

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL**  
**CAMPUS CHAPECÓ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**KAREN JOCIANI COLETTI GOMES**

**NARRATIVA E INFÂNCIA EM WALTER BENJAMIN**

**CHAPECÓ**

**2026**

**KAREN JOCIANI COLETTI GOMES**

**NARRATIVA E INFÂNCIA EM WALTER BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Programa Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Elsio José Corá

**CHAPECÓ**

**2026**

**Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS**

Gomes, Karen Jociani Coletti  
Narrativa e Infância em Walter Benjamin / Karen  
Jociani Coletti Gomes. -- 2026.  
99 f.

Orientador: Doutor Elsio José Corá

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da  
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Filosofia,  
Chapecó, SC, 2026.

1. Walter Benjamin; Experiência; Narrativa;  
Modernidade; Infância.. I. Corá, Elsio José, orient. II.  
Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

**KAREN JOCIANI COLETTI GOMES**

**NARRATIVA E INFÂNCIA EM WALTER BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Programa Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 20/04/2026.

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
 **ELSIO JOSE CORA**  
Data: 24/09/2026 07:39:29-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Elsio José Corá – UFFS**  
**Orientador**

Documento assinado digitalmente  
 **ERICO ANDRADE MARQUES DE OLIVEIRA**  
Data: 01/10/2026 08:36:30-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Erico Andrade Marques de Oliveira – UFPE**  
**Avaliador externo**

Documento assinado digitalmente  
 **SIMONE FREITAS DA SILVA GALLINA**  
Data: 29/09/2026 11:18:59-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Simone Freitas da Silva Gallina – UFSM**  
**Avaliadora externa**

Documento assinado digitalmente  
 **CLOVIS BRONDANI**  
Data: 02/10/2026 08:24:44-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Clovis Brondani – UFFS**  
**Suplente**

Dedico este trabalho aos pássaros  
às lesmas, às formigas, ao chão,  
às coisas insignificantes e aos seres  
desimportantes  
que me lembram, todos os dias,  
da liberdade de ter minha própria  
insignificância.

## AGRADECIMENTOS

Explicar afasta as falas da imaginação, diz Manoel. Mas aqui, sem muitas explicações, quero agradecer a quem esteve comigo durante a elaboração do que pode ser lido adiante, e também daquilo que não o será, por não estar escrito, pelo menos não no texto, mas em mim.

Em primeiro lugar, quero manifestar meu profundo agradecimento a quem me instigou a permanecer estudando depois da graduação. Que tem uma sensibilidade apurada para a leitura e, sobretudo, pela escrita e que me inspira e desperta o desejo de ir mais fundo, sempre. Foi ele que me apresentou à filosofia benjaminiana e, acreditando em mim, me fez acreditar também. Com ele, tenho aprendido a contar outras narrativas “possíveis”, como diria o personagem Barney Stinson de *How I Met Your Mother*.

Nossa biblioteca de Manoel de Barros que cresce aos poucos, livro por livro, dedicatória por dedicatória, é talvez uma das formas mais concretas desse encontro. Entre os poemas lidos em voz alta e os silêncios compartilhados, fomos reunindo nossa própria matéria de poesia, aquela que atravessa este trabalho, mas que, antes disso, atravessa a vida. Talvez tenha sido mesmo por um despropósito que nos encontramos e é bonito reconhecer que, como nos versos de Manoel de Barros, “algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos”. O amor, aqui, como aquilo que acolhe o que escapa, o que não se explica, o que não precisa fazer sentido.

Agradeço, com muito carinho, ao pessoal lá da minha casa, especialmente à minha mãe, grande inventora de histórias, a meu pai, mestre historiador e à minha irmã, que está descobrindo a sua história à sua maneira. Foi com eles que aprendi, muito antes de qualquer teoria, que narrar é um modo de cuidar das memórias.

Aos membros da banca examinadora, cada um em uma ponta, ainda que conectados por outros meios, agradeço pela leitura atenta e pelas contribuições generosas que ajudaram a ampliar este trabalho. Ao meu orientador, deixo também meu agradecimento. Mesmo em meio a tantos compromissos, fez existir tempo para acompanhar esta pesquisa.

Agradeço ao Governo do Estado de Santa Catarina, por meio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC), pelo apoio concedido por meio da bolsa de mestrado, que possibilitou a realização desta pesquisa. Em um tempo em que seguir estudando nem sempre é um caminho fácil ou evidente, esse suporte foi

fundamental para sustentar o percurso, permitindo a continuidade dos estudos com o tempo necessário para a escuta, a leitura e a escrita que este trabalho exigiu.

Àquelas com quem caminho em trio, sem necessidade de nomear, mas com reconhecimento inteiro. Com elas, compartilho as incertezas, os cansaços e as pequenas alegrias que insistem em permanecer. Somos da mesma matéria: professoras que seguem seu ofício, mesmo sem garantias, mesmo sem saber ao certo o que de fato permanece do que ensinamos. E ainda assim, seguimos. Talvez porque, como na infância, haja algo no gesto que se sustenta por si, uma espécie de aposta no mundo, sem a espera por respostas.

Agradeço também às crianças, às suas peraltagens, aos seus gestos sem finalidade, às suas invenções mirabolantes e às perguntas que me deixam sem resposta. São elas que desorganizam o mundo o suficiente para que ele possa ser visto de outro jeito. Nelas, reconheço a potência daquilo que este trabalho tentou nomear: uma experiência que ainda resiste.

