-a. Disso a mãe se lembrou no banheiro, e abaixou as mãos pensas, cheias de grampos. E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar¹²⁷⁵.

Quando comenta o trecho acima, Yudith Rosenbaum chama atenção para uma “sobreposição de maternidades” entre “a mãe pigmeia, as meninas mães do orfanato e a mãe que se olha no espelho”¹²⁷⁶. Todas essas imagens estão como que contidas na metáfora da caixa, que estrutura a história: “Tantos jeitos de viver a mesma função biológica – desde aquela que está mais aderida à natureza, a mulher africana, até a carência perversa das órfãs, passando pela perplexidade com a própria cria da mãe ao espelho”¹²⁷⁷. É ainda a professora da USP quem abre uma outra caixa, a da gênese do conto, de onde sai a mãe Clarice Lispector, com o filho no colo, lendo um jornal estadunidense que noticia a descoberta da menor mulher do mundo. Diz a escritora, em uma nota explicativa do conto, publicado, pela primeira vez, em 1959, na Revista *Senhor e* depois recolhido na coletânea *Laços de Família*:

‘A Menor Mulher do Mundo’ me lembra domingo, primavera em Washington, criança adormecendo no colo no meio de um passeio, primeiros calores de maio – enquanto a menor mulher do mundo (uma notícia lida no jornal) intensificava tudo isso num lugar que me parece o nascedouro do mundo: África. Creio que este conto vem de meu amor por bichos: parece-me que sinto os bichos como uma das coisas ainda muito próximas de Deus, material que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento; e, no entanto, coisa já se pondo imediatamente de pé, e vivendo toda, e em cada minuto vivendo de uma vez, nunca aos poucos apenas, nunca se poupando, nunca se gastando¹²⁷⁸.

Nesta perspectiva, pode-se dizer que o conto de Clarice, uma ficção miniaturizante, se configura como “uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma

¹²⁷⁵ Ibid., pp. 71-72.

¹²⁷⁶ ROSENBAUM, Yudith. Uma estranha descoberta: leitura do conto “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector. **Literatura e Sociedade**, n. 20, p. 152, 2015.

¹²⁷⁷ Idem.

¹²⁷⁸ LISPECTOR, 1991, pp. 175-176 *apud* ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 151.

caixa”. Ou ainda como um jogo de bonecas russas, de onde surgem, parágrafo a parágrafo, imagens de estranhamento, repugnância, crueldade, racismo e carinho, todas elas entrelaçando ficção e realidade. Mas que o leitor não pense que vai ter em mãos a última boneca ou a derradeira caixa, pois aquela “existência mínima” de sorriso bestial, devido à sua pequenez, é irredutível, como também o é Macabéia, cuja pobre vida o narrador se esforça para contar, sem lacrimejar piegas. É, aliás, d’*A hora da estrela* que surge reluzente uma outra história que põe em destaque a inventividade violenta da infância para dar concretude a um ser virtual:

Às vezes lembrava-se [Macabéia] de uma assustadora canção desafinada de meninas brincando de roda de mãos dadas – ela só ouvia sem participar porque a tia a queria para varrer o chão. As meninas de cabelos ondulados com laço de fita cor-de-rosa. “Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci”. “Escolhei a qual quiser de marré”. A música era um fantasma pálido como uma rosa que é louca de beleza, mas mortal: pálida e mortal a moça era hoje o fantasma suave e terrificante de uma infância sem bola e boneca. Então costuma fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito. A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi¹²⁷⁹.

Das formas de vida contraídas na imaginação miniaturizadora da infância, Clarice Lispector vai liberando pequenos sopros de vida que, quando tocam o selvagem coragem da linguagem, ampliam figuras reduzidas, que crescem aos olhos do leitor. É assim que ela aumenta, à sua maneira, as classes de seres, como queria Etienne Souriau.

¹²⁷⁹ LISPECTOR, 1998, pp. 32-33.

Recordando o passado, escavando o futuro

E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.

Walter Benjamin, “Escavando e recordando”, *Imagens do pensamento*



Figura 86 – Frederico Moraes, *Arqueologia do Urbano: escavar o futuro*, *Quinze lições sobre Arte e História da Arte – apropriações: homenagens e equações*, 1970.

Em abril de 1970, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Frederico Moraes apresentou suas *Quinze lições sobre Arte e História da Arte*. A primeira delas era uma fotografia, feita anos antes, da avenida Afonso Pena, onde, à época, havia sido escavada uma longa canaleta. Embaixo dela, passava uma tubulação, que cortava a rua da cidade mineira. Na legenda da imagem, instalada no mesmo lugar onde a fotografia havia sido tirada, o artista e crítico de arte brasileiro

escreveu a frase: 1. *ARQUEOLOGIA DO URBANO – escavar o futuro*¹²⁸⁰. Como observam Felipe Scovino e Renata Marquez, essa intervenção urbana de Morais é emblemática no campo da arte por sua força de ruptura histórica em plena ditadura, força esta acentuada pela frase “escavar o futuro”, que carrega um movimento duplo e simultâneo de retrospectção do passado e prospecção de futuro¹²⁸¹. No entanto, se, na década de 1970, os brasileiros podiam pensar no futuro como algo próximo e com alguma densidade, devido à gradual abertura política no país, depois de mais de vinte anos de ditadura civil-militar, hoje, de acordo com Maria Angélica Melendi, é cada vez mais difícil contar com a imagem do Brasil como país do futuro:

Em 1970, o futuro existia, vivia a nosso lado, digamos, no outro quarteirão. O futuro tinha uma consistência límpida, quase cristalina. Parecia fácil se apoderar dela. Só bastaria esticar a mão como para alcançar uma das ramas altas da árvore. Chamava-se futuro, mas o chamávamos também liberação, amanhecer, vitória. É difícil hoje falar do futuro como falávamos então, quando tínhamos a certeza de que estava tão próximo. Em 1970, me lembro, era possível escavar o futuro, questioná-lo, interpelá-lo, aprová-lo ou o pôr sob suspeita¹²⁸².

