

## 4 Da crítica à magia

### 4.1. Nostalgia e coleção

Diga-lhe  
Que pelos sonhos da juventude  
Ele deve ter consideração, quando for homem.<sup>64</sup>

F. Schiller

A crítica romântica e o barroco permitem ir mais profundamente à compreensão de magia e mística não obstante o materialismo de Benjamin, visto que desde os antigos druidas, para dominar a grande ciência – a Magia – sempre foi preciso um conhecimento específico e uma linguagem referente às forças materiais. No mundo dos nossos tempos, que em grande parte foi construído e visto por muitos, como um afastamento da natureza, Benjamin busca a magia para dialogar não apenas com carvalhos de cem anos, mas com as catedrais e os pequenos fragmentos de seus vitrais.

Com a base dos capítulos precedentes, pode-se partir para diálogos mais específicos com as noções de *nostalgia* ou de *coleção*, que implicam sua filosofia da história, bem como trazem à tona, de maneira excêntrica, o aspecto político-pedagógico de seu pensamento, sem deixar de lado a magia da linguagem. Noções que cercam grande parte de sua vida-obra: desde sua coleção de miniaturas, brinquedos e de raros livros infantis, ao seu contato com o romantismo. De fato, não é possível ignorar esses diálogos, mas parece pertinente a tentativa de passagem para encontrar neles o que mais interessa a este trabalho: a origem.

Nostalgia deriva do grego homérico νόστος (o retorno da odisséia) e άλγος (dor) o que designa um sentimento próximo à já comentada melancolia ou à

---

64 SCHILLER *apud* BENJAMIN, 2002. p.24.

angústia de um passado perdido. Mais uma vez, o filósofo não parece deixar no passado a relação entre os termos e procura beber na fonte da etimologia. Tendo em vista que ἔτομον significa *senso verdadeiro*, Benjamin constrói seu mosaico de pequenos fragmentos-verdades recolhidos do passado para fazer filologia (como amor ao λόγος), crítica (que recorta e trata da pequena parte) ou filosofia (como amor à cada um desses fragmentos).

Não é estranha a menção a Homero e a Heródoto, visto o elogio que Benjamin faz à noção de experiência coletiva (*Erfahrung*) e de rememoração (*Eigendenken*) que “em ligação recíproca com o novo, dão nascimento à utopia.” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2008. p.197) Essas noções permitem a compreensão de história como ἱστορία. Em Heródoto, não há uma fronteira ríspida entre esta e a tarefa do poeta. O primeiro historiador busca lutar – como Benjamin – “para que o tempo não venha abolir os trabalhos dos homens”. (HERÓDOTO *apud* GAGNEBIN, 1999. p.3) Isso que Benjamin também chama de *historia naturalis* se aproxima da forma da narração (*Erzählung*), a mais apreciada da literatura infantil<sup>65</sup>. Com esta, não se busca rememorar apenas aquilo que a historiografia chama de ‘fatos históricos’ ou que os documentos tentam provar, mas também a volta – através da renomeação – de angústias, sonhos e idéias reminiscentes.

No ensaio de 1913, aos 21 anos, Benjamin fala do adulto como aquele “que sorri com ares de superioridade” e que transforma a vida infantil e jovem em “doces asneiras” precedentes a “sobriedade da vida séria”. (BENJAMIN, 2007. p.21-22) Como o próprio filósofo diz posteriormente (em nota de 1929), o ensaio é um “ataque” ao termo que o intitula e que veio a estar no centro de suas idéias: *Experiência*. Afinal, “tudo o que tem sentido, o verdadeiro, o bem, o belo está fundamentado em si mesmo – o que a experiência tem a ver com isso tudo?” (*Ibid.* p.22) O “ataque”, porém, permitiu que esta noção penetrasse “até o âmago da coisa”. Os adultos não encorajam os jovens a realizarem “algo grandioso, novo e futuro”, pois só são capazes de manter relação com aquilo que é “eternamente-

---

65 É pertinente lembrar que *narração* é o equivalente latino à *fábula*, que deriva de *for, fari* (falar), donde vem infantil, de *infans* (o que não fala) ou fato, de *fatum* (destino). Mais uma vez, a história da palavra perpassa a filosofia de Benjamin com o valor pela tradição oral da história e seu vínculo com a literatura infantil.

ontem”. (*Ibid.* p.21-22) Essa perspectiva do jovem Benjamin mudou sem perder o seu valor, visto que sua preocupação – atenta a relação entre verdade e experiência – faz-se, com a nostalgia, nova no presente.

O “eternamente-ontem” já esboça a idéia de eterno retorno explorada por Benjamin (que aparecerá em fragmentos das *Passagens* bem como em seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, de Goethe) não apenas com base em Nietzsche, mas de maneira peculiar e possivelmente inspirada na tradição mística, usufruída com todo poder de suas alegorias.

“Goethe fala-nos em *Fausto*: 'O que foi torna a ser. O que é perde existência.’” (MAGNO, 2000. p.20) O eterno retorno parece remeter a um símbolo da alquimia<sup>66</sup> herdado do Egito Antigo conhecido, em grego, como ουροβόρος (*urobóros*, grafado também *uróboro* em português), representado por uma cobra (ou dragão) que morde o próprio rabo. Em geral, quer dizer do início de um ciclo que volta e basta-se a si mesmo no fim de uma grande jornada.

A serpente que morde a própria cauda rompe com uma evolução linear e marca uma transformação de tal natureza (...) que se encerra no seu próprio ciclo, [que] evoca a roda das existências, o samsara, como que condena a jamais escapar de seu ciclo para se elevar a um nível superior: simboliza então o perpétuo retorno, o ciclo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte. (CHEVALIER *et* GHEERBRANT, 2003. p.922-923)

Sempre a morte – dos homens, das coisas, de Sidarta, Jesus ou da Fênix – a metáfora da ressurreição e salvação no novo.

Diferente da simbologia do círculo, o *urobóros* é demarcado por dois extremos: um início e um fim. Mesmo que num *continuum* (*ad nauseum ad infinitum*) de encontros e choques, o rabo não é a cabeça. Compreende a mágica de seu símbolo aquele que retoma sempre o início sem ignorar sua jornada, mas demarcando um ponto de encontro comum. Nostalgia, pois, não é feita de esquecimento, mas de reminiscência! Símbolo semelhante à faixa preta de um grande e idoso mestre-guerreiro que desbota e faz aparecer o branco da

---

66 “Alquimia – Em árabe *Ul-Khemi* é, como o nome indica, a *química da Natureza*. *Ul-Khemi* ou *Al-Kimia* [الكيمياء], seja como for, é apenas uma palavra arabizada [apenas?] tomada do grego *chemia* [χημία], de *chumbus* (*sumo*), suco extraído de uma planta.” (MAGNO, 2000. p.11)

ingenuidade de sua iniciação<sup>67</sup>.

Na natureza, a serpente realiza um processo biológico chamado *ecdise*. Quando morde o próprio rabo, quer tirar a pele seca e antiga para se renovar, para se livrar dos parasitas externos e expandir o seu corpo<sup>68</sup>. (Por esse e outros motivos é o símbolo da medicina e da alquimia: saúde do corpo para enobrecimento do espírito!) Contudo, para isso, a serpente recorre ao próprio rabo. Portanto, não se trata de o eterno retorno do mesmo (*Immergleichen*), como no “mito angustiante e *infernal* [de Sísifo<sup>69</sup>] (...) que multiplica sempre a mesma imagem repulsiva” (LÖWY, 2008. p.198), mas onde se encontra a origem, o instante messiânico entre passado e futuro. Contra o *Immergleichen* “disfarçado em novidade” (*Ibid*), essa visão promove “o retorno de toda a História do homem tendo em vista a possibilidade objetiva de transformação da sociedade – o que faria do ensinamento de Zaratustra [de Nietzsche] uma nova categoria historiográfica a ser desenvolvida criticamente.”<sup>70</sup>

Muitas vezes, para falar desse instante, o ensaísta remete a um tipo de metalinguagem que se aproxima da literatura fantástica e feérica<sup>71</sup>, para promover a magia e a materialidade da experiência no texto escrito. Esta pode ser contemplada no tipo de narrativa de *Dom Quixote*, o louco cavaleiro, que do confronto entre passado e presente, rompe as fronteiras das páginas do romance; também, na própria *Odisséia* de Homero: “quando Penélope, malgrado ela, acaba

67 A faixas branca (primeira faixa de graduação na maioria das artes marciais chegadas no ocidente) e preta (última faixa) simbolizam as forças chamadas *yīn* (陰 impressão, retração) e *yáng* (陽 expressão, expansão) – termos tardios utilizados para representar o equilíbrio das oito forças da natureza apresentadas no Clássico das Mutações (*易經 I Ching*), talvez o livro mais influente do oriente tendo recebido consagrados comentários no ocidente, como os de Goethe ou Jung. Da faixa branca à preta e da preta ao último grau formam-se dois ciclos maiores em torno do *bā guà* (八卦; oito ‘trigramas’) para assim (como nos orienta o *Tao Te Ching*, de Lao Tse) formar do 0 o 1, do 1+1 o 2 e do 2+1 o 3 que é símbolo de criação e perfeição.

