

## Duas imaginações em miniatura do trabalho: Walter Benjamin, Liliana Porter\*

Francisco Camêlo\*\*

**Resumo:** Este artigo propõe aproximações à noção de trabalho a partir de obras artístico-literárias construídas com objetos miniaturizados. Escolheu-se, como corpus de análise, um trecho das memórias de infância de Walter Benjamin e duas instalações da artista argentina Liliana Porter, em que a experiência do trabalho e dos trabalhadores é representada em escala reduzida. Nessa abordagem, interessa investigar o que entra em jogo no ato de imaginar o trabalho, em particular a temporalidade e a força laboral, para considerar a apropriação criativa e colecionista de objetos em miniatura.

**Palavras-chave:** Trabalho; Walter Benjamin; Liliana Porter; Práticas estéticas e literárias em miniatura; Coleção.

**Abstract:** This article proposes approximations to the concept of labor based on artistic-literary works constructed with miniature objects. An excerpt from Walter Benjamin's childhood memories and two installations by the Argentine artist Liliana Porter were chosen as the analytical corpus. In these works, the experience of labor and workers is represented on a reduced scale. In this approach, the interest lies in investigating what comes into action in the act of imagining labor, particularly temporality and labor force, to consider the creative and collector's appropriation of miniature objects.

**Keywords:** Labor; Walter Benjamin; Liliana Porter; Miniature Artistic and Literary Practices; Collection.

\* Artigo recebido em 29/08/2023. Aprovado em 12/03/2024. Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada no XVIII Congresso Internacional da ABRALIC, realizado em julho de 2023 na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sou grato aos participantes do simpósio “Arquivo e inacabamento: escritas lacunares e pensadores/as catadores/as” pelos comentários valiosos ao meu texto.

\*\* Pesquisador de Pós-doutorado (FAPERJ PDR-10) em Teoria Literária no Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. E-mail: [ftcamelo@outlook.com](mailto:ftcamelo@outlook.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8023-6712>.

Escrevendo sobre cotidiano, labor e esperança na ficção de Clarice Lispector, o crítico literário Silviano Santiago anota que o conceito de trabalho é econômico e masculino (SANTIAGO, 2004). Oposto ao labor, que se realiza num movimento de proximidade e distância visando o cuidado e o progresso qualitativo humano, o trabalho, na sociedade industrial, pauta-se pela exploração capitalista da força humana alienada, a qual é aferida em termos quantitativos de produtividade, às custas, muitas vezes, de condições sobre ou subumanas (*ibid*). De acordo com Santiago: “Nas sociedades modernas, a existência passou a ser experimentada e vivida como trabalho. (...) o trabalho tornou-se conteúdo da existência” (SANTIAGO, 2004, p. 238). Segundo os dicionários, a palavra “trabalho” deriva do vocábulo latino *tripalium*, um instrumento de madeira utilizado tanto para arar a terra, como para torturar agricultores e escravizados que não podiam pagar impostos.

No campo das artes visuais, a representação do trabalhador e das trabalhadoras (quase sempre esquecidas) nunca foi homogênea, alterna-se entre imagens arcádias, partidárias, idealizadas ou cruéis, como observa a crítica de arte Maria Angélica Melendi<sup>1</sup>. No começo do século XXI, Melendi percebe uma desapareção do corpo do trabalhador nas obras pictóricas; em seu lugar, diz ela, encontram-se indícios de uma presença ausente: silhuetas, ferramentas, roupas, marcas de mãos, documentos etc. Não é o caso, aqui, de abordar, de maneira exaustiva, a representação do trabalhador em imagens plásticas e visuais a fim de trazer à tona as injustiças produzidas pelo modo de exploração capitalista do trabalho humano. A proposta deste artigo é bem mais modesta: ela quer aproximar-se do mundo do trabalho por meio de cenas artístico-literárias que se constroem com objetos miniaturizados, para refletir sobre o que entra em jogo quando a experiência do trabalho é imaginada em outra escala – menor e reduzida. Essa aproximação a representações em ponto pequeno do trabalho e dos trabalhadores será feita a partir de um trecho das memórias de infância de Walter Benjamin e de duas instalações da artista Liliana Porter. Ambas as obras refletem, cada uma à sua maneira, sobre a força humana no tempo acelerado do trabalho industrial.