Esse diagnóstico é o ponto de partida de Melendi, que inverte a frase de Frederico Morais para “Escavar o passado”, para examinar algumas estratégias¹²⁸³ da arte contemporânea que escovam o passado recente brasileiro, em particular aquele atrelado à ideia de “reconciliação nacional” promovida pela lei 6.683, a Lei da Anistia, promulgada pelo General João Figueiredo em 28 de agosto de 1979. Como se sabe, a Lei da Anistia permitiu de maneira ampla, geral e irrestrita o retorno de exilados ao Brasil, reestabeleceu direitos civis, libertou presos políticos e anistiou tanto os militantes contrários ao regime quanto os militares responsáveis pela tortura e o assassinato de homens e mulheres contrários ao regime de exceção. Sobre a Lei da Anistia, Jeanne Marie Gagnebin, no ensaio “Esquecer o passado?”, observa que

(...) o Brasil é o único país da América do Sul no qual ‘torturadores nunca foram julgados’ (tampouco denunciados como tais), e ‘onde não houve justiça de transição, onde o Exército não fez *mea culpa* de seus pendores golpistas. Isso significa ainda que a prática da tortura, ainda que seja hoje oficialmente rejeitada, continua de fato a ser tolerada. Como ninguém foi condenado em razão dessas

¹²⁸⁰ Agradeço à Profa. Maria Angélica Melendi pela indicação deste trabalho de Frederico Morais quando do exame de qualificação da tese.

¹²⁸¹ SCOVINO, Felipe; MARQUEZ, Renata. Escavar o futuro. In: SCOVINO, Felipe *et al.* (Orgs).

Escavar o futuro. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2014. p. 10.

¹²⁸² MELENDI, Maria Angélica Melendi. Escavar o passado, desenterrar o futuro: táticas revisionistas na arte brasileira atual. *Paralaxe*, v. 5, p. 200, 2018.

¹²⁸³ São elas: *Atentado ao Poder* (1992) e *Imemorial* (1994), ambas de Rosângela Rennó; *Projeto Gameleira 1971* (2014), de Lais Myrrha; *Inferno Verde* (2012-2015), de Ricardo Burgarelli e Luisa Horta; e *Direito ao funeral* (2014), de Paulo Nazareth.

práticas durante o governo militar, a impunidade é pressuposta e a tortura está na base da prática dos interrogatórios policiais¹²⁸⁴.

Nem mesmo depois da instalação da Comissão Nacional da Verdade em 2012, no governo da presidenta Dilma Rousseff, ela própria uma vítima da tortura, e da divulgação do relatório final da Comissão em 2014, com os nomes dos mortos e desaparecidos em 21 anos de regime militar, não se estabeleceu uma política da memória no Brasil. Ao contrário de outros países do Cone Sul, aqui, as vítimas não foram reconhecidas como tais pela legislação jurídica, os desaparecidos não tiveram suas mortes oficializadas pelo Estado, seus restos mortais tampouco foram devolvidos a suas famílias e os torturadores e assassinos não foram julgados e muito menos punidos, já que continuam protegidos pela Lei da Anistia:

Assim, a questão do passado, em vez de se tornar uma herança dolorosa a ser elaborada em conjunto por todo o corpo social, é reduzida, graças às leis de ‘reparação’, a uma regulamentação de indenizações individuais. Essa violência e essas mortes são tratadas como meros acontecimentos singulares, acidentes ou incidentes de percurso, o que torna uma elaboração coletiva da violência passada e presente impossível, pois assim se reduz a memória da ditadura a histórias individuais, pessoas, ‘casos excepcionais’ que devem ser resolvidos rapidamente para mais bem poderem ser esquecidos. A possibilidade de construir uma memória social e coletiva de tal violência é, portanto, suprimida¹²⁸⁵.

Neste contexto de esquecimento do passado, Jeanne Marie Gagnebin retoma as teses “Sobre o conceito de história”, especialmente a tese VI, para sublinhar a “insistência de Benjamin no perigo que os mortos correm de ser, por assim dizer, mais uma vez mortos¹²⁸⁶” pela historiografia oficial. No caso brasileiro, essa política de apagamento dos rastros do passado se efetua, afirma a filósofa, pela resistência tanto do poder ditatorial quanto pelo democrático de procurar e identificar os desaparecidos em decorrência não apenas da Lei da Anistia, mas também da negação do passado colonial e escravista, além das promíscuas alianças políticas da qual nem os governos de esquerda (leia-se petista) estão ilesos. Neste sentido, Jeanne Marie Gagnebin enfatiza a importância do conceito benjaminiano de rememoração (*Eingedenken*), que não passa absolutamente nem pela ideia de comemoração oficial nem por um pedido de perdão, mas pelo reconhecimento político e coletivo da memória do passado com vistas a uma reelaboração do sofrimento e das injustiças no presente, para que se possa, enfim, viver melhor, sem ressentimentos:

¹²⁸⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Esquecer o passado? In: **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 254.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 256.

¹²⁸⁶ *Ibid.*, p. 259.

A apreensão do passado pelo presente se dá quando a continuação da História deixa de se inscrever no esquema narrativo (e prático) ditado por essa tradição dominante. A ruptura desse enredo é, em Benjamin, uma ruptura teológica e política, não no sentido de uma intervenção divina segundo um modelo religioso, mas no sentido de uma dimensão irreduzível ao que está dado, ao 'amontoado de ruínas' (tese IX)¹²⁸⁷.

No campo das artes, Maria Angélica Melendi nota, pelo menos desde os anos 1990, o empenho de alguns artistas de questionar o passado social e político brasileiro, na tentativa de “revisar os pontos obscuros da história do país, aquilo que lhes foi ocultado ou negado, para traçar uma genealogia da violência contemporânea¹²⁸⁸”. Para a crítica de arte, essas práticas artísticas são estratégias revisionistas que expõem “o reprimido, o esquecido, o escamoteado, o oculto; o que permaneceu soterrado pelos regimes de exceção do século XX e, agora, sucumbe sob a avalanche conversadora¹²⁸⁹”. Dessa maneira, considera que

(...) somente escavando o passado, examinando cuidadosamente a tradição de violência que nos deu origem e que continua nos ameaçando, será possível, de novo, desenterrar o futuro, que agora está soterrado sob uma densa e interminável avalanche de escombros e de silêncios¹²⁹⁰.

Em fala realizada em março de 2021, Jeanne Marie Gagnebin lembra o contexto de vulnerabilidade extrema em que Walter Benjamin escreve “Sobre o conceito da história” e o caráter provisório desse texto, como o próprio pensador sublinha em carta do início dos anos 1940 à amiga Gretel Adorno, em que afirma que aquelas reflexões não deveriam ser publicadas, pelo menos não naquele estado¹²⁹¹. Redigidas sob o impacto da assinatura do acordo de não agressão entre a Alemanha de Hitler e a União Soviética de Stalin em agosto de 1939, quando desmoronam as últimas esperanças dos exilados judeus e comunistas de alguma resistência à esquerda contra o fascismo, as teses “Sobre o conceito da história”, como relembra Jeanne Marie Gagnebin, servem a Walter Benjamin como uma estratégia de entendimento crítico daquele momento de perigo em que ele se encontra e que, como se sabe, culmina tragicamente em seu suicídio na fronteira entre a França e a Espanha. Mais de quarenta anos depois daquela noite de 26 para 27 de setembro de 1940, a morte do judeu colecionador de

¹²⁸⁷ Ibid., p. 262.