68 Depois de já ter escrito essa passagem, foi pesquisado e conferido com professores de biologia que as serpentes não mordem o próprio rabo para tirar a pele seca, mas o fazem se arrastando em solos ásperos. *Vale, pois, a metáfora.*

69 Albert Camus (1913–1960) busca dar um valor existencialista em *Le mythe de Sisyphe* (1942). Sísifo engana os deuses para voltar à vida; independe das circunstâncias – mesmo que tenha que carregar eternamente, para lá e cá, uma pedra pesada –, essa é a condição humana que deve ser vivida.

70 GADELHA, Gustavo Chataignier. *Eterno retorno e história: diferenças e semelhanças*. [online] Disponível via WWW. URL: <[http://www.antroposmoderno.com/antroposmoderno/articulo.php?id\\_articulo=1163](http://www.antroposmoderno.com/antroposmoderno/articulo.php?id_articulo=1163)>. 10 março. 2010.

71 O termo vem do francês *fée* (fada), donde deriva *féerie* (relativo ao mundo das fadas ou à magia) que em última instância deriva do latim já comentado *far, fari* (falar).

seu véu/texto, Ulisses acaba sua viagem e o relato de suas aventuras”. (GAGNEBIN, 1999. p.5) Em *A história sem fim*, o leitor, assim como Bastian, o protagonista (que, no romance, também é o leitor de um livro de mesmo nome – em *A história sem fim*, Bastian lê *A história sem fim*), se descobre como parte da trama. Atreíú, o jovem guerreiro, volta do oráculo sem qualquer memória, e depende de Bastian, o leitor (e, em última instância, do leitor do leitor) para guiá-lo em suas aventuras contra o Nada, que devasta o mundo de Fantasia<sup>72</sup>. O livro de Michael Ende é demarcado por forte antroposofia. A capa do livro, em qualquer edição (bem como a capa do livro do livro), deve conter a ilustração de duas cobras que mordem o rabo uma da outra<sup>73</sup>, representando o eterno retorno e o vínculo necessário entre Fantasia e o “mundo do filho dos homens”; eterno retorno que não pode ser do “eternamente-ontem”, mas preenchido de novidades. A sugestão é clara quando o autor usa de reticências<sup>74</sup> ao invés de dar continuidade para a história de cada uma das personagens – coadjuvantes ou não.

Bastian Baltazar Bux – guardião de um reino evanescente – é aquele que, desde a infância, tem a capacidade de reter na memória o colorido do mundo e harmonizar tudo isso quase que perfeitamente no espírito para posteriormente poder dar novas formas a essas realidades e exteriorizá-las, dando ser – real e concreto – àquele *ens rationis* chamado Nada. Seu poder na imaginação confunde-se com a ‘coisa mesma’: Fantasia existe objetivamente e, enquanto idéia, é salva de ser destruída. Bastian, como os ensaístas, se encontra como

---

72 Segundo Hegel, fantasia é a imaginação não passiva apenas, mas *criadora*, que leva o homem a exteriorizar o que o afeta; é formada no íntimo devido a um estímulo exterior: “o que agita na sua fantasia passa-lhe [no artista] aos dedos, como nós enunciamos com a boca aquilo que pensamos.” (HEGEL *apud* SUASSUNA, 2005. p. 311). Para ele, uma fantasia fácil jamais produzirá uma obra durável (ou criticável, como segue o contexto). Por sua vez, o *Nada* é referência a um ente de razão como, para Sartre, o é o *Ser*. Para Ende, o Nada destrói o mundo de Fantasia quando os filhos dos homens deixam de crer no fêérico, bem como, em Peter Pan, toda vez que se diz não crer em fadas (fêe), uma morre. Existem apenas dois personagens que podem estar lá e cá na história, Bastian e Gmork, um lobisomem, ou seja, uma criatura fantástica que possui qualidades humanas, agente do Nada.

73 Esta é uma variação já conhecida do *urobóros* (reinterpretada por Ende) que se assemelha ao *Taichi* [太極] – símbolo que representa duas forças: uma mais densa como a terra-matéria [*yin*] e outra mais sutil como o céu-idéia [*yang*], que se deparam sem que uma anule ou devore a outra. Não há síntese: os extremos são mantidos, mesmo no equilíbrio. “A verdade é o equilíbrio tonal dessas essências.” (BENJAMIN, 1984. p.60) É bem verdade que AURIN é representado no filme de Wolfgang Petersen de maneira que o movimento das cobras – para morder um o rabo da outra – passam pelo mesmo movimento ocorrido no *Taichi*, em torno dos oito trigramas do *I Ching*.

74 Vide MERLEAU-PONTY, 2004 (*A linguagem indireta e as vozes do silêncio*). p.118.

personagem do seu próprio livro mágico. Senhor da própria realidade, desfruta de seu poder. Cria um mundo em que pode mostrar para si mesmo a sua vontade... depois o destrói. Na destruição, há menos que ruínas, mas apenas grãos de areia coloridos, amontoados nas dunas desérticas que sobraram de toda Fantasia. Bastian, ali, encontra apenas um ser vivo: o leão que nasce todos os dias e morre todas as noites, chamado Graograman. Bastian criou o leão, assim como criou Fantasia. O leão, sempre que nasce, queima tudo com seus olhos de fogo. Todavia, Bastian é o único que possui AURIN<sup>75</sup>, o amuleto das duas cobras. É ele, aqui, a renomeação do filósofo, o único capaz de passar pelo fogo da verdade no mundo das idéias e, assim, salvar os fenômenos, dando a eles eternidade, uma pré e uma pós-história.

[O Ser] não se manifesta no desvendamento e sim num processo que pode ser caracterizado metaforicamente como um incêndio, no qual o invólucro do objeto, ao penetrar na esfera das idéias, consome-se em chamas, uma destruição, pelo fogo, da obra, durante a qual sua forma atinge o ponto mais alto de sua intensidade luminosa. (BENJAMIN, 1984. p.53-54)

Atreiu, antes do oráculo, passa pelas esfinges que se assemelham à “estátua vela, em Sais, que uma vez desvelada destruía aquele que com esse gesto julgava descobrir a verdade”. (*Ibid.* p.58)

Graograman diz a Bastian ser eterno e nunca em sua eternidade ter encontrado outro ente vivo qualquer. Um diálogo entre o *menino* e o *leão* (alegorias nietzscheanas escolhidas não ao acaso) é ludicamente elucidativo:

- É verdade que está aqui desde sempre?
- Desde sempre, confirmou Graograman.
- E o deserto de Goab também existe desde sempre?
- Sim, o deserto também existe desde sempre. Por que pergunta isso?
- Bastian refletiu um momento. (...)
- Eu poderia apostar que ele só existe desde ontem de manhã.
- Que quer dizer, senhor? (...)
- Todas essas coisas só aparecem quando eu formulo algum desejo, ou já existiam e eu apenas pressinto, de alguma forma, a sua existência?
- As duas coisas, disse Graograman. (...) Não sabe que Fantasia é o reino das histórias? Uma história pode ser nova e, no entanto, falar de tempos remotos. O passado surge com ela. (ENDE, 2001. p.206-207.)

---

75 AURIN é escrito no original sempre em caixa alta e sem qualquer artigo que o anteceda.

Graograman representa a alegoria como morte e a morte como parte de um ciclo ou verdade última da vida – visto que o alegorista mata uma obra, a queima, para conhecer a luz de seu fogo-fátuo que brota do sepulcro. O leão é eterno enquanto idéia; Bastian criou a sua eternidade. A história não é formada só de fatos e registros, mas de narração “de tempos remotos”. A origem se dá nesse instante místico da criação ou renomeação do passado por via da escrita automática e a construção do ensaio.

