

## **Do pequeno ao menor, do menor ao minúsculo<sup>1</sup>**

Imaginações da miniatura em Walter Benjamin

**Francisco Camêlo**

\* UFRJ/FAPERJ / [ftcamelo@outlook.com](mailto:ftcamelo@outlook.com)

### **Resumo:**

Neste ensaio, que se constrói à maneira de uma montagem de cenas de leitura, investiga-se a possibilidade de uma imaginação em torno da miniatura na escrita literária e no pensamento teórico de Walter Benjamin. Busca-se mostrar, em um primeiro momento, a incidência da miniatura nas reflexões do escritor judeu-alemão sobre a infância e, num segundo, apresenta-se a miniaturização como uma técnica de reprodução que se desenvolve no âmbito das transformações históricas da sociedade industrial. Sugere-se, ainda, a miniatura e a miniaturização como uma instância de mediação de experiências de vida e como dispositivos de criação de práticas artístico-literárias afinadas a certo imaginário lúdico da infância.

**Palavras-Chave:** miniatura; miniaturização; infância; Walter Benjamin; técnicas de reprodução.

---

<sup>1</sup> Este texto retoma e reelabora reflexões desenvolvidas na tese de doutorado *Miniatura, miniaturização. Dispositivos de pensamento e de criação artística, a partir de Walter Benjamin*, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2021.

\* Pesquisador de Pós-doutorado (FAPERJ PRD-10) em Teoria Literária no Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

*Quem, um dia, começou a abrir o leque da lembrança, sempre encontra novas segmentos, novos bastõezinhos, nenhuma imagem lhe basta, pois reconheceu o seguinte: ela se deixaria desdobrar, somente nas dobras está o verdadeiro: 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 nestes microcosmos adquire uma violência cada vez maior.*

Walter Benjamin

## 1. Uma passagem miudinha

Muito já se disse a respeito de Walter Benjamin; de sua filosofia dialético-materialista; de sua concepção de tempo que implode o curso linear e progressivo da história dos vencedores; de sua coleção de citações extraída dos livros da *Bibliothèque nationale* da rua Richelieu, com vistas à montagem do inexecutável livro sobre as passagens parisienses; de figuras e personagens que aparecem em sua obra (o flâneur, o anjo da história, o narrador, o anãozinho corcunda etc.); ou ainda da complexidade de conceitos como linguagem, experiência, rememoração, técnica e aura que se espraiam como constelações em seus escritos. Também é conhecida sua ardorosa paixão de colecionador, em especial, de livros infantis e velhos brinquedos, que ele procura em Berlim, sua cidade natal, ou nas viagens que faz à Itália ou a Moscou.

Diante de temas tão amplamente discutidos pela fortuna crítica, como entrar na obra de Walter Benjamin? O objetivo deste ensaio é abrir uma passagem miúda nesse complexo textual, percorrendo-o por um viés, se não inédito, ainda pouco comentado pela recepção benjaminiana, qual seja: o da miniatura. Como a miniatura pode constituir-se como uma chave de acesso ao pensamento de Walter Benjamin? Procura-se formular uma resposta para essa questão a partir de cenas de leitura que buscam apresentar a importância do infinitamente pequeno para o escritor judeu-alemão, a fim de esboçar a possibilida-

de de uma “imaginação miniaturizante”<sup>2</sup> na escrita literária e no pensamento teórico de Walter Benjamin. Para a montagem deste texto, a miniatura será pensada como uma forma vinculada à infância e a miniaturização como uma técnica de reprodução. Adverte-se ao leitor de que descrição das coisas pequenas é construída *en abyme*, ou seja, em um movimento abismal que dobra o pequeno escondido no menor e o menor concentrado no minúsculo, o que produz, paradoxalmente, uma prolixidade discursiva face à escala diminuta das miniaturas. Este seria, pois, um dos paradoxos que rege a miniatura, como afirma Gaston Bachelard em sua *Poética do espaço*: “Todas as coisas pequenas exigem vagar. (...) essas descrições dizem as coisas pelo pequeno, são automaticamente prolixas” (Bachelard, 2005, p. 167).

## 2. Escavando e recordando uma mina em miniatura

*Infância em Berlim* é um texto singular, seja pela densidade poética de sua escrita, seja pela sua composição fragmentária intrincada. Esta coleção de pequenas peças em prosa, montada e remontada por Walter Benjamin no exílio (1933-1940), reúne lembranças topográficas de uma infância numa grande metrópole e constitui-se, nas palavras do autor, como “uma espécie de tête-à-tête de uma criança com a cidade de Berlim por volta de 1900<sup>3</sup>” (Benjamin, 1972, p. 964). Na origem desse livro de memórias, cuja primeira versão foi publicada postumamente, em 1950, está a tradução alemã, feita por Benjamin em parceria com Franz Hessel, de *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. O processo de escrita de *Infância em Berlim*, conforme observa Patricia Lavelle, é “diametralmente oposto” ao da *Recherche*, pois “em vez de acrescentar lembranças ou de enriquecer sua narração”, como o fazia Proust a cada correção de sua obra, “Benjamin sintetiza os textos que durante sua vida foram

---

<sup>2</sup> Segundo Gaston Bachelard, a “imaginação miniaturizante” aparece em todas as idades. Para o filósofo, “a miniatura é uma das moradas da grandeza”, onde “os valores se condensam e se enriquecem”. Por isso, “o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo”. (Bachelard, 2005, p. 164)

<sup>3</sup> Todas as traduções, salvo quando indicadas, são de minha autoria e responsabilidade.

publicados apenas na imprensa literária, em forma de folhetim” (Lavelle, 2022, p. 129).