¹²⁸⁸ MELENDI, *op. cit.*, p. 206.

¹²⁸⁹ Idem.

¹²⁹⁰ Ibid., p. 207.

¹²⁹¹ Conferência de abertura do *Colóquio Narrativas silenciadas*: Jeanne Marie Gagnebin lê Walter Benjamin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H35yAvx7ivI>. Acesso: 18 mar. 2021. Todas as citações mencionadas a seguir foram transcritas deste vídeo.

miniaturas ganha, hoje, uma outra conotação, como observa Jeanne Marie Gagnebin:

A morte de Benjamin lembra, por assim dizer, por antecipação as inúmeras mortes, futuras e presentes, de outros exilados e de outros fugitivos que, como ele, nunca possuem todos os documentos necessários para conseguir adentrar terras mais privilegiadas. Essa morte pode ser rememorada como um desfecho trágico que conclui a vida do intelectual sempre deslocado, o intelectual cujo pensamento crítico consiste também em vários deslocamentos. Ao mesmo tempo, é uma morte exemplar para tantas outras anônimas, das quais não lembramos, que continuam acontecendo na mesma bela paisagem do Mediterrâneo, na neve ou nos desertos. Uma morte sem túmulo, como aquela morte de Moisés, segundo a Bíblia, mas também como a de tantos desaparecidos contemporâneos.

Mas como construir a memória dos desaparecidos de ontem e dos mortos de hoje, esses “sem nomes” (*Namenlosen*) como os chama Benjamin, em um país de “memória curta” como o Brasil, onde a cada dia torna-se cada mais impossível sobreviver devido não apenas à falta de uma tomada de posição crítica em relação ao passado, mas também às desigualdades (de classe, de gênero etc.) acentuadas pela pandemia? Como não sucumbir, impotente, diante das milhares de mortes provocadas pelo vírus da COVID-19 e da dor das famílias que perderam seus entes queridos para um minúsculo vírus? E mais ainda, como honrar os milhões de mortos Brasil adentro e mundo afora sem reduzir suas vidas a meros números? Talvez historiadores e filósofos saibam responder, no futuro, a essas perguntas, de modo menos apressado do que os especialistas que o fizeram mais recentemente, no calor da hora. Por ora, vale retomar as palavras de Jeanne Marie Gagnebin que diagnostica, no caso brasileiro, uma profunda “indiferença em relação à dor, à doença e mesmo à morte dos outros” relevada pela pandemia e defendida por alguns governantes como “sinal de virilidade e escolha realista em favor da sobrevivência nacional, isto quer dizer, em favor da economia neoliberal”:

Neste contexto de indiferença, a palavra empatia ganhou uma aura renovada. Parece que a solução consistiria em pôr esse vago sentimento de empatia com o outro em quem podemos nos reconhecer, de cujo sofrimento podemos participar. Tais apelos à compaixão pessoal sofrem, no entanto, da insuficiência da origem individual e individualista deste sentimento. Apela-se à boa vontade de cada um, um apelo por demais irrisório em oposição às forças de esmagamento e destruição em jogo. Em artigo recente, Vladimir Safatle opõe as exortações, no mais das vezes vãs, à empatia, à construção de um sentimento coletivo de solidariedade, que reconhece que todos nós, mesmo aqueles com quem não me identifico e por quem não nutro simpatia, que todos nós então fazemos parte do mesmo corpo social. Em termos políticos, somos mutuamente comprometidos com a solidez e a perseverança de laço social mais amplo que em relação às pessoas da família, da amizade, aliança ou patota. Ora, como são essas relações privadas que sempre prevaleceram no Brasil desde a colonização predatória do país até sua atual destruição. Como indígenas e negros foram caçados e mortos sem dor até hoje, por não ser considerados membros iguais à elite dominante, o conjunto da nação parece condenado à autodestruição, não só por falta de bons

sentimentos, mas por falta de lucidez sobre a necessidade de reciprocidade e mutualidade entre todos os cidadãos, como se as avenidas bancárias de São Paulo pudessem formar uma opulenta ilha de neoliberalismo a sobreviver sozinha no meio de um deserto sem habitantes e sem floresta. A crítica da empatia em Benjamin exige uma empatia solidária com os excluídos da história dominante e, singularmente, com os mortos. Também os mortos não estão seguros diante do inimigo, afirma a tese VI. Uma frase que a política de reabilitação da ditadura militar tornou cruelmente verdadeira no Brasil de Bolsonaro. Somente a construção cotidiana e atenta da solidariedade política permite resistir ao fascismo e inventar outras formas de vida mais justas, mais felizes.

Apesar de tudo, *aquí estamos de pie, respirando y dibujando el camino*¹²⁹².

Ao longo dos quatros anos de doutorado, a miniatura foi pensada como forma pela qual podia-se inventar uma vida um pouquinho mais feliz, não porque acreditava-se em uma ideia idílica de felicidade, e sim porque não se desejava retornar ao momento histórico de Walter Benjamin somente para reafirmar uma infelicidade melancólica diante de uma ausência de futuro. Não se trata, absolutamente, de um gesto metodológico que ignora o tempo em que Walter Benjamin viveu. Ao contrário, relendo criticamente aquele instante de perigo, buscou-se reativar, pela escrita, a vitalidade de um *principio esperanza* ou de uma promessa de felicidade que não se cumpriu, que não se realizou no passado. Assim, investiu-se em uma operação teórico-política que, ao escavar e rememorar as ruínas do século XX, nelas encontrou um aspecto menos explorado da obra de Walter Benjamin, a sua face de colecionador de miniaturas. De maneira cautelosa e tateante, tentou-se tecer com esses fios esquecidos no passado um mapa ou uma cartografia da vida de Walter Benjamin, em que se desse a ver sua condição exilada entrelaçada a seu olhar para o menor, o pequeno, enfim, para as micro-histórias contadas pelas coisas. Em outras palavras, a miniatura conservaria a história e permitiria alguma esperança.