Liliana Porter gosta de coisas miúdas, afirma a crítica Graciela Speranza (2013). Assim como Walter Benjamin, Porter também sente grande atração por objetos em escala

---

<sup>1</sup> Em palestra realizada em 18 de abril de 2021 no 72º Salão de Abril realizado pelo Instituto Cultural Itacema em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza, Ceará.

pequena, como miniaturas, brinquedos, souvenirs, bibelôs e minúsculas esculturas, em sua maioria fabricados nos anos quarenta e cinquenta do século passado. São essas coisas miúdas, adquiridas em antiquários, feiras de antiguidades e mercados de pulgas, que povoam o universo plástico de Porter há, pelo menos, quatro décadas, quando essa artista argentina, radicada em Nova York, começa a atulhar não só as prateleiras, mas também as caixas e gavetas de seu ateliê com objetos miniaturizados, cuja vida interior e expressão do olhar lhe inquietam sobremaneira.

Conservando um “afeto duradouro” pela vida em miniatura, similar àquele de que fala Charles Baudelaire em *Morale du joujou*, Porter exercita-se em suportes e linguagens diversas, apropriando-se de objetos reproduzidos em série. Todos esses objetos são desprovidos de aura, posto que são cópias, já que, por definição, as miniaturas não existem na natureza, elas são réplicas de um protótipo, réplicas que, enquanto artefatos culturais, espelham, em escala reduzida, o mundo físico, conforme Susan Stewart (1993).

É no espaço da coleção e, principalmente, das instalações artísticas o lugar onde as reproduções em miniatura colecionadas por Porter perdem o estatuto de cópias para ganhar, através de um gesto afetivo e estético, uma nova aura. Tal reauratização dos objetos realiza-se, geralmente, sobre superfícies brancas, espécie de palco ou set (SPERANZA, 2012), onde são dispostas as miniaturas. Aí, ocorrem as situações ou os diálogos que Porter promove reunindo o heteróclito, o diverso, o heterogêneo em escala menor, como aponta Graciela Speranza (2012), que identifica, no trabalho da artista, afinidades com a herança surrealista, em particular a legada por Lautréamont, em cuja mesa de dissecação encontram-se belamente tensionados uma máquina de costura e um guarda-chuva.

É, ainda, Graciela Speranza (2012) quem reconhece, na coleção de objetos em ponto pequeno de Liliana Porter, traços de uma “paixão anárquica”, a mesma que preside as ações do colecionador segundo Walter Benjamin, para quem a paixão do colecionismo confina com o caos das lembranças que revestem cada item colecionado (BENJAMIN, 2012). Empreendendo uma “luta contra a dispersão” (BENJAMIN, 2018, p. 358) dos objetos no mundo, o colecionador, diz Benjamin, equilibra-se precariamente entre os polos da ordem e da desordem, polos estes dos quais sua paixão se alimenta. À incompletude da coleção, o que a define por excelência, soma-se um gesto de deslocamento que, ao anular o uso funcional do objeto, recobre-o de uma singularidade.

À sua maneira, Porter aproxima-se do colecionador benjaminiano, pois também ela se confronta com a dispersão e a desordem do real, a qual responde com uma nova ordem, que é uma versão reduzida do mundo (SPERANZA, 2012).

Embora assemelhem-se, à primeira vista, a adornos que enfeitam os interiores burgueses, morada, por excelência, segundo Benjamin, do autêntico colecionador, os objetos miniaturizados do micromundo de Porter não possuem uma face mercantil; graças ao gesto afetivo e violento da colecionadora, que os retira de seu estado disperso em que se encontravam para inseri-los em um outro espaço, cujas leis próprias neles agem, as peças são renovadas, ganham uma nova vida, são recontextualizadas, convertendo-se em relíquias. Por essa via, entende-se coleção, de acordo com Susan Stewart, como uma “forma de arte em jogo”, cuja função não é a “restauração do contexto de origem” dos objetos, “mas sim a criação de um novo contexto” através do “reenquadramento” e “manipulação do contexto” das peças colecionadas (STEWART, 1993, p. 151)<sup>2</sup>.