Em outras palavras, se, em Proust, a abertura do “leque da lembrança” implica um jogo de interpolação de reminiscências dentro de reminiscências, jogo este que amplia infinitamente cada instante do passado, sempre aberto à inclusão de mais alguma recordação, em Benjamin, as lembranças de infância, que consubstanciam elementos biográficos, ficcionais e históricos, ao invés de aumentarem, estão como que comprimidas, apresentam-se de forma reduzida, miniaturizada, como se cada imagem estivesse dobrada em leque fechado, em função mesmo da densidade indispensável à sua economia escrita. Dito de forma curta: a compreensão da memória se expressa, em Proust, no desdobrar imprevisível e infinito do lembrar (*Erinnerung*), do qual o sujeito pode não mais imergir, enquanto, em Benjamin, ela se realiza na “intensidade imobilizadora da lembrança (*Eingedenken*)” (Gagnebin, 2013, p. 80). Da dialética entre a profusão das lembranças e a concentração exigida pela lembrança, as imagens de infância de Benjamin, surgem, como afirma Jeanne Marie Gagnebin, como imagens abreviadas (mônadas) ou como miniaturas de sentido finitas, não apenas porque seu acabamento estético seja a condição de sua significação, mas também porque o sujeito que nelas se expressa não fala apenas de si, ele cede a palavra a um outro diferente de si mesmo (Gagnebin, 2013, p. 80).

As escavações às profundezas da memória, como o próprio Benjamin diz de seu trabalho ao amigo Scholem em carta de 26 de setembro de 1932, são realizadas a partir de um ponto de vista exterior que explora não a identidade ou realidade psíquica do biografado, e sim o contexto histórico-social no qual as imagens da infância são lembradas e tecidas<sup>4</sup>, já que se trata de “atingir a concretude extrema de uma época tal como ela se manifestou em jogos infantis, um edifício, ou uma situação de vida” (Benjamin, 1978, p. 491). Portanto, o que está em jogo, em *Infância em Berlim*, como argumenta Gagnebin, não é

---

<sup>4</sup> Conferir a peça “Palavras prévias” que abre a “versão de última mão” (*Handexemplar komplett*) de *Infância em Berlim* (2013) encontrada em 1981 por Giorgio Agamben na Biblioteca Nacional de Paris.

“o fio das lembranças pessoais e a história – ou a *crônica* de uma vida –”, e sim a reconstrução, “além da intensidade das lembranças individuais, da densidade de uma memória pessoal e coletiva” (Gagnebin, 2013, p. 77).

Dentre as peças de *Infância em Berlim* destaca-se “Rua Steglitz esquina com Genthin”, na qual Benjamin apresenta o apartamento da tia Lehamn, a quem visitava quando criança e na casa de quem brincava com uma mina em miniatura que lhe era colocada à disposição tão logo ele entrasse naquele interior burguês:

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 extraía 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 Werner<sup>5</sup>. (Benjamin, 2012, p. 87)

Essa lembrança infantil concentra, qual uma mônada, uma imagem reduzida do mundo e apresenta-se, como observa Anne Roche, como uma figuração do passado da humanidade, com seus estratos; ela também é uma imagem do mundo proletário, do qual a criança não faz parte (Roche, 2010, p. 257). O brinquedo com o qual brinca o pequeno Walter imita, em escala pequena, o trabalho em uma mina de carvão, onde pequenos operários, com seus vagõezinhos e suas minúsculas ferramentas, movimentam-se na cadência ritmada de um relógio. A rememoração da brincadeira infantil pode ser lida como uma descrição ironicamente contemplativa do menino burguês diante do mundo do trabalho do qual ele está duplamente isolado, tanto pela condição financeira da classe social à que pertence, quanto pelo cubo de vidro que protege o brinquedo, o qual impossibilita qualquer interação lúdica da criança com as peças encerradas na redoma. Onde, possivelmente, a pergunta se se trataria de fato de um brinquedo, já que não é possível manipular todas as peças

---

<sup>5</sup> Tradução com modificações minhas.

que o compõem, exceto o mecanismo do relógio. Mas não é apenas o menino que está separado do mundo do trabalho pelo cubo de vidro. O próprio brinquedo está protegido da vida laboral que miniaturiza por um outro “cubo”, maior: o interior burguês onde ocorre a experiência da criança. Neste sentido, tanto o menino quanto o brinquedo são prisioneiros daquela casa burguesa onde a tia-avó de sobrenome alemão reina em segurança e longe da pobreza, que ela vê do alto de sua sacada no cruzamento das ruas Steglitz com Genthin.

No 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, a ponto de sem ele não haver mina em miniatura, já que, além de isolar o objeto do mundo, esse material frio e transparente tem a função de tornar visível o brinquedo e de proteger o mecanismo do relógio (Kahn, 2005). Embora esteja apartada, pelo vidro, do mundo do trabalho encenado em miniatura, a criança consegue atravessar a fronteira (*Grenze*) que a impede de aproximar-se da classe operária. O limite torna-se limiar (*Schwelle*) quando ela abandona o brinquedo e percorre o umbral do imenso apartamento até chegar ao quarto da velha empregada, a quem tia Lehmann ordenava que dispusesse a mina miniaturizada na sala a cada visita do sobrinho, a fim de lhe dar uma visão idealizada de um local de trabalho:

Contudo, jamais poderia podido imaginar aquelas residências sem uma velha serviçal. (...) e acontecia, às vezes, que a sala com sua mina em miniatura e seus bombons de chocolate não tinham tanto a me dizer quanto o vestibulo, onde, quando eu chegava, a velha criada me tirava o sobretudo como se fosse uma carga, e onde, quando eu saía, me enfiava um gorro na testa, como se quisesse me abençoar. (Benjamin, 2012, p. 87-88)

Se, por um lado, a visita do menino burguês ao cômodo da empregada – onde ele descobre a pobreza das classes mais baixas – busca “desconstruir” uma imagem idílica de infância separada do mundo do trabalho, por outro, ela também não deixa de sugerir a criação de uma boa consciência social, à maneira daquela de qual fala Erich Auerbach em *Mimesis*, quando detém-se no

romance *Germinie Larceteux* dos Goncourt, em particular, na passagem em que as mães nobres levam os filhos aos asilos para que vejam a miséria<sup>6</sup>.