Neste horizonte, esta pesquisa definiu a miniatura como um objeto carregado de afeto e maleável. À maneira de um caleidoscópio, que permite novas combinações e descobertas, a miniatura foi considerada, de um lado, como uma estratégia de sobrevivência para o refugiado, já que a portabilidade do pequeno, como disse Susan Sontag, conferia maior leveza e agilidade em deslocamentos geográficos; ela é o que o exilado pode colocar na mala. De outro lado, a coleção de miniatura foi pensada como uma dimensão de sonho,

¹²⁹² Calle 13 (participação Totó La Momposina, Susana Baca e Maria Rita). **Latinoamérica**. Entren los que quieran. Porto Rico: 2010. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>.

em que se operava uma suspensão temporal, na qual o colecionador se abrigava para especular sobre suas próprias experiências de vida naqueles tempos sombrios. Neste sentido, a coleção possui uma dimensão de abrigo possível, abrigo contra um mundo hostil. A miniatura e a coleção assim pensadas seriam dispositivos para invenção de outros espaços e de outros tempos graças à manipulação lúdica do colecionador, que, com gestos ao mesmo tempo destrutivos e construtivos, homólogos aos de uma criança, reordenaria de maneira experimental e em escala menor o mundo a partir de suas réplicas em ponto pequeno.

Como parte indispensável das brincadeiras infantis, a destruição e a reconstrução, que Benjamin analisou em seus ensaios sobre a infância e os jogos das crianças, ofereceram-lhe, no contexto do exílio, a chance de um reordenamento experimental do espaço do real em escala diminuta. Na tentativa de que as coisas não continuassem como estavam, já que isso seria catastrófico, o colecionador se pôs a experimentar novos arranjos e montagens para suas réplicas miniaturizadas, justamente porque, assim como as crianças, ele não tomou o mundo como algo fechado e acabado, mas aberto a modificações e a novas reconfigurações. Na temporalidade suspensa pela miniatura, a dimensão onírica que estava adormecida na coleção desperta, transformando aquele espaço de brincadeira em um campo de ação política. Em outras palavras, na prática brincante com miniaturas o judeu colecionador vê lampear pequenas imagens que lhe dão micro-visões de um mundo outro, do qual se desprende uma frágil esperança que o fortifica para lutar, como pôde, contra as forças ameaçadoras.

É justamente esse laço entre brincadeira e política que conecta Walter Benjamin aos artistas e escritores apresentados neste trabalho. As amostras artísticas e literárias expostas aqui criam, cada uma à sua maneira, novas intensidades político-afetivas para o pequeno, o que faz com que o conceito de miniatura não seja reduzido a um significado estável, mas possa ser pensado como um significante flutuante e plástico, que varia de acordo com os usos e as dinâmicas estéticas de artistas e escritores. Isto quer dizer que, nesta tese, o decisivo não foi definir miniatura em uma esfera lógica de raciocínio, mas, justamente, explorar a maleabilidade que ela possui como recurso de sobrevivência e de construção de novas imagens. Essas, por sua vez, desdobram-se em um movimento *en abyme* provocado pela imaginação miniaturizadora, pois esta, como lembram Walter Benjamin e Gaston Bachelard, é a faculdade de fazer interpolações no pequeno. Naturalmente, existem outras

abordagens da miniatura. Neste trabalho, buscou-se descomprimir, como quando se abre um leque, as imagens de arte, jogo e conhecimento encerradas no pequeno. Quando entrelaçadas, essas imagens pode formar redes de afeto e de pensamento capazes de conectar mutuamente as experiências intergeracionais de adultos e crianças, de artistas e escritores. Tal movimento ensina a criação de um espaço comum, onde talvez possa ocorrer uma partilha do sensível, como diz Jacques Rancière:

Denominamos partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que releva, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas; Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos, tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha¹²⁹³.

Embora o Caderno de Leituras figure na tese depois dos capítulos de cunho mais teórico, por assim dizer, tentou-se não instrumentalizar as práticas artistas e literárias que lançam mão da miniatura e do procedimento da miniaturização, no sentido de tomá-las como meros exemplos ou ilustrações, mesmo que o olhar lançado para elas seja a de um leitor de Walter Benjamin. A proposta não foi a de apontar a presença de Walter Benjamin no campo das artes e da literatura, mas a de construir semelhanças com seu pensamento. Assim como Paul Klee foi um *medium* para a formulação do conceito de “criar com pouco”, as amostras de arte e de literatura expostas na tese ofereceram meios para pensar a miniatura e a miniaturização como dispositivos ou estratégias de criação, a partir do pensamento de Walter Benjamin, isto é, não restrito ou limitado a ele. Evidentemente, outras escritas plásticas, visuais e literárias poderiam ter sido incorporadas ao Caderno, ampliando a coleção de pequenos ensaios que ali aparecem esboçados, por causa das limitações impostas pelo trabalho doutoral, que tem, como se sabe, data de início e término. Neste sentido, o Caderno de Leituras dá testemunho de um percurso de pesquisa e daquilo que foi possível pensar, escrever e dizer até o momento. Dessa forma, acredita-se que a potência do Caderno reside justamente em seu inacabamento e do que ele ainda pode desdobrar no futuro.

Olhando em retrospecto, a tese parece como que contaminada pelo paradoxo da miniatura, isto é, pela proliferação de descrições e enunciados para dar a ver o pequeno, o mínimo, como demonstra a extensão do trabalho e a

¹²⁹³ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 15.

profusão de notas de rodapé. Em alguma medida, a tese apresenta alguma semelhança com os velhos gabinetes de curiosidades, esses antecessores dos museus, onde eram guardadas relíquias entre os séculos XVI e XIX. Ou ainda com a caixinha d'A *nova Melusina*. Abertos os compartimentos do correspondente escritural do gabinete ou da caixa, os leitores descobrem os achados recolhidos nos quatro de anos de uma pesquisa que, ao final, só foi possível graças ao rastro de um desejo de escrita deixado tempos atrás por Walter Benjamin, lembrado por Susan Sontag e desenterrado no tempo de agora.

Referências

ADORNO, Theodor. Portrait de Walter Benjamin. In: **Sur Walter Benjamin**. Trad. Christophe David. Paris: Allia, 1999. pp. 7-22.

_____. *Sens unique*. In: **Sur Walter Benjamin**. Trad. Christophe David. Paris: Allia, 1999. pp. 23-28.

_____. Postface à *Une Enfance berlinoise* au XIX^e siècle. In: **Sur Walter Benjamin**. Trad. Christophe David. Paris: Allia, 1999. pp. 64-66.

_____. **Correspondência 1928-1940**: Adorno-Benjamin. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo. In: **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. pp. 81-126.