O trecho permite conceber não apenas uma *estética da recepção*, como diz Paccola sob a teoria de Wolfgang Iser<sup>76</sup> (PACCOLA, 2006. p.36), pois o que está em jogo não é apenas a recepção, mas uma relação pré-reflexiva com o mundo que passa e é construída pela mente do escritor-filósofo. Por um lado, semelhante a Benjamin, Iser não vê o texto de forma objetivista, mas como o lugar apropriado para a manifestação de significados numa relação entre autor, obra e leitor. Por outro lado, Benjamin não preza pela significação hermenêutica propriamente com um tipo de movimento do autor *ao* leitor, passando pela obra.

O filósofo-ensaísta, pois, está numa posição privilegiada para com a contemplação da verdade. Entre o investigador (o observador intensivo) e o artista é dado o momento de contemplação no ato criador, o instante do vislumbre daquela centelha – a origem. Aí, cabe a representação reinterpretada da máxima de Merleau-Ponty:

O Ser é o que exige de nós criação para que *dele* tenhamos experiência. Filosofia e arte, juntas, não são fabricações arbitrárias no universo da cultura, mas contato com o Ser, justamente enquanto criações. (MERLEAU-PONTY *apud* CHAUI, 2002. p.151)

O crítico em seus ensaios entrelaça arte e filosofia e se permite enquanto filósofo o poder de Adão – nomear e lidar assim com a eternidade da idéia na origem, no momento dessa experiência com o Ser. Propõe, para tanto, uma superação da dicotomia entre o sensível e o inteligível, numa nova realidade da

---

76 Wolfgang Iser (1926–2007) – literato alemão – foi um expoente da estética da percepção, influenciado por hermeneutas como Hans-George Gadamer (1900–2002).

matéria-idéia. Realidade onde, como Atréu (o duplo feérico de Bastian) no oráculo das formas, anula seus medos e intenções, ao perder sua memória. “A verdade é a morte da intenção.” (BENJAMIN, 1984. p.58) Ser, para Benjamin, expresso na palavra enquanto nome (não enquanto signo) e toda a história do mesmo que perpassa suas entranhas. Nesse instante, o filósofo faz com que a palavra chegue a sua concepção de origem. A idéia se liberta do signo dado pela palavra e se abre para novas nomeações, partindo do ἔτυμον e retornando a esta fonte com o novo, como *magia* e *idéia*, que remetem à *imagem*, mas que são palavras dotadas de histórias diferentes: a idéia chegou a receber o *status* de conceito, “como representação da verdade e não como guia para o conhecimento” (*Ibid.* p.50); enquanto a magia, de manipulações alquímicas da natureza, feitiços ou da ciência do oculto.

O leão diz que “Fantasia é o reino das histórias”, que deve e só pode ser escrita com base na leitura do mundo. “A filosofia, para Benjamin, deve ser fiel ao singular, i.e., o seu compromisso não é com a abstração teórica, mas com a *experiência concreta*” (MURICY, 2008. p.77), e isso faz distanciar as noções de conceito de idéia. Desde Hegel, o mundo de Fantasia nada tem a ver com essa abstração teórica, mas algo que toca as coisas. O que importa é o instante da experiência concreta do mundo real que perpassa pela memória.

Benjamin usufrui o meio em que vive, no mundo do século XX, nos anos 1920-40. Aproveita a influência do *Geist der Zeit*<sup>77</sup> para fazer um elogio crítico à Kant. Apesar de a CJ ter permitido aos filósofos posteriores uma maior atenção ao mundo material, Kant, ainda imbuído no espírito do *Aufklärung*, reduziu em demasia sua concepção do mundo concreto ao campo da ciência. Todavia, “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2006. p.7) e por isso houve a necessidade do afastamento de filosofia e ciência com a linguagem alegórica através do ensaio e do método do desvio. Benjamin não quer “sobrevoar” as coisas, como diz Merleau-Ponty<sup>78</sup> sobre a ciência, “como se a

77 Diferentemente de *Zeitgeist*, o termo hegeliano *Geist der Zeit* quer dizer de um momento histórico que participa do Espírito Absoluto em seu desenvolvimento.

78 O olhar de Merleau-Ponty, em suma, é um olhar da *Gestalt*, a forma do mundo dado ao olhar pré-reflexivo, não um olhar do pormenor da matéria como o é para Benjamin. Conciliar ambos não parece possível. Se o pormenor de Benjamin é a mônada, o olhar iridológico de Merleau-Ponty

verdade voasse de fora para dentro” (BENJAMIN, 1984. p.50), mas tocá-las em seus pormenores e, com crítica reflexiva e criativa, salvar os fenômenos do esquecimento no mundo das idéias, dando um salto no Ser, como Yves Klein o faz de cabeça no vazio. A origem (não-genética) é descoberta e criada nesse salto, no momento em que o filósofo e a coisa encontram o fogo das idéias que tudo consome. Salto onde o objeto se liberta da força do γίγνομαι (vir a ser) dada a sua origem no εἶναι (Ser) das idéias.

A respeito da “ciência da origem” deve-se considerar o passado não como fatos passageiros, mas como uma realidade viva e ativa que pode (e deve) voltar, demarcada pelas dores do mundo e da fantasia. Não obstante, o estado de vigília é tão importante para Benjamin: estado de vigilância entre o sono (ou os sonhos) e o mundo desperto. Esse passado perdido refere-se ora à infância, ora às sociedades pré-capitalistas, ora ao Paraíso, e deve ser recuperado através da linguagem, do ensaio; através do mosaico, com recortes de idéias que dão luz a uma nova realidade, na relação com o instante-presente.

## 4.2. Nostalgia e romantismo

Certa vez alguém me disse: 'O passado é história, o futuro é mistério, o presente é uma dádiva; é por isso que este momento chama-se presente'. Se você abraçar o presente, unir-se a ele, fundir-se nele, experimentará o fogo, o brilho, a centelha de êxtase que pulsa em todos os seres sensíveis.

Deepak Chopra

Segundo Michel Löwy, “um dos traços mais fundamentais do romantismo (...) é a nostalgia das sociedades pré-capitalistas e uma crítica ético-social ou cultural ao capitalismo.” (2008. p.12. grifo do autor) O próprio termo ‘romântico’ é imbuído de uma nostalgia às sociedades feudais *romanas* e à literatura da Idade Média.

Na visão romântica do mundo, esse passado pré-capitalista se encontra ornado de uma série de virtudes (reais, parcialmente reais ou imaginárias) (...) Quando essa nostalgia é o eixo central que estrutura o conjunto da *Weltanschauung* [visão de mundo], encontramos-nos frente a um pensamento romântico *stricto sensu*, como, por exemplo, na Alemanha, no início do século XIX. (*Ibid.* p.13)

Essa “série de virtudes” sugere a noção de nostalgia como a de Benjamin, àquela que não se esgota num passado ‘real’ ou factual, mas também às imagens do mundo antigo que são retomadas de formas diferentes, relativas à maneira como se dá com essa *Weltanschauung*. Por isso, e para uma maior compreensão de tal, o autor trata de alguns tipos de romantismo derivados de grandes expoentes (como Novalis, p.ex.) que podem ser entendidos por um “romantismo ‘passadista’ ou ‘retrógrado’, que visa restabelecer o estado social precedente (...), anterior à Reforma (...) e ao desenvolvimento da sociedade burguesa<sup>79</sup>” ou por um “romantismo revolucionário (e/ou utópico)” – o que mais interessa ao autor nos diálogos com Benjamin e Lukács – onde a “nostalgia do passado não desaparece, mas se transmuda em tensão voltada para o futuro pós-capitalista” (LÖWY, 2008.

79 A esse respeito é difícil não remeter à obra de Max Weber (1864–1920), *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (*Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*). Além disso, vide a questão da “topografia mágica” (BENJAMIN, 2007. p.89) que segue mais a frente.

p.15), que deve ser *construído* – uma espécie de nostalgia criativa, formadora de idéias.

Esta última tese parece estar já contida em Marx e Engels e, apesar da influência dialética de Hegel em Marx, Löwy acredita que o marxismo evolucionista, progressista e conseqüentemente anti-romântico, só veio nascer com Plekhanov<sup>80</sup>. A dialética de Marx baseava-se nas sociedades primitivas como tese e no capitalismo como antítese, visando o socialismo como *Alfhebung*. Rosa Luxemburgo, com esse aspecto *utópico-revolucionário* mostra “os limites históricos da comunidade tradicional e a necessidade de sua superação”. (LÖWY, 2008. p.27) Contrariamente, Lukács preza mais pela *cultura* pré-capitalista do que pela sua economia:

o universo greco-homérico, a espiritualidade (literária e religiosa) russa, o misticismo cristão, hindu e europeu (...) sublinha que as sociedades pré-capitalistas se caracterizam pelo papel decisivo do espírito absoluto: por exemplo, a religião na época do cristianismo primitivo [que fez jus aos termos *commun* e *communis*] (...) No capitalismo, ao contrário, todas as forças sociais ativas não existem senão como manifestações do espírito objetivo (determinado pela base econômica: a própria religião torna-se uma instituição social) (...) Com o comunismo, começará um período onde de novo o espírito absoluto – isto é, a filosofia, a cultura, a ciência – dominará a vida econômica e social. (*Ibid.* p.28)

Apesar da explanação hegeliana, Lukács trata dos espíritos absoluto e objetivo<sup>81</sup> de maneira não linear e progressista, mas novamente num sentido de um retorno nostálgico: “*de novo* o espírito absoluto”; com uma novidade: o comunismo.