Embora seja difícil, hoje, imaginar um objeto similar a uma mina em miniatura nos interiores burgueses contemporâneos, no século XIX, esse objeto era um brinquedo muito popular entre as famílias alemães, por meio do qual as crianças ricas entravam em contato com os locais, os meios e as condições de trabalho do mundo proletário, o que corrobora a afirmação de que a miniatura é uma “metáfora do espaço e tempo interior do indivíduo burguês” (Stewart, 1993, p. 40). Neste sentido, não há apenas, nesta peça de *Infância em Berlim*, uma retomada do *tópos* literário da mina, bastante explorado pelo romantismo alemão, como se pode ler nos contos de Hoffmann, Novalis e Tieck<sup>7</sup>, mas também uma crítica ao olhar idealizado da burguesia para as classes trabalhadoras, contra o qual a rememoração da infância de Benjamin se contrapõe, a partir da imaginação da miniatura, justamente porque, ao não acionar o mecanismo que dá corda ao relógio, a criança impede os minúsculos mineiros de se movimentarem no ritmo veloz e mecanizado do tempo industrial. Por essa via, nesse brinquedo em miniatura poder-se-ia ler traços da filosofia de base materialista de Benjamin, ainda que a rememoração da visita à tia Lehmann não dissolva totalmente as assimetrias entre adulto e criança, rico e pobre.

Enquanto “modelo reduzido” (Lévi-Strauss, 1989), a mina em miniatura corresponderia, nestes termos, a um objeto histórico-cultural de escala reduzida, a partir do qual Benjamin desenvolve, em termos autobiográficos, sua análise micrológica da história, com atenção voltada para os detalhes e os aspectos aparentemente irrelevantes de um brinquedo em miniatura. É, ainda, esse brinquedo que mimetiza o mundo do trabalho em escala miniaturizada, aliado a outros jogos e experiências infantis rememorados por Benjamin – a exemplo de suas ardorosas caçadas a borboletas, as quais, uma vez capturadas e fixadas

---

<sup>6</sup> Agradeço à Profa. Ana Chiara (UERJ) a lembrança dessa passagem, possibilitando, assim, um refinamento da minha leitura das memórias de infância de Benjamin.

<sup>7</sup> 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.

com alfinetes às demais<sup>8</sup>, ilustram em miniatura a fauna selvagem; ou ainda de sua coleção de selos e cartões-postais, cujas “cifrazinhas, letras diminutas, folhinhas e olhinhos” (Benjamin, 2012, p. 59) oferecem à criança uma visão miniaturizada de países longínquos – que permitem aproximar, segundo Jean Lacoste, a miniaturização da prática benjaminiana da citação, que procede como por uma “miniaturização impiedosa” que “despedaça as formas, fragmenta e deforma, recorta e remonta à sua maneira” (Lacoste, 2013, p. 116-177).

### 3. Decalcando uma fotografia

A “miniaturização impiedosa” das formas realizada, segundo Jean Lacoste, pela ação de colecionar citações é capturada pela máquina fotográfica de Gisèle Freund, que, em 1939, trabalhou na mesa ao lado à de Walter Benjamin na *Bibliothèque nationale* da França (Figura 1). A famosa fotografia registra Benjamin assegurando a citabilidade do passado; ela congela o instante no qual o escritor levanta a cabeça, inclinada levemente, entre um recorte e outro de textos para a montagem de seu *Passagenwerk*, livro inacabado, espécie de “canteiro de obras”, composto fundamentalmente de citações pilhadas de obras alheias pelo escritor colecionador, que transcrevia os trechos furtados para seus cadernos de nota com caligrafia microscópica. A fotografia também deixa ver o escritor sem o acervo de sua biblioteca pessoal, de cujos livros ele teve de se desfazer quando se exila em Paris.

---

<sup>8</sup> Cf. “Caçando borboletas” In BENJAMIN, 2012, pp. 81-82.





**Figura 1:** Gisèle Freud, *Walter Benjamin na Bibliothèque nationale*, 1939. Theodor Adorno Archive, Frankfurt am Main.

A sobreposição dessa fotografia à peça “A escrivaninha” de *Infância em Berlim* sugere uma afinidade entre o gesto do colecionador de citações e o da criança colecionadora. Na referida peça, Benjamin rememora sua coleção de selos e cartões-postais guardada numa escrivaninha doméstica, sobre a qual ele se empenhava na atividade de recortar figuras descoloridas, das quais, pouco a pouco, a cor surgia sob a ponta dos seus dedos, que raspavam o papel. Ainda que apresentasse alguma semelhança com o móvel escolar, a escrivaninha, engenhosamente construída, em que o assento podia ser regulado de modo a ficar mais ou menos próximo de onde se escrevia, era, para o pequeno Walter, uma espécie de reino em miniatura, onde ele se escondia das lições estudantis e guardava coisas pequenas (Benjamin, 1987, p. 118-120). 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, recortando e remontando citações.

Como observa Ursula Marx, a escrita, para Benjamin, não é apenas um meio para fixar o pensamento, mas também é um objeto de suas reflexões teóricas (Marx, 2007, p. 49). A esse respeito, o próprio Benjamin comenta, em seu “Curriculum Vitae III”, de seu esforço de concentrar-se cada vez mais nos detalhes escriturais a fim de ter uma maior precisão em seus trabalhos (Benjamin, 1994, p. 30-31). Comentando esta passagem, Sonia Arribas sublinha a reinvigoração de Benjamin por um “novo perfil de pesquisador, que, no lugar de promover generalidades, totalidades ou contextos abrangentes”, deve dedicar-se à análise da “materialidade do objeto de estudo”, aproveitando “ao máximo coisas que parecem desgastadas ou fora de lugar” (Arribas, 2010, p. 74). Para Arribas, “a ênfase no minúsculo é tanta que até a caligrafia de Benjamin fica cada vez menor” (Arribas, 2010, p. 75), exigindo materiais de trabalho adequados.