_____. Bataille e o paradoxo da soberania. **Outra travessia**, n. 5, pp. 91-94, jan. 2005b.

_____. Os ajudantes. In: **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017. pp. 31-35.

_____. Elogio da profanação. In: **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017. pp. 65-79.

ALLEN, Jennifer. Préface. In: BENJAMIN, Walter. **Je déballe ma bibliothèque**. Une pratique de la collection. Trad. Philippe Ivernel. Paris: Payot & Rivages, 2000. pp. 7-31.

ANDERSEN, Hans Christian. O Soldadinho de Chumbo. In: **Histórias e contos de fada**. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996. pp. 181-186. v. 1.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. In: LIMA, Jorge de Lima. **A pintura em pânico**. Fotomontagens. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. pp. 19-20.

ANTELO, Raul. **A história não é feita de tradições. O estudo é pura e explosiva sobrevivência**. 2017. pp. 1-10.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin (1892-1940). In: **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 165-222.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

ARRIBAS, Sonia. El mundo en miniatura de Goethe y Walter Benjamin: promesa de felicidad y ruina em “La Nueva Melusina”. **Constelaciones – Revista de Teoría Crítica**, n. 2, pp. 61-78, dez. 2010.

BACHELARD, Gaston. A miniatura. In: **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lidia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, 19[--]. pp.116-137

BARTHES, Roland. The Eiffel Tower. In: SONTAG, Susan (Org.). **A Barthes reader**. Nova York: Hill & Wang, 1983. pp. 236-250.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995. pp. 851-881.

_____. O brinquedo do pobre. In: **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995. pp. 298-299.

_____. Moralidade do brinquedo. In: **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995. pp. 491-495.

BAUDOUIN, Philippe. **Au microphone**: Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique, 1929-1933. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Correspondance**. Trad. Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979. 2 vol. (1910-1928 e 1929-1940).

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

BENJAMIN, Walter. O coelho da Páscoa descoberto ou pequeno guia dos esconderijos. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 237-239.

_____. Rua de mão única. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 9-69.

_____. Desempacotando minha biblioteca. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 227-235.

_____. Sombras curtas (ii). In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 264-267.

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 71-142.

_____. Imagens do pensamento. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 267-274.

_____. O caráter destrutivo. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 235-237.

_____. Moscou. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 155-187.

_____. Nápoles. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987i. pp.145-155.

_____. Sequência de Ibiza. In: **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 242-243.

_____. **Briefe an Siegfried Kracauer**: mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1987.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 222-232.

_____. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 114-199.

_____. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 21-35.

_____. A doutrina das semelhanças. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 108-113.

_____. O autor como produtor. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 129-146.

_____. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 91-107.

_____. A crise do romance. Sobre *Alexandersplatz*, de Döblin. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 54-60.

_____. A imagem de Proust. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 36-49.

_____. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 137-164.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Correspondência, 1933-1940**. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. Pariser Tagebuch. In: **Gesammelte Schriften IV**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. pp. 567-587. V. 1.

_____. Sur le concept d'histoire. In: BENJAMIN, Walter. **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991. pp. 423-455.

_____. Agesilaus Santander “Première version”. In: **Écrits autobiographiques**. Trad. Christophe Jouanlanne e Jean-Fraçois Poirier. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1994. pp. 333-335.

_____. Curriculum vitae V. In: **Écrits autobiographiques**. Trad. Christophe Jouanlanne e Jean-Fraçois Poirier. Paris: Christian Bourgois, 1994. pp. 37-40.

_____. Chronique berlinoise. In: **Écrits autobiographiques**. Trad. Christophe Jouanlanne e Jean-Fraçois Poirier. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1994. pp. 243-328.

_____. Curriculum Vitae III. In: **Écrits autobiographiques**. Trad. Christophe Jouanlanne e Jean-Fraçois Poirier. Paris: Christian Bourgois, 1994. pp. 30-33.

_____. Journal parisien. **Po&sie**, n. 79, p. 49-61, jan-mar. 1997.

_____. Visão do livro infantil. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. pp. 69-80.

_____. Velhos brinquedos. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 32, 2002. p.81-87.

_____. Brinquedos russos. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 127-130.

_____. Brinquedos e jogos. Observações sobre uma obra monumental. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 95-102.

_____. Programa de um teatro infantil proletário. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 111-119.

_____. História cultural do brinquedo. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. pp. 89-94.

_____. Elogio da boneca. Glosas críticas a *Bonecas e teatro de marionetes*, de Max von Boehn. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 131-138.

_____. Kitsch onirique. Gloses sur le surréalisme. In: **Rêves**. Trad. Christophe David. Paris: Gallimard, 2009. pp. 76-78.

_____. *As afinidades eletivas* de Goethe. In: **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. p. 11-121.

_____. *O idiota* de Dostoiévski. In: **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Org., apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. pp. 75-80.

_____. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. pp. 125-165.

_____. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. Passeio pelos brinquedos de Berlim I. In: **A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin**. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015. pp. 57-66.

_____. Passeio pelos brinquedos de Berlim II. In: **A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin**. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015. pp. 67-75.

_____. Karl Kraus. In: **Ensaio sobre Literatura**. Trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2016. pp. 209-251.

_____. Sobre a faculdade mimética. In: **Ensaio sobre Literatura**. Trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2016. pp. 56-59.

_____. Comentários sobre poemas de Brecht. In: **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. pp. 47-76.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Organização de Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel Valadão da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017. pp. 53-99.

_____. **Passagens**. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.

_____. O contador de histórias. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. pp. 19-58.

_____. O lenço. In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. pp. 61-67.

_____. O coração gelado. In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. pp. 167-211.

_____. Rastelli conta... In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. pp. 127-130.

_____. Conversa assistindo ao corso. Ecos do carnaval de Nice. In: **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. pp. 225-235.

BERDET, Marc. Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin. **Archives de Philosophie**, v. 75, n. 3, 2012, p. 425-447.

BINES, Rosana Kohl. Criar com a infância. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLAMMER, Karl Erik (Orgs.). **Literatura e criatividade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. pp. 131-140.

_____. Assombrações da infância com Boltanski e Benjamin. **Alea**, n. 17, v. 2. pp. 227-245, jul-dez. 2015.

_____. Contratempos de infância e morte. **Revista Letras**, n. 95, p. 24-34, jan-jun. 2017.

_____. A grande orelha de Kafka. **Caderno de Leituras**, n. 87, p.1-15, jan. 2019.

_____. *Ipsis Litteris*: violência ao pé da letra com Monteiro Lobato e Fabricio Carpinejar. **LER – Leitura em Revista**, v. 14, pp. 47-56, 2019.