Como em *Tempos Modernos* (de Chaplin, não de Merleau-Ponty) o

---

80 Георгий Валентинович Плеханов (Georgi Valentinovitch Plekhanov)(1857–1918) – teórico revolucionário que formulou as bases do marxismo russo.

81 Tratar de “os espíritos” (no plural) na verdade é apenas uma maneira de dividir, analisar e categorizar as qualidades daquele que se faz presente no progresso histórico: o Espírito é um só e uma substância, que se manifesta e se atualiza constantemente de diversos modos. O núcleo do devir da manifestação é o Espírito Absoluto, que se revela na tríade maior do conhecimento – arte, religião e filosofia – que representa, na história, a realidade do *espírito objetivo* (vinculado à *arte*), o conceito do *espírito subjetivo* (vinculado à *religião*) e, em outro nível, o próprio *Espírito Absoluto* – ‘em-si-para-si’ (vinculado à *filosofia*). Uma obra de arte é produzida devido a essa relação e passagem entre o espírito subjetivo e o objetivo. Na citação, Löwy (com Lukács) trata dessa objetivação apenas sob o caráter da instituição. Mas se deve ter em mente que a arte (parte integrante e essencial da cultura) também só se faz ativa com a manifestação do espírito: *A arte faz objetivar a Idéia*.

adestramento para operar máquinas faz do homem um autômato. *O Jogador de Xadrez de Maelzel*, de Edgar Allan Poe, sem dúvida inspirou Benjamin no fragmento I de *Sobre o conceito de história*. O autômato “vestido à turca, com narguilé na boca (...) pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia” (BENJAMIN, 1985. p.222), representada pelo corcundinha, feio e escondido, que move seus cordéis; só assim “ele ganhará sempre”. “É absolutamente certo que as operações do autômato são reguladas pelo espírito, e não por outra coisa.” (POE, 1978. p.406) Semelhante é o *Xadrez*, de Jorge Luis Borges, principalmente em suas últimas estrofes, que diz:

Não sabem que a mão assinalada  
Do jogador governa o seu destino,  
Não sabem que um rigor adamantino  
Subjuga seu arbítrio e sua jornada.

Também o jogador é prisioneiro  
(A frase é de Omar) de outro tabuleiro  
De negras noites e de brancos dias.

Deus move o jogador, e este, a peça.  
Que deus atrás de Deus a trama começa  
De pó e tempo e sonho e agonias?<sup>82</sup>

A teologia, Deus ou o espírito messiânico deve mover o autômato, “chamado ‘materialismo histórico’”. (BENJAMIN, 1985. p.222) Sem isso, o progresso econômico tenta conduzir “automaticamente” a história, com foice e martelo, à “vitória do proletário”. O homem passa ao estado de um ser mecânico, “fabricado pelo deus ferreiro”. (LÖWY, 2008. p.195) “Em lugar dos relógios, são os olhos que mostram as horas.” (DINGELSTEDT *apud* LÖWY, 2008. p.196) Nesse pseudo-materialismo que se fundamenta no vazio do tempo de Χρόνος<sup>83</sup>, o

---

82 Do original: *No saben que la mano señalada / del jugador gobierna su destino, / no saben que un rigor adamantino / sujeta su albedrío y su jornada. § También el jugador es prisionero / (la sentencia es de Omar) de otro tablero / de negras noches y blancos días. § Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. / ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?* BORGES, Jorge Luis. *METAJEDREZ. Ajedrez*. Disponível em <<http://www.metajedrez.com.ar/borges.htm>>. Acesso em: 9 março. 2010.

83 Khrónos (Χρόνος), deus do tempo, é confundido com Krónos (Κρόνος), Saturno em Roma, pai de Zeus. O que mais importa, pois, é a diferença entre Khrónos e Kairós (Καιρός). O primeiro trata de um tempo seqüencial, donde deriva nossa linear cronologia, que o homem busca e acredita

homem fica então num impasse ou aporia entre a liberdade e o sistema (científico por um lado; mercadológico por outro). É a alegoria da *Laranja Mecânica*; assim como a ambigüidade de Alex, que possui cílios postiços em só um dos olhos, como uma engrenagem<sup>84</sup>. Se o homem perde a liberdade que lhe resta, é preciso mexer em seu *gulliver*<sup>85</sup> por dentro para que ele use o poder de sua rememoração (*Eigendenken*), que permite a experiência individual (*Erlebnis*) comungar com a coletiva (*Erfahrung*) dos povos místicos: isso é nostalgia. Permite ao homem de experiência retomar o Paraíso e o combate das vítimas do progresso vazio, evocando a “aurora do homem”<sup>86</sup> ou o comunismo primitivo na “alvorada da história” (LÖWY, 2008. p.197), sabendo que o “símbolo químico do ouro – Au – deriva da palavra latina para 'alvorada brilhante'” (MAGNO, 2000. p.20). Contudo, como alerta a crítica de Adorno (em carta de 1935) é preciso tomar cuidado com uma “superestimação do arcaico” (LÖWY, 2008. p.197) e enxergar que essa retomada é da reminiscência, efetivada no presente. “É no universo da experiência coletiva pré-capitalista dos meios populares e artesanais que nascem a narração e o conto de fadas (que ele [Benjamin] opõe ao mito)...” (LÖWY, 2008. p.193) Experiência coletiva dos rituais experiência vivida [*Erlebnis*] permitem uma retomada contra o *desencantamento* do mundo (*Entzauberung der Welt*). A crítica de Adorno é válida. Mas se Benjamin opõe o conto de fadas aos mitos, isso quer dizer que essa retomada não é um desejo viver os tempo pré-filosóficos, mas,

---

ser passível de medição; o segundo trata de um tempo indeterminado, relativo à um instante ou momento oportuno. O “tempo de Deus” é também uma representação teológica de Kairós. O Chapeleiro estava certo quando disse a Alice que “o Tempo é um Senhor”.

84 É interessante observar que algumas versões de pôsteres do filme de Stanley Kubrick (*A Clockwork Orange*, baseado no romance de Anthony Burgess) mostra o protagonista com traços minimalistas. Nestas, seus cílios são claramente inspirados em uma engrenagem.

85 *Gulliver* é “cabeça” em Nadsat, a linguagem das personagens de Burgess, possivelmente inspirada nas gírias das gangues de classes operárias da Inglaterra, mescladas a termos ciganos da língua russa. A passagem faz menção a uma das últimas cenas do filme (02:06:59).

86 Mais uma menção a Kubrick: o primeiro capítulo de **2001: Uma odisséia no espaço** chama-se *Aurora do homem*, que parece remeter à *Aurora*, livro de Nietzsche. O filme começa com o prelúdio de *Assim falou Zaratustra* [*Also sprach Zarathustra*], o poema sinfônico (op. 30) de Richard Strauss (1864–1949), intitulado com o mesmo nome da obra prima do filósofo alemão. Antes de tudo, Kubrick brinca com a linguagem para relativizar o tempo contra a idéia de progresso. O segundo capítulo inicia com a valsa (Op. 314) de Johann Strauss II (1825–1899), que não tem parentesco com Richard: (*Sobre o belo*) *Danúbio azul* (*An der schönen blauen Donau*). *2001* inicia com a explosão do século XX na aurora do homem e segue com o futuro ordenado para o século XIX; inicia com o osso, segue com a exacerbação da lógica e termina com uma chave de fenda que a destrói, até que a transmutação do cientista se volta para Gaia, num eterno retorno.

como George<sup>87</sup>, que viaja em sua *Máquina do Tempo* voltando ao passado para mudar o futuro.