É conhecida a preferência de Benjamin tanto por cadernos de notas, quanto por determinados tipos de papel ou de caneta. Em carta de 5 de maio de 1927 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*) perdida. (Benjamin, 1987, p. 44)

Com a nova aquisição, Benjamin pôde escrever com desenvoltura, produzindo como nunca antes. Mas tão importante quanto a caneta usada pelo escritor, 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 apreço. (Benjamin, 1980, p. 46)

O “nobre papel”, da melhor qualidade, era, conta Scholem, “uma folhinha” que fazia “parte de uma maior, em formato duodecimo, pertencente a um bloco destacável” que ele vira muitas vezes sobre a escrivaninha do amigo (Benjamin, 1980, p. 48). Mesmo com dificuldades financeiras, Benjamin ainda podia escolher cuidadosamente seus materiais de trabalhos, o que não aconteceu nos anos do exílio parisiense. Neste sentido, a preferência de Benjamin por este ou aquele tipo de papel ou de caneta constitui-se menos como uma curiosidade sobre idiossincrasias 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 exatidão (Marx, 2007, p. 49)”. Nesta perspectiva, segundo Ursula Marx e Sonia Arribas, a micrografia de Benjamin se assemelha em alguma medida com as caligrafias minúsculas de Robert Walser, que, em 1924, substituiu a caneta pelo “sistema do lápis” – um método minucioso de escrita praticado com caligrafia miniaturizada em papéis reciclados, cartões de visita, envelopes de cartas e folhas de calendário<sup>9</sup>. 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, além de materiais de escrita adequados, uma concentração e precisão extenuantes, a leitura de suas micrografias, que variam de um a sete milímetros (Marx, 2007), demanda do leitor semelhante esforço de concentração, impondo uma leitura mais vagarosa, à maneira, guardadas as diferenças, do andar lento do *flâneur* ou da temporalidade morosa e desdobrável 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

---

<sup>9</sup> Para uma análise das micrografias de Robert Walser, cf. ERBER, Laura (2008). As vidas minúsculas de Robert Walser *Revista Escrita*, 9, 1–10.

de uma leitura muito rápida. No entanto, ao final, como recompensa, ele promete estímulos ao pensamento” (Marx, 2007, p. 51). São muitas e de diferentes escalas as micrografias benjaminianas comentadas por Ursula Marx, como, por exemplo, um soneto escrito por ocasião do suicídio do poeta Christoph Friedrich Heinle, no qual a letra minúscula quer expressar a pequenez de Benjamin diante da perda do amigo (Marx, 2007, p. 51); ou ainda um esboço do projeto das *Passagens* redigido à mão e numa folha de papel de 22 cm de comprimento, preenchida em oitenta e uma linhas com caracteres microscópicos, de cerca de um milímetro e meio (Marx, 2007, p. 51).

Segundo Ursula Marx, a caligrafia microscópica, assim como as experiências e os objetos infantis rememorados em *Infância em Berlim* são manifestações da miniatura no pensamento de Benjamin, que nunca deixa de tematizá-la em sua obra. Das brincadeiras infantis e da experiência da leitura e da escrita, Benjamin parece extrair um método que lhe permite “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (Benjamin, 2018, p. 765, [N 2, 6]), ou, como quer Hannah Arendt, descobrir o *Urphänomen*<sup>10</sup> goetheano, no qual ideia e experiência coincidiriam sob a forma concentrada de um objeto (Arendt, 2008, p. 177)

#### 4. “A esta hora na infância neva”<sup>11</sup>

Dentre os objetos preferidos de Walter Benjamin estavam, conta Theodor Adorno, “pequenas esferas de vidro, dessas que contêm uma paisagem, sobre a qual parece nevar quando sacudida” (Adorno, 2001, p. 228). Adquiridos geralmente em viagens, os globos de neve são objetos desprovidos de valor de uso, eles falam através de uma língua da saudade, da nostalgia, a qual se acopla uma narrativa, que não diz respeito tanto ao objeto, mas sim àquele que o

<sup>10</sup> De acordo com Jean Lacoste, o termo *Urphänomen* aparece nos escritos “científicos” de Goethe, trata-se de um “fenômeno do domínio sensível, entre outros fenômenos, mas ‘originário’, ou ‘primitivo’ (sugerido pelo prefixo *Ur*), fenômeno dotado de forte potencialidade, suscetível de desenvolvimentos infinitos, como um tema musical, de aparência simples, mas que dá origem a múltiplas variações”. (Lacoste, 2016, p.3)

<sup>11</sup> Verso extraído do poema “Monólogos”, de Manuel António Pina.

possui, pois o que está em jogo, por um lado, é a autenticação, por meio de uma história, da experiência do colecionador e, por outro, a captura de uma memória idealizada (Stewart, 1993). Reduzindo a escala gigantesca de cidades ou pontos turísticos a dimensões liliputianas, o globo de neve transforma o exterior em interior, o público em privado ao circunscrever uma paisagem numa esfera com a qual podemos brincar com as mãos, como o faz Kane, pouco antes de sua morte, no clássico filme de Orson Welles.



**Figura 2:** Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941.

Em texto seminal sobre os globos de neve, Esther Leslie diz do fascínio despertado por esses pequenos objetos, geralmente caracterizados como *kitsch*, e das contradições que eles apresentam e não resolvem, já que a paisagem encerrada em uma esfera de vidro ou de plástico é intocável, embora o artefato exista justamente para ser segurado entre as mãos, as quais despertam a vida em miniatura ali congelada agitando os flocos de neve, que afundam lentamente no líquido transparente: “Depois de agitado, é como se a vida entrasse no globo e depois, lentamente, escapasse de novo” (Leslie, 2009, p. 517). Insuflar vida a objetos inanimados é uma das características presentes tanto nas brincadeiras das crianças, quanto no gesto do colecionador benjaminiano, aquele que, quando desperta a vivacidade no que estava petrificado

considera a “proto-história” ali transcorrida, cuja significação é liberada (Adorno, 2001).