BIRNBAUM, Antonia. "Faire avec peu". Les moyens pauvres de la technique. **Lignes**, v. 11, n. 2, 2003, pp. 117-138.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da métropole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EdUSP, 1994.

_____. As siglas em cores no *Trabalho das passagens*, de W. Benjamin. **Estudos Avançados**, n. 10, v. 27, pp. 41-77, 1996.

BORGES, Jorge Luís. Do rigor da ciência. In: **História universal da infâmia**. Trad. José Bento. Porto: Assírio e Alvim, 1982. p. 117.

_____. O aleph. In: **O aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.136-153.

BRETON, André. **Nadja**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o "Ensaio sobre a arte de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia**, n. 33, pp. 11-41, 1996.

_____. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte; Chapecó: Editora UFMG; Editoria Universitária Argos, 2002.

_____. **O presente do passado**. Trad. Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CARDOSO, Marília Rothier. Prefácio. In: MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003. pp. 7-19.

_____. 1967: meio século depois (23/11/17). In: Felipe Scovino; Frederico Coelho; Pedro Duarte; Sérgio Bruno Martins (Orgs.). **1967, meio século depois**. Rio de Janeiro: Circuito; PUC-Rio, 2020. p. 153-163.

CHAVES, Ernani. Sexo e morte na *Infância berlinense* de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Annablume, 2007. pp. 131-150.

CHIARELLI, Tadeu. **O doutor e os monumentos**. Portal ARTE!Brasileiros. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opinio/conversa-de-barr/o-doutor-e-os-monumentos>. Acesso: 30 mar. 2021.

DAVY, Jack; DIXON, Charlotte. What makes a miniature? An introduction. In: _____ (Orgs.). **Worlds in miniature**: contemplating miniaturization in a global material culture. Londres: UCL Press, 2019. pp. 1-17.

DELEUZE, Gilles. O que as crianças dizem. In: **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. pp. 83-90.

- DEMOS, T. J. **The exiles of Marcel Duchamp**. Cambridge: The Mit Press, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Postface. In: GISINGER, Arno; RAOUX, Nathalie (Orgs.). **Konstellation: Walter Benjamin en exil**. Paris: Trans Photographic Press, 2009. pp. 101-105.
- _____. **Atlas – como levar o mundo às costas**. Disponível <http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0scostas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>. Acesso: 23 fev. 2021.
- _____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. **Écorces**. Paris: Éditions de Minuit, 2011.
- _____. **Sur le fil**. Paris: Éditions de Minuit, 2013.
- DUHEM, Sophie; GALBOIS, Estelle; KHELISSE, Anne Perrin. Le “petit”: um concept opératoire pour penser l’art et son récit. In: **Penser le “petit” de l’antiquité au premier XXe siècle: approches textuelles et pratiques de la miniaturisation artistique**. Lyon: Fage, 2017. pp. 7-15.
- ELIAND, Howard; JENNINGS, Michael W. **Walter Benjamin: a critical life**. Cambridge; Londres: Belknap Press of Harvard University Press, 2014.
- ERBER, Laura. As vidas minúsculas de Robert Walser. **Revista Escrita**, n. 9, pp. 1-10, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Aula de 22 de janeiro de 1975. In: **Os anormais**. Trad. Eduardo Brandao. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pp.69-100.
- FOXHALL, Lin. Introduction: Miniaturization. **World Archaeology**, n. 47, v. 1, pp. 1-5, 2015.
- FREEMAN, Lindsey A. Catastrophic snow globes as oneiric and mnemonic gadgets. **Space and Culture**, n. 19, v. 2, pp. 116-126, 2016.
- FREUND, Gisèle. Rencontres avec Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991. pp. 464-466.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. In: **Sete aulas sobre linguagem, história e memória**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. pp. 123-136.
- _____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 6, n. 11, p. 145-151, jan-jun. 2012.
- _____. De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade. In: **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014a. pp. 155-175.
- _____. Esquecer o passado? In: **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014b. pp. 251-263.

_____. Canteiro de obra. In: BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein (Orgs.). **Corporicidades**. Salvador: EdUFBA, 2017. pp. 21-41.

_____. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. A Nova Melusina. In: **A Nova Melusina. Novela ou a história de uma caçada**. Trad. Anneliese Mosch. Sintra: Colares Editora, 1997. pp. 5-34.

GOMBRICHT, Ernest. **Histoire de l'art**. Paris: Phaidon, 2001.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. As andanças do Pequeno Polegar. In: **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Trad. Christine Röhring. Ilustrações de J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 212-216. v. 1.

GRÖBER, Karl. **Children's Toys of Bygone Days: A History of Playthings of all Peoples from Prehistoric Times to the Nineteenth Century**. Trad. Philip Hereford. Londres: Batsford, 1928.

HELFENSTEIN, Josef. The issue of childhood in Klee's late work. In: FINEBERG, Jonathan (Org.). **Discovering child art: essays on childhood, primitivism, and Modernism**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998. pp. 122-156.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HOPFENGART, Christine. Êtres hybrides – Les marionnettes de Klee entre art et théâtre guignol. In: KLEE, Paul. **Marionnettes**. Berna: Zentrum Paul Klee; Hatje Cantz, 2006. pp. 8-31.

IVERNEL, Philippe. Asja Lacis (1891-1979). Au théâtre comme à la ville. In: LACIS, Asja. **Profession : Révolutionnaire**. Sur le théâtre prolétarien : Meyerhold, Brecht, Benjamin, Piscator. Trad. Philippe Ivernel. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1989. pp. 7-27.

JOHANNSEN, Dennis. Miniaturization: Reading Benjamin in the Digital Age. **MLN**, n. 3, v. 133, pp. 637-653, abr. 2018.

KAFKA, Franz. A preocupação do pai de família. In: **Um médico rural**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 43-45.

KAHN, Robert. L'Enfance berlinoise et le monde de verre. In: SIMAY, Philippe. **Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville**. Paris: Éditions de l'Éclat, 2005. pp. 85-100.

KIFFER, Ana. Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (Orgs.). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016. pp. 41-55.

_____. O rascunho é a obra: o caso dos cadernos. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 55, pp. 95-118, set./dez. 2018.

KLEE, Paul. Confissão criadora. In: **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, pp. 43-50.

KLOSSOWSKI, Pierre. Lettre sur Walter Benjamin. **Mercure de France**, n. 315, pp. 456-467, jul. 1952.