Salvas da dispersão e reenquadradas no espaço da coleção, as miniaturas colecionadas por Liliana Porter são chamadas, pela “imaginação miniaturizante”<sup>3</sup> (BACHELARD, 2005) da artista, ao trabalho, um trabalho muitas vezes penoso e forçado. Veja-se, a propósito, a série *Forced Labor*<sup>4</sup> (Trabalho forçado), em que miniaturas de pequenos trabalhadores e trabalhadoras executam tarefas colossais: um minúsculo pedreiro enche seu pequeníssimo carrinho de mão com grãos coletados de um grande monte de areia escura; uma mulher de chapéu panamá limpa com sua diminuta vassoura uma imensa linha de poeira vermelha à sua frente; um eletricista desfaz um gigantesco e emaranhado novelo de cabos elétricos; uma tecelã costura uma enorme vestimenta azul com agulhas de tricô de tamanho quase semelhante ao seu; um operariãozinho com sua minúscula britadeira perfura a base branca de madeira na qual está posicionado; um homenzinho destrói a golpes de martelo uma parede branca.

---

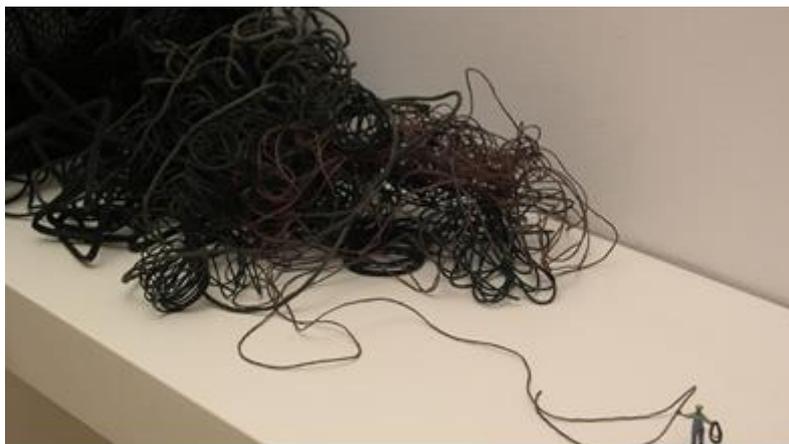
<sup>2</sup> Salvo quando indicadas, todas as traduções são de minha autoria.

<sup>3</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>4</sup> Todas as imagens de trabalhos de Liliana Porter reproduzidas neste ensaio foram recolhidas do site da artista. Para um passeio virtual, acessar: [www.lilianaporter.com](http://www.lilianaporter.com).



**Figura 1:** Liliana Porter, *Forced Labor (areia vermelha)*, 2008. 43 ½ x 10 ¼ x 3 ½.



**Figura 2:** Liliana Porter, *Forced Labor (cabo)*, 2006. 12 x 43 x 10



**Figura 3:** Liliana Porter, *Forced Labor (Tecelã – azul)*, 2008. 10 ¼ x 43 ½ x 2.

Essas situações ou “vinhetas teatrais”, como as gosta de chamar Porter, são construídas com miniaturas, cuja escala diminuta é desproporcional à tarefa por elas realizada, o que parece sinalizar que “o tempo do trabalho é outro e se mede com outra escala, inversamente proporcional à dos personagens” (SPERANZA, 2013, p. 11). Chamados ao trabalho pela artista, os diminutos e enigmáticos personagens executam tarefas que lhes sobrecarreguem o tamanho, exigindo de cada um deles grande esforço, quase sobre-humano, em razão da diferença escalonar entre objeto e atividade. Cada miniatura está posicionada em uma superfície de madeira branca sobre a qual realizam o penoso trabalho a que foram convocadas ou até mesmo forçadas pela artista, como indica o título da série. Interessante observar a inexistência, em *Forced Labor*, de um dispositivo mecânico que, uma vez acionado, força cada objeto a movimentar-se na velocidade ou na cadência própria do trabalho que desempenham. Em outras palavras, a teatralidade encenada em *Forced Labor* não está ancorada numa temporalidade veloz ou frenética próprias do tempo acelerado do modo de produção do trabalho capitalista, já que inexistem um dispositivo técnico ou formal que faça as miniaturas movimentarem-se mecanicamente, obedecendo ao ritmo do trabalho a que são forçadas.

A série parece muito mais situada numa temporalidade suspensiva, tendo em vista que as ações realizadas pelas miniaturas estão como que paralisadas no tempo, encontram-se interrompidas, como se cada escultura tivesse sido flagrada no instante em que realiza forçosamente sua atividade. Esse estado inanimado das miniaturas, espécie de vida laboral em suspensão, por assim dizer, impõe uma pausa no ritmo mecânico do mundo do trabalho, interrompendo demandas de produtividade que caracterizam, segundo Silvano Santiago, a sociedade industrial.