Assim como as miniaturas e os velhos brinquedos, os globos de neve colecionados por Walter Benjamin também desapareceram ou perderam-se, possivelmente pelo desconhecimento de terceiros da importância dos mesmos ou dos inúmeros deslocamentos impostos pelo antissemitismo crescente na Europa do período entreguerras. Benjamin não se refere com frequência à aquisição de globos de neve – a menção a esses objetos é escassa tanto nas suas cartas, como em seus textos ficcionais ou teóricos, causando decepção. Na sua correspondência ativa, o único registro da compra de esferas de vidro com tempestades de neve aparece em uma carta de 8 de abril de 1926 dirigida a Jula Radt, na qual o escritor-colecionador conta à amiga os novíssimos itens adquiridos em uma grande feira anual em Paris: “Comprei na *foire aux jambons et aux ferrailles* maravilhosas esferas de vidro em que cai neve espessa [...]” (Benjamin, 1978, p. 421). Na sua correspondência passiva, encontra-se uma missiva de 13 de abril de 1926 enviada por Siegfried Kracauer, que, ciente do interesse do amigo por globos de neve, faz-lhe um convite: “[...] o Senhor deveria, se ou quando estiver por aqui, apreciar três inestimáveis globos de vidro com tempestades de neve, que adquiri numa *foire*<sup>12</sup>” (Benjamin, 1987, p. 15-16). Já nos textos literários de Benjamin, notadamente em *Infância em Berlim*, a imagem do globo de neve assemelha-se, numa relação metafórica, com “A Mummerehlen”, figura que a criança reconhece quando olha para suas próprias ações cotidianas:

É numa velha rima infantil que aparece a Muhme Rehlen. Como na época Muhme nada significava para mim, essa criatura se tornou para mim uma assombração: a Mummerehlen. (...) “Atenção que a ti vou contar / Da Mummerehlen, a história sem par”. O versinho está todo desfigurado; entretanto, cabe nele todo o mundo desfigurado da infância. (...). Seguir o paradeiro da Mummerehlen 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

<sup>12</sup> Agradeço à pesquisadora Juliana Lugão pela indicação e tradução desta carta.

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 coisas<sup>13</sup> (Benjamin, 2012, p. 100, ênfase minha).

Se, para o eu que rememora, o mundo desfigurado de sua infância berlinese está como que concentrado na rima infantil da qual surge a Mummerehlen, talvez se possa afirmar a semelhança dessa figura alegórica não apenas com um globo de neve, mas também e sobretudo com a in-fância<sup>14</sup>. Por essa via, e à luz dos ensaios de Benjamin sobre a faculdade mimética, pode-se ler a nevasca nos globos de neve como uma materialização de um processo engendrado pela Mummerehlen, tendo em vista a migração do antigo dom de reconhecer semelhanças não sensíveis – outrora presente nas práticas mágicas e nas brincadeiras infantis – para a linguagem, transformando esta no *medium* em que as coisas se comunicam em sua imediaticidade (Benjamin, 1985, p. 108-113). Em outras palavras, à maneira de uma criança brincando, o colecionador, ao agitar um globo de vidro para fazer os flocos de neve cair sobre uma paisagem em miniatura, ativaria um impulso mimético que produziria semelhanças não sensíveis. Neste sentido, a neve converter-se-ia em um *medium* da linguagem<sup>15</sup>, aproximando-se, por meio de uma relação de afinidade, da infância e de dois processos inseparáveis da produção de semelhanças não sensíveis, segundo Benjamin: a leitura e a escrita. Uma das seis “Ampliações” de *Rua de mão única* parece exemplar nesta direção. Trata-se do fragmento “Criança lendo”, no qual 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

<sup>13</sup> Tradução com alterações minhas.

<sup>14</sup> Propõe-se, aqui, um entrecruzamento entre a infância na perspectiva do *in-fans* (etimologicamente, aquele que é privado de fala) e a reconstrução etimológica feita por Patrícia Lavelle para a palavra “Mummerehlen” inventada por Benjamin. Cf. Lavelle, 2002, p. 136.

<sup>15</sup> Sobre o vidro como *medium*, cf. SELIGMANN-SILVA, 2020. Ver também KAHN, 2005.

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 preocupada pelo acontecer e pelas palavras trocadas e, quando se levantava, esta totalmente coberta pela neve do lido. (Benjamin, 2012, p. 37)

Traçando uma linha de fuga à segurança do interior doméstico, a criança adentra no livro que segura entre as mãos – tal qual um globo de vidro –, seduzida pelo silêncio das páginas, as quais, a seus olhos, são “caminhos semi-encobertos de neve” (Benjamin, 2012, p. 37). Entregando-se ao prazer do texto, cujas letras e imagens a envolvem como flocos de uma nevasca, experimenta um movimento de evasão em direção à exterioridade, apesar do perigo iminente de ficar encerrada no livro, já que “está misturada as personagens muito mais de perto que o adulto” (Benjamin, 2012, p. 37). O risco de confusão mimética é o preço a ser pago pela criança 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. Essa experiência de leitura, imaginada pela criança, corresponderia, em termos benjaminianos, a movimento para um “fora de si”, no qual a intenção subjetiva infantil envolvida pelo objeto livro transforma-se “num tatear, num cheirar, num saborear” (Adorno, 2001, p. 236).

Essa redução da distância entre sujeito e objeto, presente neste fragmento de *Rua de mão única*, opera 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 adesão do pensamento às coisas, nas quais a ideia fundem-se nos objetos analisados (Adorno, 2001). Ao pôr em prática um exercício de atenção às características dos objetos (miniaturas, globos de neve, brinquedos, livros infantis), exercício que se constitui, segundo Adorno, em um “método microscópico” (Adorno, 2001, p. 232), Benjamin indica que o desvelamento das construções histórico-sociais se dá, muitas vezes, pelo menor, isto é, pela descrição e consideração dos elementos



ínfimos, minúsculos das coisas. Daí a razão pela qual o pensamento precisaria se aferrar à coisa para captar, sem uma instância de mediação entre a consciência e o objeto, a dimensão histórica que se expressa nos detalhes (Adorno, 2001).