LACIS, Asja. **Profession: Révolutionnaire**: sur le théâtre prolétarien : Meyerhold, Brecht, Benjamin, Piscator. Trad. Philippe Ivernel. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1989.

LACOSTE, Jean. **L'aura et la rupture**. Paris: Maurice Nadeau, 2003.

_____. Cartes postales: une méthode pour l'exil. In : LAVELLE, Patricia (Org.). **Cahier L'Herne Walter Benjamin**. Paris: Éditions de L'Herne, 2013. pp. 112-117.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. Escrever para crianças e fazer literatura. In: **Literatura infantil brasileira**: história e histórias. São Paulo: Ática, 1984. pp. 15-21.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAVELLE, Patricia. Préface. In: BENJAMIN, Walter. **Enfance berlinoise vers 1900**. Version dite de Giessen (1932-1933). Trad. Pierre Rusch. Paris: L'Herne, 2012. pp. 9-25.

_____. O crítico e o contador de histórias. In: BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. Org. Patricia Lavelle. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018. pp. 265-283.

LESLIE, Esther. Snow shaker. In: CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford (Org.). **The object reader**. Nova York: Routledge, 2009. pp. 516-528.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LINDNER, Burkhardt. Benjamin comme rêveur et comme théoricien du rêve. In: BENJAMIN, Walter. **Rêves**. Trad. Christophe David. Paris: Gallimard, 2009. pp. 125-145.

LISPECTOR, Clarice. Angina pectoris da alma. In: **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 228.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. A menor mulher do mundo. In: **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 68-75.

LISSOVSKY, Mauricio. Fotografia e antropogênese: o melhor amigo do homem. **Estudos Ibero-Americanos**, n. 44, v. 1, pp. 17-27, 2018.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. Ilustrações de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1973.

LOBATO, Monteiro. **A chave do tamanho**. Ilustrações de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1976.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. Hannah Arendt et Walter Benjamin. **Europe. Revue littéraire mensuelle**, n. 1008, p. 45-55, abr. 2013.

LUGÃO, Juliana Serôa da Motta. “... uma ou outra expedição às profundezas da memória”: arquivo, fotografia, memória e modos de escrita em *Crônica berlinense e Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin. 2019. 199 f. Tese (Doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2019.

MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar**: migrantes, formas de vida. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MACK, John. **The art of small things**. Londres: The British Museum Press, 2007.

MARTIN, S. Rebecca; LANGIN-HOOPER, Stephanie M. In/Complete: An introduction to the Theories of Miniaturization and Fragmentation. In: **The Tiny and the fragmented**: miniature, broken or otherwise incomplete objects in the Ancient World. Nova York: Oxford University Press, 2018. pp. 1-23.

MARX, Ursula. Physiognomie du monde des choses. Jouets russes. In: MARX, Ursula *et al* (Orgs.). **Walter Benjamin Archives**. Trad. Philippe Ivernel. Paris: Klincksieck, 2011a. pp. 78.

MARX, Ursula. Du petit au tout petit. Micrographies. In: MARX, Ursula *et al* (Orgs.). **Walter Benjamin Archives**. Trad. Philippe Ivernel. Paris: Klincksieck, 2011b.

MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Trad. Christine Röhring. Ilustrações de J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012. pp. 11-22. v. 1.

MCSHINE, Kynaston. **Joseph Cornell**. Paris: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1981.

MELENDI, Maria Angélica. O texto de Arthur Bispo do Rosario ou as infinitas possibilidades do esquecimento. **Anais do V Congresso da ABRALIC**: Cânon e contextos, v. 3, pp. 987-992, 1996.

_____. Mãos pequenas: a infância como sonho e como fantasmagoria. In: **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017a. pp. 211-232.

_____. Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção. In: **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017b. pp. 25-44.

_____. Escavar o passado, desenterrar o futuro: táticas revisionistas na arte brasileira atual. **Paralaxe**, v. 5, pp. 199-208, 2018.

MENDES, Murilo. **Poesia completa & prosa**. Org. Luciana Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. Nota liminar. In: LIMA, Jorge de Lima. **A pintura em pânico**. Fotomontagens. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. pp. 36-37.

MOLDER, Maria Filomena. A paixão de coleccionar em Walter Benjamin. In: **Semear na neve. Estudos sobre Walter Benjamin**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999. pp. 40-54.

MONNIER, Adrienne. Un portrait de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991. pp. 460-463.

_____. **Rua do Odéon**. Trad. Julio Castañon Guimaraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MONNOYER, Jean-Maurice. Introduction. In: BENJAMIN, Walter. **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991. pp. 11-71.

MORAES, Marcelo Jacques de. Envelhecimento e esquecimento, contratempos da tradução (com Walter Benjamin e Marcel Proust). **Revista Letras**, n. 95, pp. 35-45, jan-jun. 2017.

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME. **Lore Krüger: une photographe en exil, 1934-1944** (catálogo da exposição realizada no Museu de Arte e História do Judaísmo de Paris). Paris: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2016.

NOUSS, Alexis. **La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015.

OSTERWOLD, Tilman. "Je suis à moi seul toute une troupe de théâtre". Les marionnettes de Paul Klee : un artiste parle de lui-même. In: KLEE, Paul. **Marionnettes**. Berna: Zentrum Paul Klee ; Hatje Cantz, 2006. pp. 33-38.

OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos: A transvaloração dos valores em Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. pp. 298-307.

_____. Continuidade e correspondência – dois princípios conflitantes na obra de Walter Benjamin. **Artefilosofia**, v. 26, p. 179-194, jul. 2019.

PALHARES, Taisa. Walter Benjamin e o anjo novo. In: EGGEHÖFER, Fabiene (Org.). **Paul Klee: Equilíbrio Instável**. São Paulo: Expomus, 2019. pp. 276-283.

PALMIER, Jean-Michel. **Walter Benjamin. Un itinéraire théorique**. Paris: Les Belles Lettres, 2010.

PEDROSA, Mário. Klee, o ponto de partida. In: **Modernidade lá e cá**. Textos escolhidos IV. Org. Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. pp. 189-192.

PERRAULT, Charles. O Pequeno Polegar. In: **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Trad. Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. pp. 60-76.

PERRIER, Florent. Paris dès avant 1933: Éclats d'une constellation française pour Walter Benjamin. In: LAVELLE, Patricia (Org.). **Cahier L'Herne Walter Benjamin**. Paris: L'Herne, 2013. pp. 66-74.