Foi o filósofo Gaston Bachelard quem, em estudo pioneiro de 1957, assinalou que as miniaturas fazem sonhar graças às suas “virtudes dinâmicas”, capazes de operar uma inversão na perspectiva entre grande e pequeno. De fato, em *Forced Labor*, há uma exploração irônica entre a pequenez das miniaturas e o gigantesco trabalho a que são obrigadas pela artista; no entanto, a temporalidade laboral encenada com miniaturas não se ancora em uma dimensão de sonho ou lúdica, mas na realidade cotidiana que, embora não seja anulada, convoca uma outra experiência ou vivência de trabalho. É como se os objetos quisessem estar fora do tempo acelerado do capitalismo, cujo ritmo acelerado que

lhe é característico sobrecarregar a força dos pequeninos homens e das minúsculas mulheres.

Alguns desses diminutos operários e operárias reaparecem em outro trabalho de Liliana Porter, a instalação *Man with an Axe* (*Homem com um machado*), criada pela artista, em 2017, para a 57ª Bienal de Veneza. Aqui, Porter também brinca tanto com a escala reduzida de miniaturas, quanto com outros itens que compõe sua coleção. Dispostos sobre uma superfície de madeira branca, rente aos pés dos visitantes da mostra, encontram-se caoticamente espalhados brinquedos, miniaturas, *souvenirs*, relógios, livros, pequenas estátuas de personagens célebres ou anônimos, cadeiras e até mesmo um grande piano de cauda. Todos esses objetos, muitos deles reunidos por Porter ao longo dos anos, são destruídos por um minúsculo homenzinho de 5 centímetros com um machado, como indica o título da instalação.



**Figura 4:** Liliana Porter, *Man with an Axe*, 2017. Instalação site specific, dimensões variáveis.

Não é possível dizer se a destruição começou pelo piano e agora está no final, ou se ela está apenas começando. Diante dos escombros, o espectador, perplexo, pergunta-se: o que levou o homem com machado a destruir objetos de escalas tão diferentes? Como ele conseguiu levantar uma montanha de destroços, inversamente proporcional a seu tamanho, com um apenas um minúsculo machadinho? Por que o homem com machado arruinou os itens colecionados por Liliana Porter? Quer ele libertar a artista do peso dos objetos e da paixão do colecionismo? Ou chamar a atenção para a passagem implacável

do tempo que reduz tudo a ruínas? Movido por uma espécie de “caráter destrutivo”, para retomar Walter Benjamin (2012), estaria o homem com machado vendo um caminho para um espaço onde poderia refugiar-se da tirania do relógio – daí sua necessidade de remover com brutalidade as coisas do caminho, convertendo em ruínas tudo o que existe?

Olhando mais de perto o cenário de destruição, cuja trilha o próprio homem cava a machadadas, saltam à vista pequenas figuras em miniatura. Sentadas ou em pé entre os escombros, algumas assistem alheias à tentativa da minúscula figura de plástico de demolir espelhos e vasos, relógios e livros, ao passo que outras tentam agir sobre a catástrofe, como a diminuta camponesa que tenta varrer, com sua vassourinha, a paisagem ruínosa, ou ainda os pequenos operários que escavam a montanha de destroços. Instigando a imaginação, esses personagens miniaturizados cenarizam histórias paralelas à principal do homem com machado, como a assinalar que cada miniatura pode se constituir, nos termos de Susan Stewart, como uma narrativa secundária à história, a depender das dinâmicas lúdicas em que estão inseridas.