Em outras palavras, esse método microscópico é uma maneira de olhar, que encontra, na técnica da ampliação do pequeno, por um lado, a possibilidade de imobilizar o movimento, para que se possa iluminar um detalhe inusual, e, por outro, de animar o que estava congelado (Adorno, 2001), como os flocos de neve encerrados em um globo de vidro. Mas a técnica da ampliação não possui apenas um papel fundamental na análise dos aspectos micrológicos da história, ela também é indispensável para a percepção das semelhanças não sensíveis produzidas na linguagem. Se, como diz Benjamin, a percepção das semelhanças se oferece ao olhar de modo veloz e efêmero, como um relâmpago (Benjamin, 1985), não seria incorreto afirmar que a imagem da neve parece estar associada à dimensão temporal da faculdade mimética, que recria a atmosfera fria onde ocorre a experiência infantil da leitura.

No já mencionado ensaio de Robert Kahn sobre a importância do vidro na *Infância em Berlim*, a imagem da neve surge menos como um signo de nostalgia do que como metáfora do trabalho do crítico (Kahn, 2005), do qual as experiências de leitura e escrita são inseparáveis, como comprova uma nota avulsa do livro 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. (Benjamin, 2018, p. 1389, [Fº, 12])

Se, por um lado, a imagem da neve alude ao tema da melancolia, sentimento que, segundo Susan Sontag, impulsiona Benjamin à prática do colecionismo (Sontag, 1986), por outro lado, a mesma imagem da neve, quando associada aos globos de vidro, produziria modos distintos de recepção crítica. Tal proposição é formulada por Esther Leslie quando se debruça sobre dois artigos

clássicos: “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 natureza” (Adorno, 2001, p. 228), quanto pela categoria marxista de fetichismo da mercadoria, donde derivaria o fascínio benjaminiano por “elementos fossilizados, congelados ou obsoletos da cultura, tudo o que nela perdeu a aconchegante vivacidade” (Adorno, 2001, p. 228), a ênfase de Peter Szondi recai no congelamento de uma cena de vida, não de morte (Leslie, 2009). Por essa razão, argumenta Leslie, Szondi nomeia os globos de neve como “relicários” que, ao invés de protegerem algo do passado de acontecimentos externos, abrigam esperanças de futuro (Leslie, 2009), o que os coloraria em estreita afinidade com as peças de *Infância em Berlim*. É, ainda, Peter Zondi quem associa os globos de neve às “imagens de cidade” (*Städtebilder*) de Benjamin, as quais são construídas através de uma relação dialética entre proximidade e distância (Zondi, 2013), relação esta presente na dinâmica dos globos de neve, conforme Leslie, e fundamental para a formulação do conceito de aura.

## 5. Uma visita à Adrienne Monnier

Na entrada de 4 de fevereiro de 1930 de seu *Diário parisiense*, Walter Benjamin conta de uma visita que fez à Adrienne Monnier, proprietária da lendária livraria *Aux amis des livres*, situada no número 7 da rua Odéon, em Paris. No escritório estreito e coberto de livros da amiga, que anos mais tarde o ajudaria a sair de um “campo de trabalho” forçado perto de Nevers, Benjamin confessa sua forte aversão às fotografias de obras de arte, sobretudo as de esculturas e de monumentos arquitetônicos. Segundo ele, as reproduções fotográficas de pinturas, esculturas e edifícios são pobres e de fácil fruição, ao que Adrienne Monnier lhe responde:

[...] “as grande criações”, ela disse, “não podem ser vistas como a obra de uma pessoa. São formas coletivas, tão poderosas que a condição de desfrutá-las consiste em simplesmente reduzi-las. No fundo,

os métodos de reprodução mecânica são uma técnica de miniaturização (*Verkleinerungstechnik*), ajudando os humanos a obter o grau de domínio sobre a obra, sem o qual não se pode fruí-la<sup>16</sup>. (Benjamin, 2020, p. 77)

Como observa Bruno Tackels, a afirmação de Adrienne Monnier teve grande impacto em Benjamin, 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 vir (Tackels, 2009). Já para Jeanne Marie Gagnebin, Adrienne Monnier parece ter sido “a fonte da teoria benjaminiana da aura e de sua perda” (Gagnebin, 2014, p. 156), 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 a forte impressão das reflexões de Monnier sobre 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 mecânica as obras de arte tornaram-se “criações coletivas” que cada um podia possuir, já que, no tempo acelerado e frenético das transformações cotidianas da era moderna, os objetos artísticos encontram-se desaturados. Se, como afirma Monnier, a técnica de miniaturização é um método de reprodução técnica, pode-se situar, então, a miniatura e o procedimento de miniaturização de objetos no contexto das discussões de Benjamin sobre a arte aurática, em particular as desenvolvidas na segunda versão do ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Aí, Benjamin, segundo Gagnebin, “aposta numa prática artística [...] que não evoca mais a nostalgia de uma beleza inacessível, a presença do longínquo no próximo”, e sim “numa espécie de jogo em série, de mimeses parodística ou denunciado-

---

<sup>16</sup> Tradução com alterações minhas.

ra”, na qual “a arte poderia se tornar um exercício coletivo” (Gagnebin, 2014, p. 156).

Nas quatro versões do ensaio sobre “A obra de arte”, Benjamin retoma com diferentes nuances as formulações em torno da aura e de seu declínio na modernidade devido ao avanço das técnicas de reprodução mecânicas 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 serviam 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 concebe a teoria da arte a partir de pares conceituais, como 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 sim de situar, como o faz Márcio Selligmann-Silva, as preocupações de Benjamin no âmbito “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” (Selligmann-Silva, 2017, p. 25). Neste sentido, a perspectiva crítica adotada por Benjamin coloca em evidência tanto os materiais e técnicas acessíveis no momento de produção de uma obra de arte, quanto as transformações no comportamento social daí decorrentes.

Como lembra Susan Buck-Morss, 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”; a estética seria, então, “uma forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo” (Buck-Morss, 1996, p. 13). 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 à corporeidade.