PFEIFER, Annie. A collector in a collectivist state: Walter Benjamin's Russian Toy Collection. **New German Critique**, n. 133, p. 49-78, fev. 2018.

PIETROBRUNO, Sheenagh. Technology and its miniature: the photograph. **Belphégor**, n.15, v.1, s/p, jun. 2017.

PORTER, Liliana. Toys ornaments. **Exit Magazine**, 2007, s/p.

PUIG, Teresa Vinardell. Desplegando a Melusina. Acerca de um projecto inconcluso de Walter Benjamin. **Res publica**, n. 22, v. 3, pp. 659-671, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

REGEL, Günter. O fenômeno Paul Klee. In: KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, pp. 9-40.

REINALDIM, Ivair. Pequenas escalas. In: **Pequenas Escalas** (Catálogo da exposição coletiva Pequenas Escalas realizada no Complexo Cultural FUNARTE de Brasília e no Centro de Artes Visuais Galeria do Largo em Manaus). Curadoria e textos de Ivair Reinaldim. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2018. pp. 3-32.

REY, Olivier. **Une question de taille**. Paris: Stock, 2014.

ROCHE, Anne. **Exercices sur le tracé des ombres. Walter Benjamin**. Cadenet: Éditions chemin de ronde, 2010.

ROSA, Guimarães. Circo do miudinho. In: **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. pp. 331-335.

ROSENBAUM, Yudith. Uma estranha descoberta: leitura do conto "A menor mulher do mundo", de Clarice Lispector. **Literatura e Sociedade**, n. 20, pp. 148-156, 2015.

ROUSSEL-GILLET, Isabelle; THOIZET, Évelyne. Introduction: la miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique. In: **La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique**. Leiden; Boston: Brill, 2018. pp. 1-71.

SALEM, Felipe. **Os anões da funhouse**. São Paulo: Livros Fantasma, 2017.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCHELLENBERG, Renata. Goethe and *Die neue Melusine*: a critical reinterpretation. In: URBAN, Misty; KEMMIS, Deva F.; ELMES, Melissa Ridley (Orgs.). **Melusine's Footprint**: tracing the legacy of a medieval myth. Leiden; Boston: Brill, 2017. pp. 303-323.

SCHÉRER, René. As cores e a criança. Variações sobre Walter Benjamin. In: **Infantis. Charles Fourier e a infância para além das crianças**. Trad. Guilherme Joao de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. pp. 109-133.

SCHEURMANN, Ingrid. Un allemand en France. L'exil de Walter Benjamin 1933-1940. In: _____; SCHEURMANN, Konrad (Org.). **Pour Walter Benjamin**.

Documents, essais et un projet. Trad. Nicole Casanova e Olivier Mannoni. Bonn: AsKI; Inter Naciones, 1994a. pp. 79-118.

_____. Nouveaux documents sur la mort de Walter Benjamin. In: _____; SCHEURMANN, Konrad (Org.). **Pour Walter Benjamin. Documents, essais et un projet.** Trad. Nicole Casanova e Olivier Mannoni. Bonn: AsKI; Inter Naciones, 1994b. pp. 276-290.

SCHOLEM, Gershom. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou.** Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 11-15.

_____. Walter Benjamin (1964). In: **Walter Benjamin y su ángel.** Trad. Ricardo Ibarlucía e Laura Carugati. Buenos Aires: FCE, 1998. pp. 9-35.

_____. **Walter Benjamin:** a história de uma amizade. Trad. Geraldo Gerson de Souza, Natan Nobert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHWARZ, Michael. Opinions et pensées. Mots et locutions du fils. In: MARX, Ursula *et al.* (Orgs.). **Walter Benjamin Archives.** Trad. Philippe Ivernel. Paris: Klincksieck, 2011. pp. 170-195.

SCHWARZ, Gudrun. Images de voyage. Cartes postales avec vues. In: MARX, Ursula *et al.* (Orgs.). **Walter Benjamin Archives.** Trad. Philippe Ivernel. Paris: Klincksieck, 2011. pp. 104-147.

SCOVINO, Felipe; MARQUEZ, Renata. Escavar o futuro. In: SCOVINO, Felipe *et al.* (Orgs.). **Escavar o futuro.** Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2014. pp. 10-15.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O esplendor das coisas”: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. **Escritos**, v. 3, n. 3, p. 161-185, 2009.

_____. A “segunda técnica” em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Org. Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel Valadão da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017. pp.23-49.

_____. “Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência”: Walter Benjamin e a paixão pela cidade e pela história “porosa”. **Pandaemonium**, v. 23, n. 40, p. 20-24, maio-ago. 2020.

SELZ, Jean. Walter Benjamin à Ibiza. In: BENJAMIN, Walter. **Écrits français.** Paris: Gallimard, 1991. pp. 469-486.

SPERANZA, Graciela. A contratiempo. In: PORTER, Liliana. **El hombre con el hacha y otras situaciones breves.** Buenos Aires: Fundacion Educarado F. Costantini, 2013. pp. 10-15.

SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. In: **Sob o signo de Saturno.** Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM, 1986. pp. 85-103.

SOUZA, Eneida Maria. **O século de Borges.** Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Autêntica; Contra Capa, 1999.

STEWART, Susan. **On longing:** narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Durham; Londres: Duke University Press, 1993.

SZONDI, Peter. Esperança no passado - Sobre Walter Benjamin. **Artefilosofia**, n. 6, p. 13-25, abr. 2009.

_____. Les portraits de villes de Benjamin. In: LAVELLE, Patricia (Org.). **Cahier L'Herne Walter Benjamin**. Paris: Éditions de L'Herne, 2013. pp. 195-202.

TACKELS, Bruno. **Walter Benjamin. Une vie dans les textes**. Arles: Actes Sud, 2009.

TOIATI, Luigi. **The History of Toy Soldiers**. Filadélfia: Pen & Sword Military, 2019.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VALENTE, Thiago Alves. A chave do mundo: o tamanho. In: LAJOLO, Marisa. CECCANTINI, João Luis (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. pp. 455-467.

VALERO, Vicente. **Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza**. Espanha: Editorial Periférica, 2017.

VEDDA, Miguel. Emancipação humana e “felicidade não disciplinada”. Walter Benjamin e a poética dos contos de fada. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordao; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (Orgs.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagem dialética**. São Paulo: Editora UNESP, 2015. pp. 183-195.

WOHLFARTH, Irving. **Walter Benjamin's hunchback dwarf. On the dialectics of forgetting**. pp. 1-25.

WOOLF, Virginia. Objetos sólidos. In: **Contos completos**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 135-141.