**Figura 5:** Liliana Porter, *Man with an Axe*, 2017. Instalação site specific, dimensões variáveis.



**Figura 6:** Liliana Porter, *Man with an Axe*, 2017. Instalação site specific, dimensões variáveis.

Interessante observar, na construção desse cenário em ruínas, o aumento progressivo da escala dos objetos, que começam em tamanho pequeno, com as miniaturas, os brinquedos e outras réplicas menores, até itens maiores, como as cadeiras e o piano de cauda. Essa variedade escalonar causa certo estranhamento ao espectador, cujo olhar vaga por entre peças de medidas variadas. Diante dessa variedade, e até mesmo multiplicidade de itens, como descrevê-los sem violentar a desordem instalada? Como classificar os itens dessa coleção posta em ruínas? Deve-se proceder organizando os objetos pelo seu tamanho (do menor ou maior, do maior ou menor), ou pelo seu estado (novo, velho, quebrado)? Ou deve-se ordená-los pela sua categoria (miniatura, brinquedo, souvenir etc.)? Essa diversidade classificatória causa certa estranheza em razão do heteróclito que constitui a coleção, provocando nesta um pequeno abalo conceitual, já que, como lembra Maria Esther Maciel, “a coleção é uma forma específica de ajuntamento”, em que as peças “mantém necessariamente uma relação entre si, dado que são objetos da mesma natureza ou de características afins” (MACIEL, 2009, p. 30). Neste sentido, a coleção de objetos heterogêneos destruídos pelo homem com machado contrapõe-se à ideia de coleção, tal como ela é concebida por Walter Benjamin e Susan Stewart, já que ela se assemelha muito mais a uma reunião um tanto aleatória de itens em escalas diferentes.

Essa diversidade de peças faz lembrar, guardadas as diferenças óbvias, aquela apócrifa enciclopédia chinesa descrita por Jorge Luis Borges no conto “O idioma analítico

de John Wilkins”, em que os animais estão ordenados em uma lista alfabética, em que a categoria *et cetera* insere-se antes da categoria L, e não ao final, como era de se esperar. Como se sabe, em razão dos problemas de classificação que tematiza, esse conto borgiano inquietou Michel Foucault, a ponto de o pensador francês, no prefácio de seu livro *As palavras e as coisas*, dedicar-lhe grande atenção, perguntando-se sobre existência de um espaço comum onde itens tão incongruentes, como os de abecedário borgiano, pudessem ser reunidos. Tal pergunta parece animar a instalação de Porter, na qual o heteróclito em miniatura encontra um espaço de acolhimento, qual seja, uma superfície branca, na qual, embora tudo esteja arruinado, a imaginação é convocada para inventar um modo de classificar ou descrever os itens reunidos pela colecionadora e destruídos pelo homem com machado.

Também Walter Benjamin conservou um afeto pelas antiguidades, principalmente pelas coisas antigas, pequenas e minúsculas. É conhecida sua ardorosa paixão de colecionador de livros infantis e velhos brinquedos, que ele procura em Berlim, sua cidade natal, ou nas viagens que faz à Itália ou a Moscou. Menos conhecida, no entanto, é sua face de miniaturista, fascinado por globos de neve e caligrafias microscópicas. Hannah Arendt conta do deslumbramento do amigo por dois grãos de trigo expostos no Museu de Cluny, em Paris, nos quais estava escrito um texto sagrado, o Shemá Israel. Para Benjamin, afirma Arendt, “a dimensão de um objeto era inversamente proporcional à sua significação” (ARENDR, 2008, p. 177), o que derivava da percepção de um fenômeno originário (*Urpänomen*) que faz coincidir ideia e experiência, aparência e significação na forma concentrada de um objeto.

Muitos são os exemplos de imaginações da miniatura na obra de Walter Benjamin<sup>5</sup>. Deste complexo textual, merece destaque uma peça de *Infância em Berlim*, livro no qual Benjamin reuniu lembranças topográficas de uma criança numa grande metrópole por volta de 1900. Como se sabe, na origem do livro de memórias de infância está a tradução alemã, feita por Benjamin, de *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. No entanto, como já destacaram inúmeros comentadores, entre eles, Patricia Lavelle, o trabalho de escrita de *Infância em Berlim* é “diametralmente oposto” ao da *Recherche*, pois “em vez de acrescentar lembranças ou de enriquecer sua narração”, como

---

<sup>5</sup> Para uma aproximação inicial à “imaginação miniaturizante” de Walter Benjamin, cf. CAMÊLO, Francisco. *Imaginações da miniatura em Walter Benjamin*. **Revista Dobra**, 2023.

o fazia Proust a cada correção de sua obra, “Benjamin sintetiza os textos” (LAVELLE, 2022, p. 129).