O século XX e a noção de um progresso sem espírito é formado por herança dos “filósofos do vapor” (LÖWY, 2008. p.191) da era vitoriana, aqueles que – inspirados em Júlio Verne e H. G. Wells – hoje são chamados *steampunks* pela ficção científica. A crítica ao progresso (que ilumina toda a obra de Benjamin) não é novidade e pouco antes já vinha sendo trabalhada por alguns românticos. “Mas com Walter Benjamin ela ganha uma qualidade nova, um significado messiânico (...) [proclamando] a necessidade de *imagens utópicas*, como a Revolução Francesa ou o Reino Messiânico.” (*Ibid.* p.190) Benjamin escova a fera a contrapelo que sempre fora acariciada pelos progressistas. (*Ibid.* p.189) Através da crítica da história, Benjamin atualiza o passado e não o abandona por “fatuidade moderna”, como diz Baudelaire. Nas *Passagens*, o ensaísta diz: “o progresso só lhes aparece sob a forma de uma série indefinida”; e se pergunta: “Onde está essa garantia?” (*Ibid.* p.191) Parece difícil responder a essa questão sem recorrer à fé na ciência evolucionista ou ao Espírito Absoluto. Benjamin não nega o progresso, mas um progressismo fundamentado numa relação entre técnica e moral que para chegar ao seu objetivo sobrepuja a natureza. A imagem do messias aparece justamente para salvar a humanidade, arrancando-a desse progresso.

Até 1918, Lukács foi um romântico-messiânico. Mais tarde, chegou a taxar o esteticismo romântico de “exagerado” e de um “subjetivismo anticientífico”. (*Ibid.* p.29) Benjamin, por sua vez, teve mais afinidade com o pensamento do jovem Lukács e se deu ao trabalho de reestetizar o marxismo vigente do início do século XX com o romantismo e a idéia de um comunismo primitivo. De fato, parece maior “a possibilidade, para os pensadores que se situam no ponto de vista do *passado*, de alcançar um conhecimento, sob *certos aspectos*, mais profundo do *presente*, que aqueles que se identificam de modo imediato e acrítico com esse presente.” (*Ibid.* p.20-21)

Mais uma vez, a questão peculiar do tempo e da história se faz presente

---

87 George é referência a personagem do filme *Máquina do Tempo* (1960), um viajante baseado no livro de Herbert George Wells (1866–1946), com mesmo título. É curioso saber que produção e direção são de George Pal com montagem de George Tomasini. O livro aponta uma dualidade política entre a classe operária dos *Morlocks* contra a nobreza dos *Elois*.

contra a linearidade “ingênua” (*Ibid.* p.22) de um progresso que torna o passado *ultrapassado*, como o faz grande parte dos livros didáticos, excedendo o belo senso do termo *primitivo* e transformando-o em algo grosseiro e bizarro como fora Saartjie Baartman<sup>88</sup>, a Vênus Hotentote, para os ingleses. “Em toda historiografia, o confronto com o passado recente está sempre envolto em polêmica” (BENJAMIN, 2007. p.66), mas cabe ao crítico se envolver e reaver as polêmicas para “transmiti-las ilesas à posteridade”. (*Ibid.* p.138) Em prol do desenvolvimento técnico da indústria burguesa ignora-se a harmonia das sociedades agrárias “a qual se encontra entre os povos germânicos e eslavos como entre os indígenas, os incas, os mexicanos, os cabilas e os hindus” (LÖWY, 2008. p.25) que, não obstante, são sociedades marcadas por misticismo e encontros ritualísticos, desde a liberdade dos rom (ciganos) aos yaquis do México. Essas sociedades aparecem nos *Ensaaios sobre Lukács e Benjamin*, de Löwy, não apenas pelo argumento de nostalgia, mas pela magia e o misticismo que saltam da história dos povos. Diálogos que, em grande parte, são estabelecidos nos ensaios de Benjamin com a filosofia do jovem Lukács, antes do mesmo recusar sua ingenuidade para a suposta maturidade. Numa passagem de *L’âme et les formes*, o jovem Lukács chega a esboçar aquilo que Benjamin chama *Ursprung*:

É o instante místico da conciliação entre o exterior e o interior, entre a alma e a forma. É tudo tão místico quanto o momento destinal da tragédia, da novela, da poesia lírica, onde respectivamente herói e destino, acaso e necessidade cósmica, alma e o “plano de fundo” se tocam e se confundem numa unidade nova, indissociável tanto no passado quanto no futuro.<sup>89</sup> (Lukács, 1974. p.21)

A passagem deixa clara a influência do jovem Lukács no pensamento de

---

88 Baartman foi uma mulher dos povos khoisan (hotentote) que, por ter as nádegas demasiado acentuadas (características de esteatopigia), foi levada como objeto bizarro de apreciação nos circos da Inglaterra no séc. XVIII.

89 Tradução da edição francesa: *C’est l’instant mystique de la conciliation de l’extérieur et de l’intérieur; de l’âme et de la forme. Il est tout aussi mystique que le moment destinal de la tragédie, de la nouvelle, de la poésie lyrique, où respectivement héros et destin, hasard et nécessité cosmique, âme et arrière-plan se touchent et se confondent en une unité nouvelle, indissociable tant dans le passé que dans le futur.* Obs: *Destinal* aparece em francês como um neologismo usado por Lukács e parece dizer do momento em que é traçado o destino do herói trágico em vista da catarse final; *arrière-plan* é um termo equivalente ao inglês *background*, equivalente, quiçá, a forma que, na tradição (platônica), é prévia a alma do indivíduo.

Benjamin no que diz respeito ao instante que deve ser místico e messiânico<sup>90</sup>, que une (sem síntese) aquilo que a análise separa. O ensaísta se situa no meio de duas forças aparentes, chamadas passado e futuro. Porém, sem poder se acomodar com o presente, é crítico do mesmo para extrair dele seu *carpe diem*<sup>91</sup>.

Os românticos, os quais prezam Löwy, Lukács e Benjamin, resgatam os valores afetivos, éticos, estéticos e místicos contra a sociedade burguesa, de consumo, que estava crescendo desenfreada junto à maneira de se pensar a história progressivamente. Com o alvorecer da reprodução técnica,

Consuma-se então a desintegração das formas sociais medievais, organizadas por esferas [das quais são objetos da nostalgia romântica]. Nesse processo, acontecia às vezes de as substâncias mais nobres e refinadas ficarem por baixo de tudo [conceitual e materialmente], e isso explica porque o observador mais perspicaz encontra exatamente nas camadas inferiores da criação literária e artística – como nos livros infantis [ou no *Drama barroco alemão*] – aqueles elementos que ele procura em vão nos documentos reconhecidos da cultura. (BENJAMIN, 2007. p.62)

Esses documentos são reconhecidos pelos “vencedores” que até hoje escreveram a história universal “com a atmosfera de conto maravilhoso que não vem isenta de um toque irônico-satânico”. (*Ibid.* p.63/77) Ao colecionador, porém, são menos valiosos os livros ou as edições que se encontram no lugar-comum. Mais vale o que há de raro, pois resgata com a excentricidade uma história que há muito não se narra e que vem a ser deslocada, ganhando um novo espaço na prateleira de coleção. “Fica-lhe a esperança de que um ou outro primeiro volume, entregue displicentemente à destruição, possa ficar devendo a sua salvação a essa obra.” (*Ibid.* p.68) Em cada uma das peças de uma coleção particular ou de um museu pode-se encontrar uma aura irredutível de história e tempo. Cada uma delas dialoga com as demais sem perder sua autenticidade. O *Nuremberger Ei* (como foi chamado o primeiro relógio de bolso) encontra-se hoje no *Philadelphia*

90 *Místico* vem de μυστικός (o que é secreto) e em última instância de μύστης (quem é iniciado); *messias* deriva do hebraico משיח (*mashiach*) que designa *ungido* ou *consagrado*, o equivalente a cristo (χριστός, em grego).

91 O termo *carpe diem* (“colha o dia”) é atribuído ao poeta romano Horácio (65–8 a.C.) e, de modo diverso como é usado no cotidiano urbano de hoje, preza por uma busca de viver, da melhor maneira, aquilo que aparece em cada instante. Não se deve confundir o *carpe diem* com um tipo de hedonismo chulo e sem meditação.

*Memorial Hall*, nos EUA<sup>92</sup>, sem perder a sua aura e seu valor inestimável. É por isso que “para o colecionador [como Hobrecker], as cidades mais banais da Alemanha central (...) inserem-se numa topografia mágica” (BENJAMIN, 2007. p.64), que permite o vislumbre de um mundo que por pouco não esvaeceu do τόπος ou da memória.