De acordo com Benjamin, a recepção das obras de arte na era da reprodutibilidade técnica não se dá mais pela via da *contemplação*, mas por meios táteis, isto é, corporais. Essa recepção tátil e dispersiva das obras de arte, como explica Benjamin, ocorre muito mais por meio do hábito do que pela atenção. A esse respeito, Jeanne Marie-Gagnebin esclarece a familiaridade semântica das palavras “hábito” (*Gewöhneit*) e “habitar” (*wohnen*), cuja relação de proximidade viabiliza a concepção benjaminiana de arquitetura como “arte coletiva e tátil da distração (*Zerstreuung*)”, já que “os habitantes de residências e os usuários de edifícios públicos devem esquecer-los, para que possam realmente habitá-los” (Gagnebin, 2014, p.171). Esse esquecimento, como ressalta Gagnebin, 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, 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” (Gagnebin, 2014, p. 171).

A dinâmica entre hábito e atenção, ainda de acordo com Gagnebin, também preside as experiências da criança na *Recherche* de Marcel Proust, onde o habituar-se a dormir em um 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” (Gagnebin, 2014, p. 171), o que, por conseguinte, possibilita uma operação de passagem “de uma estética do olhar para uma estética do tátil” (Gagnebin, 2014, p. 169), já que a irrupção das memórias involuntárias surge não do sentido da visão, mas justamente de uma experiência corporal ligada aos sentidos do tato, do paladar ou do olfato, como na cena em que o narrador come uma madeleine ou quando tropeça em uma calçada desigual (Gagnebin, 2014, p. 170). Nesta perspectiva, argumenta Gagnebin, a teoria da imagem em Proust corresponderia a uma transformação da imagem aurática em imagem mnêmica, que remeteria a uma estética da tatibi-

lidade, a qual, de acordo com Benjamin, tende a se realizar no “jogo” (*Spiel*) como paradigma das experiências artísticas ligadas à reprodutibilidade técnica (Gagnebin, 2014, p. 156-157).

Ora, a dimensão lúdica e repetitiva dos jogos infantis será posta em destaque por Benjamin na segunda versão do ensaio sobre “A obra de arte”, quando ele considera as técnicas de reprodução como uma “segunda técnica”, cuja origem encontra-se no jogo e na brincadeira (*Spiel*). Enquanto a *primeira técnica* orienta-se pelo “de uma vez por todas”, colocando em seu centro o homem numa relação de proximidade com a natureza, que ele busca dominar e reproduzir segundo parâmetros da bela “aparência” (*Schein*), a *segunda técnica*, regida pela lei do “uma vez é nenhuma vez”, emprega o mínimo possível o ser humano, que passa a brincar/jogar 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 (Benjamin, 2017, p. 65).

Quando reivindica para o cinema uma função social e política, Benjamin destaca, em uma nota de pé de página da segunda versão do ensaio sobre “A obra de arte”, o potencial revolucionário e utópico da segunda técnica, o qual guardaria uma relação de afinidade com a repetição lúdica das brincadeiras infantis. No âmbito do cinema, a segunda técnica aumentaria as possibilidades de experimentação lúdica da realidade, à maneira das brincadeiras infantis, nas quais a interação lúdica da criança 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 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 seu. (Benjamin, 2017, p. 65)

Em outra nota de rodapé do referido ensaio, Benjamin volta a acentuar a ampliação do “campo de ação” (*Spielraum*) pela via da interrupção ou suspensão das práticas laborais. Aqui, a discussão situa-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 mimesis 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 mágico 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 filme. (Benjamin, 2017, p. 77-78)

Comentando este longo trecho suprimido nas outras versões do ensaio, Jeanne Marie Gagnebin rastreia a ressonância, na formulação da segunda técnica, tanto das brincadeiras infantis, quanto das práticas experimentais das vanguardas artísticas. Segundo Gagnebin, a aposta dialética de Benjamin em outra vertente da mimesis 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, a segunda técnica quer antes, como o fazem crianças e artistas, “experimentar com o mundo, isto é, destruí-lo e reconstruí-lo”, o que implica “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” (Gagnebin, 2017, p. 175). Neste âmbito, a noção de *Spielraum* (espaço de jogo, mas também espaço de brincadeira) aparece como condição de possibilidade para uma experimentação inventiva com o espaço, experimentação esta capaz de operar transformações no campo artístico e político.

Nesse “espaço de jogo” aberto pelas complexas relações entre reproduzibilidade, infância e mimesis talvez possam ser inseridas práticas artísticas e literárias ligadas, cada uma à sua maneira, à miniaturização, em particular aquelas que se constroem com miniaturas enquanto dispositivos de criação e fabulação, haja vista a definição de miniatura como cópia, mimese, reprodução em escala diminuta de um protótipo (Stewart, 1993) desaturizado, por assim dizer. Refiro-me, em especial, tanto a obras de arte concebidas a partir da apropriação de objetos em escala reduzida (miniaturas, brinquedos, esculturas diminutas), quanto a ficções literárias que tematizam a miniatura como signo do pequeno. Penso, por exemplo, nos objetos miniaturizados dos artistas afro-brasileiros Artur Bispo Rosário, Jaime Lauriano e Rosana Paulino, e também no que venho chamando de “ficções miniaturais”, como o conto “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector, alguns reminiscências de infância de Virginia Woolf em *Moments of being* e ainda no livros infantis *A chave do tamanho*, do brasileiro Monteiro Lobato e *The shrinking of Treehorn*, da escritora norte-americana Florence Parry Heide. A aproximação a esses pequenos mundos, artísticos e ficcionais, pode revelar, na esteira das reflexões benjaminianas sobre a técnica, uma chave conceitual e teórica ainda pouco explorada pela teoria literária e da arte, já que que a miniaturização não corresponderia tão



somente a um procedimento técnico que se desenvolve no âmbito da sociedade industrial e capitalista, mas também como um dispositivo de pensamento e de criação imposto pela modernidade a artistas e escritores na esteira dos avanços e percalços históricos das técnicas de reprodução.