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 memórias de infância, que consubstanciam elementos biográficos, ficcionais e históricos, ao invés de aumentarem, estão como que comprimidas, apresentam-se de forma abreviada, reduzida, miniaturizada, como se cada imagem estivesse dobrada em um leque fechado, em função mesmo da densidade indispensável à sua economia escrita. Em outras palavras: 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 rememoração (*Eingedenken*)” (GAGNEBIN, 2013, p. 80). Da dialética entre a profusão das lembranças e a concentração exigida pela rememoração, 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 o acabamento estético é 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).

“Rua Steglitz esquina com Genthin” é a peça de *Infância em Berlim* na qual Benjamin apresenta o apartamento de sua tia Lehmann, a quem visitava quando criança na companhia da mãe e na casa de quem brincava com uma mina em miniatura que lhe era colocada à disposição tão logo entrasse naquele interior burguês:

Como fadas [as tias] que influenciam um vale inteiro, sem nunca terem descido nele, reinavam em ruas inteiras, sem nunca tê-las pisado. Entre esses seres, contava-se a tia Lehmann. Seu legítimo sobrenome alemão do norte lhe afiançava o direito de ser proprietária, durante uma geração, daquela sacada sob a qual a Rua Steglitz desembocava na Genthin. (...) Só que naquele tempo caiu o véu que a ocultava de mim, criança que eu era. Pois então, em meu modo de pensar, aquela rua não devia seu nome a Steglitz. Era, sim o pássaro Stieglitz que lhe doara seu nome. E, por acaso, não estava a tia vivendo na própria gaiola como um pássaro falante? (...) Todavia, em nenhum outro lugar encontrei voz tão bem tramada e afinada com o que me aguardava como a da tia Lehmann. Mal eu acabava de entrar, já ela cuidava que trouxessem e colocassem à minha frente o grande cubo de vidro [*Glaswürfel*] com a mina, onde se moviam precisos, ao ritmo de um mecanismo de relógio, mineiros, operários, capatazes em miniatura, transportando pequenos vagões, 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>6</sup> (BENJAMIN, 2012, p. 87).

Essa apresentação do apartamento burguês de uma de suas tias-avós é uma reescritura de uma passagem da *Crônica berlinense*, redigida em 1931, por Benjamin, quando este encontra-se exilado em Ibiza. Leia-se o trecho na tradução inédita de Juliana Lugão<sup>7</sup>:

Assim como nos contos de fadas, em que uma bruxa ou uma fada dominam toda uma floresta, quando criança conheci, a um minuto de distância da casa onde nasci, uma rua inteiramente regida e ocupada por uma mulher, ainda que permanecesse no seu trono na janela saliente: Tia Lehmann. Ela era a soberana da *Steglitzer Straße*. Os degraus, logo atrás da porta do corredor, subiam íngremes até seu quarto; era sempre muito escuro, até que se encontrasse a porta do quarto, que se abria, e então a frágil voz aguda nos dava um boa tarde e ordenava que nos oferecessem, sobre a mesa, o grande cubo de vidro, que enclausurava uma mina, em que pequenos homens empurravam carretas, batiam arduamente com as picaretas, iluminavam as galerias com lanternas, permanecendo em movimento constante, para cima e para baixo, nas ruas. Por causa dessa tia e sua mina, a rua *Steglitzer Straße* jamais poderia ter seu nome vindo de Steglitz. Um pássaro pintassilgo [Stieglitz] em sua jaula tinha mais semelhança com essa rua em que vivia a tia em sua sacada, do que o subúrbio de Berlim, que a mim nada dizia (BENJAMIN, 1985, p. 472).

De uma versão à outra, a descrição da mina em miniatura está mais detalhada, na direção de uma apresentação mais realista do objeto, em cujo interior encontram-se operários miniaturizados, todos eles em constante movimento, empurrando carretas e escavando com picaretas o solo da mina, cujas galerias subterrâneas são iluminadas com lanternas. Esse pormenor descritivo torna mais nítidas as atividades forçosamente realizadas pelos trabalhadores em miniatura. Em ambas as versões, os trabalhadores da mina aparecem delineados em suas funções, graças ao empenho do escritor de descrever as tarefas realizadas penosamente pelos mineiros, num empenho de escrita em alguma medida afinado àquele do colecionador de fixar no quadro, com um alfinete, uma borboleta morta. Cabe destacar ainda a inexistência, na versão da *Crônica berlinense*, do

---

<sup>6</sup> Tradução com modificações minhas.