Nuremberg é a pátria dos soldadinhos de chumbo (...) Também esta assim chamada ‘editora’ [de brinquedos] aparece inicialmente em Nuremberg (...) Os avanços da reforma obrigaram muitos artistas – que até então haviam produzido para a Igreja – a ‘reorientarem a sua produção pela demanda dos projetos artesanais’ e a fabricarem ‘objetos de arte menores para a decoração doméstica [*kitsch*], em vez de obras em grande formato’. Deu-se assim a excepcional difusão daquele mundo de coisas minúsculas, que fazia então a alegria das crianças nas estantes de brinquedos e dos adultos nas salas de ‘arte e maravilhas’, e com a fama dessas ‘quinquilharias de Nuremberg’... (*Ibid.* p.89, 91)

O *Nuremberger Ei* é a miniatura dos grandes relógios das praças e estações, a representação de um ovo cósmico que cabe dentro do bolso de um paletó. É o indivíduo que agora dá corda no tempo.

O papel do colecionador entra também como renomeação do crítico-filósofo. “Toda paixão revela de vez em quando seus traços demoníacos.” (*Ibid.* p.53) Independentemente disso, das questões de ordem psicológica que envolve um bibliófilo, por exemplo, que o impulsiona à busca desenfreada por novas peças, suas prateleiras são também relicários. Hoje, a lógica do mercado preza muito por essas qualidades. Mas se trata do colecionador de antiquário, do nostálgico que preza por registrar aquilo que o comove pela ligeira impressão de não existir mais.

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 amante mais extravagante está aqui mais próximo da criança do que do cândido pedagogo, que trabalha por empatia. Pois criança e colecionador, até mesmo criança e fetiche – ambos situam-se em um mesmo terreno, mas certamente em lados diferentes do maciço escarpo e fragmentado da experiência sexual<sup>93</sup>.

92 *Nuremberger Ei*, (“Ovo de Nuremberg”, 1504), de Peter Heilein (1480–1542). *National geographic magazine*. 1947. V.92. p.422.

93 Lewis Carroll (coleccionador e inventor cheio de manias) ou Dodgson (um deão puritano que só não se tornou padre e orador porque era gago), sempre taxado de ‘pedófilo’, foi, sim, apaixonado

(BENJAMIN, 2007. p.134)

É comum haver coleções de brinquedos rústicos e feitos à mão ou em pouca escala, bem como coleções de relógios de bolso depois da popularização dos modelos de pulso<sup>94</sup>. Diante de um antiquário, é comum que o colecionador de relógios pergunte ao lojista sobre a época, a história e as condições mecânicas do mesmo, e muitas vezes o compram sem a menor chance de funcionamento. Hoje há, por isso, um carinho especial dos colecionadores por autômatos fantásticos ou por esses relógios antigos, mecânicos, que são muito mais passíveis de erro do que relógios digitais ou atômicos do nosso século. É preciso dar-lhes corda constantemente. Por qualquer esquecimento, eles param (como os relógios supracitados da Revolução) e o tempo é suspenso como quem fecha as páginas de um diário. Esse é o tempo que interessa a Benjamin, o *Jetztzeit* da origem, que também é suspenso no olhar de uma criança diante do eternamente-hoje ou num baile, na dança apaixonada de uma festa, que “se apresenta como uma atualização dos primeiros tempos do universo, da *Urzeit* [o tempo primordial] (...), a infância do mundo”. (CAILLOIS *apud* LÖWY, 2008. p.200) Se se releva esse teor demoníaco do bibliófilo, felizmente pode-se ter hoje acesso a grandes catálogos de livros infantis.

A literatura para os pequeninos é de interesse pessoal de Benjamin, pois são capazes de lidar com a linguagem adâmica do mundo, sinestética, e ainda distante da lógica. “A criança possui senso aguçado mesmo para uma seriedade distante e grave, contanto que esta venha sincera e diretamente do coração.” (BENJAMIN, 2007. p.55) Contudo, no séc. XIX, os adultos passaram a fabricar peças que não eram roupas em “dimensões reduzidas” dos pais (BENJAMIN, 2007. p.86), mas acessórios na tentativa de serem objetivamente infantis; mais tarde transformaram os brinquedos em produtos de mercado, cada vez mais coloridos, que chamam até

---

pela pequenina Alice Liddell. Não há relatos, contudo, (nem mesmo em seus diários) de que ele tenha tocado em quaisquer de suas “amiguinhas”, mas apenas apreciado a pureza de seus corpos e gestos à uma considerável distância. Liddell, em *Alice aos oitenta*, só tem elogios ao antigo amigo. A παιδοφιλία, i.e., o ‘amor’ pelo pré-púbere, sem ação efetivada, é um tipo de tendência patológica e não um crime.

94 O primeiro relógio de pulso (masculino) foi uma encomenda de Santos Dummond (em 1904) ao amigo Luis Cartier (um joalheiro e relojoeiro de Paris) para que o aviador pudesse ver as horas com mais facilidade enquanto voava.

hoje mais a atenção dos pais, que assim projetam seus desejos e ressentimentos nos filhos. Todavia, Benjamin acredita que em

produtos residuais elas [as crianças] reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas (...) Com isso as crianças formam seu próprio mundo de coisas [uma *imago mundi*], um pequeno mundo inserido no grande (...) A criança consegue lidar com os conteúdos do conto maravilhoso de maneira tão soberana e descontraída como o faz com retalhos de tecidos e material de construção (...)

É assim que a criança vai lendo as coisas. Ela não precisa de mais que um baú velho de sua avó para encontrar ou esconder segredos. “O que agita na sua fantasia passa-lhe aos dedos” (HEGEL *apud* SUASSUNA, 2005. p. 311) e por isso ao menos “uma coisa salva o interesse mesmo das obras mais antiquadas e tendenciosas dessa época [do *Alfklarüng*]: a ilustração”. (BENJAMIN, 2007. p.58) É com a ilustração que se constrói um texto e um pensamento hieroglífico.

Benjamin acredita que a ilustração dos livros infantis iluministas remete ao barroco (*Ibid.* p.59) e às suas alegorias, visto que no barroco as informações sacras de várias ordens eram condensadas numa mesma gravura ou vitral para que o fiel tivesse clareza de seus sentimentos com um único olhar. De fato, as gravuras de Dürer se assemelham às ilustrações didáticas da *Orbis Pictus*, de Comenius<sup>95</sup>, que propôs um tipo de ensino unificado de todas as ciências e artes através de estímulos pictográficos, o que estimula a sinestesia na criança.

“O livro infantil alemão (...) nasceu com o Iluminismo.” (BENJAMIN, 2007. p.54) “Na época do *Biedermeier* vigora uma preferência pelo carmim” ao lado de “simples gravuras em preto em branco”. (HOBRECKER *apud* BENJAMIN, 2007. p.61) “Vamos pintando assim as rosas (com) cor de carmim”, é como cantam as cartas da Rainha de Copas, na dublagem para a animação da Disney (cheia de cor) de *Alice*, ao pintar as rosas brancas com cor de carmim. É curioso o pavor das cartas diante das rosas brancas, pois se não as pintassem de carmim, seriam decapitadas! No livro de Carroll, as mesmas estão ali como parte integrante do texto original, ilustradas sem cor, com traços hachurados da pena

---

95 Jan Amos Komenský (1592–1670) ou *Comenius*, na forma latinizada, foi considerado o fundador da didática moderna.

com nanquim de John Tenniel. A rosa branca é de fato o que capta a retina das crianças que é pintada em seu mundo quando Carroll anuncia a cor que estava em voga desde o século anterior. “Ao final de seu panorama, a visão do livro infantil desemboca em um rochedo coberto de flores, bem ao estilo *Biedermeier*” (BENJAMIN, 2007. p.80), só que nos originais de Lewis Carroll não há cor.