## 6. Pequeníssimo epílogo

A montagem de leituras construída até aqui, a partir de cenas recortadas da obra de Walter Benjamin, pretende inserir a miniatura no amplo de leque de temas e objetos estudados pelo escritor. Trata-se de uma tentativa em processo de pensar a miniatura e a miniaturização como conceitos-chave para a compreensão do pensamento teórico e da escrita literária de Walter Benjamin em torno da infância, buscando desdobrar um projeto acalentado, mas nunca realizado pelo autor, qual seja: o de escrever um comentário sobre a miniaturização (*Verkleinerung*) a partir do conto de fadas “A nova melusina” (*Die neue Melusine*), de Goethe<sup>17</sup>.

Embora as pouquíssimas referências a esse projeto não sejam suficientes para (re)montar o que seria esse comentário jamais escrito, talvez a miniatura possa se constituir, ao lado de outras figuras alegóricas benjaminianas, como a criança e seus brinquedos, e da atenção do pensador pelo fragmento, como uma forma de infância ou, ainda, como mais uma manifestação do pequeno no curso monumental e veloz da História. Neste sentido, a imagem das miniaturas condensaria e deixar-se-ia ler, em um lampejo, como ruínas minúsculas e resistentes à passagem do tempo acelerado e frenético das transformações modernas. Ou, ainda, como materializações históricas, “cifras da história” (Agamben, 2012, p. 88) diminutas e, por isso, capazes de frear ou emperrar a locomotiva do progresso, ao fazer frente ao projeto alemão de reduzir tudo a cinzas<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Conferir carta de Walter Benjamin dirigida a Gretel Adorno em 17 de janeiro de 1940.

<sup>18</sup> Anotação da aula de 15 de setembro de 2022 ministrada pela Profa. Flavia Trocoli (UFRJ) no seminário de pós-graduação “Éve, Hélène, Sigmund se evadem – o sonho e a recordação de infância”.

Dito de forma abreviada: as miniaturas rememoradas pelo escritor judeu-alemão em seus textos, por ele colecionadas ou ainda os instrumentos usados para garantir a condensação perfeita do texto em miniatura corresponderiam a fragmentos e restos de um mundo em constante dispersão e destruição. Com essas minúsculas formas de infância semelhantes não sensíveis são produzidas, de maneira a impedir que os rastros sejam apagados ou que as lembranças inscritas nas coisas menores morram, desapareçam. No tempo empobrecido das experiências modernas, as miniaturas benjaminianas parecem acenar com a frágil promessa de um futuro menos opressor. Nas memórias cifradas nas miniaturas sobreviveriam, em latência, uma esperança miudinha, apesar das forças políticas e históricas da época de Benjamin e deste tempo-de-agora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. (2001). *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Rio de Janeiro: Ática.

Agamben, Giorgio (2012). *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Arendt, H. (2008). *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.

Arribas, S. (2010). El mundo en miniatura de Goethe y Walter Benjamin: promesa de felicidad y ruina em “La Nueva Melusina” *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, 2, 61–78. Retrieved from <https://constelaciones-rtc.net/article/view/716>

Auerbach, E. (2011). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva.

Bachelard, G. (2005). *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

Benjamin, W. (1978). *Briefe I*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (1972). *Gesammelte Schriften*, IV. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (1987). *Briefe an Siegfried Kracauer*. Marbach am Neckar: DLA.

- Benjamin, W. (1985). *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1980). *Correspondência, 1933-1940*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva.
- Benjamin, W. (1994). *Écrits autobiographiques*. Trad. Christophe Jouanlanne e Jean-François Poirier. Paris: Christian Bourgois.
- Benjamin, W. (2012). *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2013). *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Benjamin, W. (2017). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valadão da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- Benjamin, W. (2018). *Passagens*. Trad. Cleonice Paes Barreto e Irene Aron. Belo Horizonte.
- Benjamin, W. (2020). *Diário parisiense e outros escritos*. Org. e trad. de Carla Milani Damiano e Pedro Hussak. São Paulo: Hedra.
- Buck-Morss, S. (1996). Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a arte de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, 33, 11–41. Retrieved from <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568>
- Camêlo, F. (2021). *Miniatura, miniaturização. Dispositivos de pensamento e de criação artística, a partir de Walter Benjamin*. (PhD Thesis, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro).
- Gagnebin, J. M. (2013). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Gagnebin, J. M. (2014). De uma estética da visibilidade a uma estética da tati- bilidade. In J. M. Gagnebin, *Limiar, aura e rememoração* (pp. 155–175).
- Kahn, R. (2005). L'enfance berlinoise et le monde de verre. In P. SIMAY (Ed.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville* (pp. 85–100).
- Lacoste, J. (2013). Cartes postales: une méthode pour l'exil. In P. Lavelle (Ed.), *Cahier L'Herne Walter Benjamin* (pp. 112–117).
- Lacoste, J. (2016). *La figure du chiffonnier chez Walter Benjamin*. Texto inédito.
- Lavelle, P. (2022). *Walter Benjamin: uma poética do pensamento*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário.

- Leslie, E. (2009). Snow shaker. In: F. Candlin; R. Guins (Eds.), *The object reader* (pp. 516—528).
- Lévi-Strauss, C. (1989). *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus.
- Marx, U. (2007). From Small to Smallest Details. Micrographies. In U. Marx *et al* (Ed.), *Walter Benjamin's Archive* (pp. 49—71).
- Roche, A. (2010). *Exercices sur le tracé des ombres. Walter Benjamin*. Cadenet: Editions Chemin de Ronde.
- Seligmann-Silva, M. (2017). A “segunda técnica” em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In W. Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (pp. 23—49).
- Sontag, S. (1986). *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM.
- Stewart, S. (1993). *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham; Londres: Duke University Press.
- Tackels, B. (2009). *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*. Arles: Actes Sud.
- Zondi, P. (2013). Les portraits de villes de Benjamin. In P. Lavelle (Ed.), *Cahier L'Herne Walter Benjamin*. (pp. 195—202).