<sup>7</sup> Agradeço à Juliana Lugão, pesquisadora de pós-doutorado PDR-10 FAPERJ pela tradução dessa passagem para o português.

mecanismo do relógio, que, na peça de *Infância em Berlim*, é dispositivo que, uma vez acionado, força os operários a movimentarem-se no ritmo do tempo laboral.

Apreendida em suas minudências, a mina em miniatura parece exigir daquele que rememora uma “mirada microscópica” (ADORNO, 2011), que, ao circunscrever o brinquedo infantil com atenção demorada, põe em destaque a materialidade do objeto, na qual aparece, concentrado, um conteúdo de verdade, cuja significação só pode ser apreendida numa reflexão entrecruzada com a história. Qual uma mônada, o brinquedo em miniatura apresenta uma imagem reduzida do mundo do trabalho, que pode ser lida, como observa Anne Roche, como uma figuração do passado da humanidade, com seus estratos; e como uma imagem do mundo proletário, do qual a criança não faz parte (ROCHE, 2010).

Neste sentido, a rememoração da brincadeira na casa de tia Lehmann corresponde a uma descrição ironicamente contemplativa do menino burguês ao mundo do trabalho do qual ele está duplamente isolado, seja pela condição financeira da classe social à que pertence, seja pelo cubo de vidro que protege o brinquedo, o que dificulta uma interação lúdica mais direta da criança com as peças encerradas na redoma. Donde, possivelmente, a pergunta se se trataria de fato de um brinquedo, já que não é possível manipular todas as peças contidas em seu interior, mas apenas o mecanismo do relógio. Todavia, não é apenas o menino que está apartado do trabalho miniaturizado 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. Em outras palavras: tanto o menino, quanto o brinquedo são prisioneiros da casa burguesa onde a tia 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*”, no qual investiga o vidro como *medium* da reflexão de Walter Benjamin, o pesquisador Robert Kahn, comentando a peça “Rua Steglitz esquina com Genthin”, observa que o vidro é um elemento essencial para o brinquedo em miniatura a ponto de, sem ele, não haver mina, já que, além de isolar o objeto do resto do mundo, esse material tem a função de torná-lo visível e de proteger o mecanismo do relógio (KAHN, 2005). Embora esteja apartada, pelo vidro, do mundo do trabalho encenado em miniatura, a criança consegue atravessar a fronteira social (*Grenze*) que a impede de aproximar-se da classe operária. O limite torna-se limiar

(*Schwele*) quando o pequeno Benjamin abandona o brinquedo e atravessa 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 reconstrução da lembrança da 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 lado, 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>8</sup>.

Embora seja difícil, hoje, imaginar um objeto similar a uma mina em miniatura nos interiores contemporâneos, no século XIX, esse brinquedo era 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>9</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 de uma imaginação do trabalho em miniatura, justamente porque, ao não acionar o mecanismo que dá corda ao relógio, a criança impede os minúsculos mineiros de se movimentar no ritmo veloz e

---

<sup>8</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>9</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.

mecanizado do tempo industrial – experiência em alguma medida semelhante à encenada na série *Forced Labor*, de Liliana Porter – ainda que a rememoração da visita à tia Lehmann não dissolva totalmente as assimetrias entre adulto e criança, rico e pobre.

Pode-se dizer ainda que, enquanto “modelo reduzido” (LEVI-STRAUSS, 1989), a mina em miniatura equivaleria 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 do que tem diante de si, neste caso, uma miniatura em forma de brinquedo. 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 com alfinetes às demais<sup>10</sup>, ilustram em miniatura a fauna selvagem; ou ainda 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, a qual procede como por uma “miniaturização impiedosa” que “despedaça as formas, fragmenta e deforma, recorta e remonta à sua maneira” (LACOSTE, 2013, p. 116-177).

Arrancada de seu contexto e transcrita em caligrafia microscópica para os inúmeros cadernos de anotação de Benjamin, a citação é uma forma em miniatura, uma pequena cifra textual sobre a qual incidiu uma força de concentração capaz de produzir, por deslocamento, uma ruptura de sua cadeia de significação. Destituída de seu contexto semântico original, a citação converte-se em uma miniatura de sentido suscetível a múltiplas variações. Como bem colocou Ursula Marx (2007), as citações, assim como os objetos rememorados em *Infância em Berlim* são manifestações da miniatura no pensamento de Walter Benjamin. Das experiências infantis, 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]).