Benjamin não parece ter apreciado os livros de *Alice*, visto que não há relatos dos mesmos em sua coleção, nem comentários em seus ensaios sobre livros infantis. É válida, pois, a análise do original e a analogia com as edições posteriores, com ilustradores diversos, como Peter Newell (1862–1924) ou Arthur Rackham (1867–1939). No original, a descrição das cores é forte: das rosas, da tinta cor de carmim, do nariz vermelho do Valete ou dos olhos rosados do coelho branco. Junto às ilustrações em preto e branco, promovem na criança-leitora (como em Bastian de *A história sem fim*), talvez, o duplo sentido que aponta Benjamin. As cores da descrição saltam das páginas de forma que são recriadas pela criança ao observar as formas do desenho. A ilustração ou

a xilogravura<sup>96</sup> em branco e preto, reprodução sóbria e prosaica, tira a criança de seu próprio interior. A exortação taxativa à descrição, contida em tais imagens, desperta a palavra na criança. Ela habita nas imagens. A sua superfície não é, como a colorida, um *noli me tangere*<sup>97</sup> – nem em si mesma e nem para a criança. Antes, é apenas alusiva, carente de um certo adensamento. A criança penetra nessas imagens com palavras criativas. E assim ocorre que ela as “descreve” no outro sentido do termo, ligado aos sentidos. Cobre-as de rabisco. Nessas imagens, aprende ao mesmo tempo a linguagem oral e a escrita: os hieróglifos. (BENJAMIN, 2007. p.66/70-72)

---

96 Benjamin cita com mais frequência as gravuras em madeira (xilogravuras). Porém, técnicas de reprodução da imagem – muitas vezes usadas para ilustrar (como a gravura em metal – não podem ser excluídas da reflexão nem confundidas com as técnicas *sem* gravação, como a litografia (*sobre* pedras) e a serigrafia (*sobre* tecidos). É curioso observar que Benjamin usa o termo *hieróglifo* ao invés de *petróglifo* (escrita em pedra), não apenas pelo seu uso cotidiano e às imagens que a escrita egípcia remete, visto a linguagem com seu valor sagrado. Hieróglifo (ou hieroglifo, no português do Brasil) vem do grego *ιερός* que significa *sagrado*, enquanto *γλύφειν* significa *escrita*. A linguagem, para Benjamin, não tem o caráter comunicativo ou publicitário; também não é um meio para a expressão de um conceito, mas *é* idéia. Portanto, não pode faltar a tipografia (do grego *τύπος* [*forma*] e a caligrafia (do grego *καλλός* [*beleza*] como instâncias da linguagem e vale lembrar que Benjamin, em 1920, chegou a trabalhar como grafólogo. (MACHADO, 2004. p.23)

97 A expressão latina *noli me tangere* (do original grego *μή μου ἅπτον*, [“não me toque”]) é dita por Jesus à Maria Madalena, em João 20:17.

Nos ensaios da citação acima<sup>98</sup>, se não fosse pelo “prosaico”, não pareceria haver nenhuma hierarquização moral ou de qualquer ordem de preferência entre a ilustração colorida ou a gravura em preto e branco. Na relação com a criança, ambas parecem ter o seu valor próprio. Todavia, para uma pedagogia benjaminiana é pertinente pensar no valor que a gravura tem, não só pela sua reprodutibilidade técnica ou pela passagem de ilustrações em cobre ao *kitsch*<sup>99</sup>, mas pelo valor da imagem hieroglífica (bem como os primeiros ideogramas chineses<sup>100</sup>) que desperta sinestesia numa relação de imagem/idéia-conceito. A relação entre as ilustrações coloridas e as gravuras em preto e branco, faz remeter a criança ora “recebida como participante” (BENJAMIN, 2007. p.70), ora como criadora. Com as ilustrações coloridas, a criança *participa* de uma realidade fechada, proposta pela soma da descrição e das cores, como o platônico se vê diante das idéias eternas.

Na visão das cores, a fantasia em contemplação se dá a conhecer, ao contrário da imaginação criadora, como fenômeno primordial (...) o corpo humano não é capaz de produzir a cor. Ele não corresponde a ela em sentido criativo, mas sim receptivo: através do olho que reverbera em cores<sup>101</sup>. (Também de um ponto de vista antropológico a visão é o divisor de águas dos sentidos, pois capta simultaneamente forma e cor. Pertencem assim à visão, por um lado, as faculdades das correspondências ativas: visão de formas e movimento, audição e fala; mas, por outro lado, as correspondências passivas: a visão de cores pertence ao campo sensitivo do olfato e do paladar) (...) a cor pura é o meio da fantasia, a pátria de nuvens da criança que brinca, não é o cânone rigoroso do artista que constrói. Neste contexto insere-se o efeito “ético-sensorial” das cores, que Goethe apreendeu

98 Aqui, como em outras passagens, Benjamin usufrui a arte de citar a si próprio, sem aspas. Esta é uma citação *ipsis litteris* do ensaio *Livros infantis velhos e esquecidos*, de 1924, sendo que alguns trechos da mesma encontram-se também em *Visão do livro infantil*, de 1926 (respectivamente, caps.6 e 7 op.cit.).

99 “O resíduo de bens culturais de uma classe dominante que se renova ao ser assimilado por uma coletividade mais ampla.” (BENJAMIN, 2007. p.100)

100 Os ideogramas mais arcaicos (do grego *ιδέα* e em última instância de *εἶδος*, *imagem*), chamados *hànzi em chinês*, *kanji em japonês* ou *hanja em coreano*, possuem, nas três línguas, a mesma representação gráfica (漢字). Originalmente, os ideogramas surgiram da relação com a imagem mesma da coisa representada, como 木 *林* e 森 (*ki*, *hayashi* e *mori*, em japonês) representam, respectivamente, *árvore*, *bosque* e *floresta*. Vale lembrar também que o 書道 (*shodō*, “Caminho da Escrita”) leva consigo o ideograma 道 (*tao em chinês* [donde deriva Taoísmo] ou *-dō em japonês*) que quer dizer do Caminho (espiritual) que todo oriental tende a trilhar. A simplicidade dos traços de um ideograma é motivo de contemplação permanente entre as escolas místicas do oriente.

101 Vale remeter à cena de 2001: *Uma odisséia no espaço*, quando Dave, a cada piscar do olho, vê sempre e novamente a Terra com um olhar diferente, com cores diversas (2:09:40) até voltar ao mundo com um olhar científico (2:14:48).

inteiramente no sentido do Romantismo<sup>102</sup>... (*Ibid.* p.77-80)

Diferente de uma postura platônica e essencialista, Cézanne afirma que a cor é o “lugar onde o nosso cérebro e o universo se juntam” (apud MERLEAU-PONTY, 1975. p.293); tornam-se uma coisa só e independe de um vôo da abstração.

Com o nanquim ou a gravura, a criança se vê diante da escrita imagética, no processo de um inventário que a faz produzir, objetivar, saindo de si. A criança escreve e lê o texto, com participação contemplativa e criatividade. A sinestesia (do grego συναισθησία, onde σύν significa *união* e αἴσθησις *sensação*, donde deriva o termo *Estética*) é o que faz unir as faculdades sensoriais das correspondências ativas e passivas. O efeito “ético-sensorial” se dá nessas relações e, se bem estimuladas nos pequeninos, não são abatidas pelo racionalismo. A sinestesia é comum na infância, em crianças que vêem mais do que falam. De fato, os contos parecem mais vivos para a criança, talvez pela distância de uma posterior e “esclarecida” abstração – o poder dos adultos.

Em uma história de Andersen<sup>103</sup> aparece um livro cujo preço valia a “metade do reino”. Nele tudo estava vivo. “Os pássaros cantavam e as pessoas saíam do livro e falavam.” Mas quando a princesa virava a página “pulavam imediatamente de volta para que não houvesse nenhuma desordem. (BENJAMIN, 2007. p.69)

Em *Através do espelho*, diante do tabuleiro de xadrez, Alice

tivera uma discussão bastante longa com a irmã [mais velha] (...) tudo porque começara com “Vamos fazer de conta que somos reis e rainhas”; e a irmã, que gostava de ser muito precisa, retrucara que isso não era possível porque eram só duas, até que Alice se vira forçada a dizer: “Bem, *você* pode ser só um deles, eu *serei* todos os outros.” (CARROLL, 2002. p.136. grifo do autor)

“A própria criança penetra nas coisas após o contemplar.” (BENJAMIN,

---

102 Benjamin faz menção aos *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre (Materiais para a História da Doutrina das Cores)*, de Goethe, citado também como epígrafe na primeira página do *Vorrede, de Origem do drama barroco alemão*.

103 Hans Christian Andersen (1805–1875), poeta e escritor dinamarquês de literatura infantil (famoso principalmente pelos contos *A nova roupa do rei* assim como aqueles consagrados pela Disney, como *O patinho feio* e *A pequena sereia*).

2007. p.69) Andersen e Carroll não escrevem como muito da literatura infantil contemporânea; não subestimam o poder de compreensão da criança nem ocultam os problemas sociais e psicológicos nos finais felizes, onde tudo se resolve.