A reflexão esboçada até aqui apresentou duas imaginações em miniatura do trabalho, a partir de instalações artísticas de Liliana Porter e de um trecho das memórias de infância de Walter Benjamin. Buscou-se pensar o que entra em jogo quando

---

<sup>10</sup> Cf. BENJAMIN, *Caçando borboletas*, 2012, p. 81-82

representações do mundo laboral são construídas com objetos em escala reduzida. Nas obras selecionadas de Porter, a ênfase recai na disjunção escalonar entre as miniaturas e as tarefas laborais a que elas são forçadas, tarefas essas desproporcionais ao tamanho minúsculo dos objetos, o que aponta para uma outra compreensão da temporalidade do trabalho, que não pode ser aferida em termos de produtividade, velocidade ou força. Por sua vez, a leitura atenta da peça de infância de Walter Benjamin põe em destaque a historicidade de um brinquedo que encena em miniatura as condições de trabalho em uma mina de carvão. A rememoração tanto do brinquedo em miniatura, quanto do contexto social no qual a criança que com ele brinca está inserida, desdobra-se numa compreensão da imaginação em miniatura do trabalho como uma estratégia reflexiva para abordar, tensionando, as diferenças de classe no início do século XX europeu. Nessa direção, o apequenamento da existência pelo mundo do trabalho alude a uma lição benjaminiana: a de que a globalização do capital e a despersonalização das práticas laborais, cada vez mais atomizadas<sup>11</sup>, nos deixou a todos mais pobres em experiência comunicável. Inventar modos de reversão ou de enfrentamento desse diagnóstico parece ter sido as estratégias singulares de Walter Benjamin e Liliana Porter com miniaturas nas quais o tempo útil e progressivo do trabalho condensa o tempo afetivo e reversível da arte

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Caracterização de Walter Benjamin*. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Rio de Janeiro: Ática, 2001.
- ARENDDT, Hannah. *Walter Benjamin (1892-1940)*. In: **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUERBACH, Eric. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A miniatura*. In: **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. **Morale du joujou**. Paris: L’Herne, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften VI**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.

---

<sup>11</sup> Para um desdobramento do impacto da industrialização no modo de trabalho artesanal, conferir, em particular, os ensaios *Experiência e pobreza* e *O contador de histórias*, ambos de Walter Benjamin.

\_\_\_\_\_. *H - O colecionador*. In: **Passagens**. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BORGES, Jorge Luis. *O idioma analítico de John Wilkins*. In: **Outras inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMÊLO, Francisco. *Imaginações da miniatura em Walter Benjamin*. **Revista Dobra**, v. 13, 2023. (No prelo).

FOUCAULT, Michel. *Prefácio*. In: **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KAHN, Robert. *L'enfance berlinoise et le monde de verre*. In: SIMAY, Philippe (Org.). **Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville**. Paris: Eclat, 2005.

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

LAVELLE, Patricia. **Walter Benjamin: uma poética do pensamento**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARX, Ursula. *From Small to Smallest Details. Micrographies*. In: MARX, Ursula et al (Orgs.). **Walter Benjamin's Archive**. London: Verso, 2007.

ROCHE, Anne. **Exercices sur le tracé des ombres. Walter Benjamin**. Cadenet: Editions Chemin de Ronde, 2010.

SANTIAGO, Silvano. *A aula inaugural de Clarice Lispector*. In: **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 231-239.

SPERANZA, Graciela. **Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes**. Barcelona: Anagrama, 2012.

\_\_\_\_\_. *A contratiempo*. In: PORTER, Liliana. **El hombre con el hacha y otras situaciones breves**. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2013.

STEWART, Susan. **On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection**. Durham; Londres: Duke University Press, 1993.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Liliana Porter, *Forced Labor (areia vermelha)*, 2008. 43 ½ x 10 ¼ x 3 ½.

Figura 2: Liliana Porter, *Forced Labor (cabo)*, 2006. 12 x 43 x 10

Figura 3: Liliana Porter, *Forced Labor (Tecelã – azul)*, 2008. 10 ¼ x 43 ½ x 2.

Figura 4: Liliana Porter, *Man with an Axe*, 2017. Instalação site specific, dimensões variáveis.

Figura 5: Liliana Porter, *Man with an Axe*, 2017. Instalação site specific, dimensões variáveis.

Figura 6: Liliana Porter, *Man with an Axe*, 2017. Instalação site specific, dimensões variáveis.