Carroll deixa claro no fim do primeiro livro que tudo não passou de um sonho da pequena Alice. Todavia, o mundo das personagens é abalado pelas *Aventuras*, quando a irmã vem a sonhar com os mesmos seres de Wonderland. Vale lembrar que Carroll (ou Dodgson), além de grande matemático, foi um estudioso de escrita automática e parapsicologia<sup>104</sup> e acreditava que a mente humana viria aflorar em breve. Apesar do narguilé e do cogumelo da lagarta, no momento “Who are you?” da crise pré-adolescente de Alice (que não sabe se deve ou não crescer), Carroll não foi usuário de qualquer tipo de alucinógeno, exceto por esporádicas tragadas no haxixe. Ao contrário de Benjamin que, além do haxixe, fez uso da mescalina o que lhe permitiu experimentar a sinestesia na vida adulta.

Diferente da *Gestalt* de Cézanne e Merleau-Ponty, “a criança penetra nessas imagens com palavras criativas”. (*Ibid.* p.72) É com essa visão ingênua que se formaram os hieróglifos e os primeiros ideogramas; e é assim que o filósofo deve retornar a infância, com experiência. A visão espirituosa de Merleau-Ponty está onde matéria e forma se enlaçam, na pintura sem desenho, sem limite, que faz ver os ladrilhos de uma piscina curvos, refletindo o jardim que a rodeia sem querer averiguar se a física ilude os olhos. É “através do *olho* que reverbera em cores” (BENJAMIN, 2007. p.78), pois “a visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser” (MERLEAU-PONTY, 1975. p.299). A visão fez nascer a pintura impressionista, fenomenológica, que veio conquistar um espaço ontológico com o espírito de Cézanne, que “achou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus e queria, contudo, pintar o mundo, convertê-lo integralmente em espetáculo, fazer *ver* como nos *toca*”. (*Ibid.*, 1975. p.311) Os impressionistas “faziam quadros e nós tentamos um pedaço da natureza” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 1975. p.305). Com o olho, o pintor se aproxima da origem daquilo que vê.

---

104 Vide as referências no livro de Cohen (op. cit.) e nas notas de Gardner em *Alice* (op. cit.).

O olhar de Benjamin não é como o de Merleau-Ponty, mesmo que mais ou menos próximo de sua visão ontológica de um ser bruto. Benjamin está ainda mais distante de

autores como R. M. Meyer, que não é, de fato, a do objeto, acolhida na idéia, e sim a do próprio sujeito, que penetra na obra através da *empatia*, mera projeção na obra da psicologia do inventor (...) É por fidelidade às coisas que ele precisa do mundo das idéias. Sem elas, os fenômenos não teriam uma 'interpretação objetiva', o que as condenaria a mudez e a tristeza... (ROUANET in BENJAMIN, 1984. p.15)

A criança, por sua vez, mergulha na piscina e penetra o jardim secreto.

Diante de seu livro ilustrado a criança coloca em prática a arte dos taoístas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por dentre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso. (BENJAMIN, 2007. p.69)

O livro ilustrado oferece “um vasto campo” de conhecimento não apenas “à reflexão e à fantasia, [mas] também à mão ativa da criança”. (*Ibid.* 74) No século XVIII foram geradas muitas obras em *pop-up* para os pequeninos (originalmente, livros adultos de estudos astrológicos) que, ao contrário do origami<sup>105</sup>, revelam suas verdades do *desdobrar* do papel, com imagens que saltam das páginas quando abertas como no livro “cujo preço valia a ‘metade do reino’”.

Ao ‘iniciado’ que a manipula, tal obra apresenta dez vezes a mesma imagem em páginas sempre diferentes, até que a mão se descola e então, como se o livro se tivesse transformado com esse manejo, aparecem outras tantas vezes imagens diferentes. (*Ibid.* p.76)

O livro é o mesmo, as páginas estão ali contidas desde a sua prensagem, mas as imagens são diferentes. Tanto o astrólogo quanto a criança retornam àquilo que o aristotélico diz ser o mesmo; porém num instante outro, de origem diversa. “Uma repetição da experiência é impossível pelo simples motivo de que a situação original não pode ser reconstruída (...) Tudo compõe o momento observado”, diz Jung sobre a leitura do *I Ching*. (*apud* WILHEM, 1956. p.20, 16)

---

105 折紙(*origami*), do verbo 折る (*oru*, dobrar) e 紙(*kami*, papel). “A ciência da matéria tem como modelo o origami, diria o filósofo japonês, ou a arte de dobrar o papel.” (DELEUZE, 2007. p.18)

*I* (易) significa *mudança*. Próximo à Heráclito, a única coisa que, por assim dizer, é algo, esta é a própria mudança. Para o taoísta ou confucionista chinês tudo sempre retorna ao mesmo ponto quando atinge seu extremo: se se chega ao extremo céu (yang), se retorna à extrema terra (yin), porém de maneira diferente, não fixa ou estável. “Nunca as mesmas flores, mas sempre a primavera<sup>106</sup>.” (PINTO *apud* WILHEM, 1956. p.XII) O *Clássico das Mutações*, como um livro infantil, é um ser vivo que possui aura e alma próprias que não se abalam. “Ele permanece livre de ‘partidarismo’ e não se impõe a ninguém.” (JUNG *apud* WILHEM, 1956. p.22). É uma mônada.

Nos séculos que precederam a era cristã<sup>107</sup>, o *I Ching* foi utilizado como livro de magia para leitura de toda sorte de coisas misteriosas (WILHEM, 1956. p.9): perguntava-se a ele sobre o que estava abstruso; ainda assim, e apesar de toda a ritualística do oráculo, devia ser posto à altura do olhar: para muitos, seu poder não é transcendente, mas inconsciente<sup>108</sup>; há comunhão entre a coisa e o observador.

Na Alquimia clássica, o alquimista encontra na matéria, como se pertencesse a ela, certas qualidades e significados potenciais de cuja natureza psíquica ele é inteiramente inconsciente, pelo fato de a ciência empírica e a filosofia mística não serem claramente diferenciadas. (MAGNO, 2000. p.12)

Essas mônadas são também criadas nas brincadeiras da criança adâmica. “Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio” (BENJAMIN, 2007. p.85), suas miniaturas, seus jogos de linguagem.

As crianças criam suas brincadeiras, mas são os adultos que criam os brinquedos. Eis um confronto do tempo – um jogo de Kairós – e um tipo de

---

106 A primavera pode representar uma abstração. Mas para os mestres chineses é apenas a maneira de ficar atento e preparar as mudanças dadas pelo oráculo.

107 Entre a Dinastia Qin (秦朝 221 a.C. – 206 a.C.) e meados da Dinastia Han (漢朝 206 a.C. – 220 d.C.).

108 Pensar o *I Ching* [易經 “Clássico das Mutações”] ou o *Tao Te Ching* [道德經 “Clássico do Caminho e suas virtudes”] à menção da psicologia é uma tentativa ocidental de racionalizar os seus princípios, como Jung mesmo admite. É através da contemplação propriamente que o chinês se ilumina: próximo ao *eu zen* de Aristóteles e não da *meditatio* de Descartes, que media com a razão.

imposição do mundo adulto no da criança. Como a própria Alice, “para a criança que brinca, a sua boneca é ora grande, ora pequena”. (*Ibid.* p.96) Porém, seu “país feérico” só é criado livremente quando ela transforma o que quer que seja em brinquedo, “como objetos de culto” (*Ibid.* p.96), pois “é natural que ela compreenda muito melhor um objeto produzido por técnicas primitivas do que um outro que se origina de um método industrial complicado”. (*Ibid.* p.127) O adulto, pai-educador, tenta formar o seu caráter na semelhança com ele mesmo que subjuga o filho.

O olhar do filósofo é como o olhar da criança, que penetra o ser das coisas enquanto estão; elas somem da sua vista e depois são restituídas e novamente penetradas, até que venha o cansaço pelo adolecer da lógica. Mas o filósofo, o colecionador ou ensaísta, mesmo melancólico, não se deixa vencer. Assim como a criança,

A verdadeira paixão do colecionador, com muita frequência mal compreendida, é sempre anarquista, destrutiva. Pois esta é a sua dialética: vincular à fidelidade ao objeto, ao único, ao elemento oculto nele, o protesto subversivo e inflexível contra o típico, o classificável (...) Ao colecionador o mundo está presente em cada um de seus objetos; e, na verdade, de modo ordenado. Mas ordenado segundo uma relação surpreendente, incompreensível para o profano. Que se tenha em mente a importância que possui para todo colecionador não apenas o seu objeto, mas também todo o passado deste, assim como o passado que pertence à origem... [aglutinados] em uma enciclopédia mágica (BENJAMIN, 2007. p.137) (...), envolvê-las [as metáforas das coisas] profundamente na serragem épica de seus romances e transmiti-las ilesas à posteridade (...) ‘Fazer história dos detritos da História’. E isto é sempre algo louvável. (*Ibid.* p.138)