Por fim, agradeço aos colegas educadores, aos artistas e pessoas que, de alguma forma, sabem alcançar a altura da infância. São aquelas que não perderam a capacidade de escutar, de demorar-se, de imaginar, de experienciar e de narrar outras (im)possibilidades.

Percorro todas as tardes um quarteirão de paredes nuas.  
Nuas e sujas de idade e ventos.  
Vejo muitos rascunhos de pernas de grilos pregados nas pedras.  
As pedras, entretanto, são mais favoráveis a pernas de moscas do que de grilos.  
Pequenos caracóis deixaram suas casas pregadas nestas pedras  
E as suas lesmas saíram por aí à procura de outras paredes.  
Asas misgalhadinhas de borboletas tingem de azul estas pedras. Uma espécie de  
gosto por tais miudezas me paralisa.  
Caminho todas as tardes por estes quarteirões desertos, é certo.  
Mas nunca tenho certeza se estou percorrendo o quarteirão deserto  
Ou algum deserto em mim (Barros, 2024, p. 45).

## RESUMO

A presente pesquisa procura investigar a relação entre Narrativa, Experiência e Infância a partir do pensamento de Walter Benjamin. Parte-se do diagnóstico benjaminiano acerca do declínio da arte de narrar na Modernidade, fenômeno que se vincula à fragmentação da experiência (*Erlebnis*) e à perda de sua dimensão coletiva e transmissível (*Erfahrung*). O estudo analisa como as transformações históricas, técnicas e sociais próprias da sociedade capitalista moderna alteraram as condições de realização da experiência autêntica, comprometendo a possibilidade de transmissão simbólica e de construção de sentido compartilhado. Em contraponto a essa rarefação da experiência, a pesquisa propõe refletir sobre a infância como espaço privilegiado de resistência e de renovação da capacidade narrativa, por meio das experiências singulares, imaginativas e abertas ao outro que caracterizam o universo infantil. Nesse sentido, a infância é compreendida como uma categoria filosófica e estética capaz de restituir a dimensão sensível e poética da experiência, reabrindo caminhos para a narrativa em tempos de empobrecimento da vida moderna. A dissertação, portanto, busca articular o pensamento benjaminiano sobre a experiência e a narrativa com a potência formativa da infância, evidenciando sua relevância ética, estética e educativa na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Walter Benjamin; Experiência; Narrativa; Modernidade; Infância.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the relationship between narrative, experience, and childhood based on Walter Benjamin's thought. It begins with Benjamin's diagnosis of the decline of storytelling in modernity, a phenomenon linked to the fragmentation of experience (*Erlebnis*) and the loss of its collective and transmissible dimension (*Erfahrung*). The study examines how the historical, technical, and social transformations of capitalist modern society have altered the conditions for authentic experience, undermining the possibility of symbolic transmission and the construction of shared meaning. In contrast to this impoverishment of experience, the research reflects on childhood as a privileged space of resistance and renewal of narrative capacity, through the singular, imaginative, and receptive experiences that characterize the child's gaze. In this sense, childhood is understood as a philosophical and aesthetic category capable of restoring the sensitive and poetic dimension of experience, reopening paths for storytelling in times of modern impoverishment of life. Thus, the dissertation seeks to articulate Benjamin's reflections on experience and narrative with the formative potential of childhood, highlighting its ethical, aesthetic, and educational relevance in contemporary times.

**Keywords:** Walter Benjamin; Experience; Narrative; Modernity; Childhood.

**LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

UFFS            Universidade Federal da Fronteira Sul

## SUMÁRIO

|                                                                                                                       |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                              | <b>12</b> |
| <b>2 A NARRATIVA ENTRE EXPERIÊNCIA, MEMÓRIA E TRANSMISSÃO NA MODERNIDADE.....</b>                                     | <b>16</b> |
| 2.1 ENTRE RUÍNAS E LAMPEJOS: NARRANDO O PERCURSO DE WALTER BENJAMIN....                                               | 17        |
| 2.2 REVERBERAÇÕES DO PENSAMENTO BENJAMINIANO.....                                                                     | 27        |
| 2.3 A NOÇÃO DE EXPERIÊNCIA.....                                                                                       | 29        |
| 2.4 A FIGURA DO NARRADOR.....                                                                                         | 36        |
| 2.5 O DECLÍNIO DA ARTE DE NARRAR.....                                                                                 | 38        |
| <b>3 A NOÇÃO DE INFÂNCIA EM BENJAMIN: UM OUTRO MODO DE RELAÇÃO COM O MUNDO.....</b>                                   | <b>46</b> |
| 3.1 SER E TEMPO NA EXPERIÊNCIA INFANTIL.....                                                                          | 47        |
| 3.2 BRINQUEDOS, JOGOS E RESTOS: AS MATERIALIDADES DA INFÂNCIA.....                                                    | 53        |
| 3.3 LITERATURA, ESTÉTICA E EXPERIÊNCIA DA INFÂNCIA.....                                                               | 64        |
| <b>4 AS NARRATIVAS DAS INFÂNCIAS REMANESCENTES: DIÁLOGOS ENTRE BENJAMIN E O PENSAMENTO DECOLONIAL BRASILEIRO.....</b> | <b>76</b> |
| 4.1 A LINGUAGEM COMO PERALTAGEM: INFÂNCIA, ESCRITA E EXPERIÊNCIA EM MANOEL DE BARROS.....                             | 79        |
| 4.2 A INFÂNCIA COMO IMAGEM: EXPERIÊNCIA, BRINCADEIRA E COR EM CANDIDO PORTINARI.....                                  | 87        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                                                      | <b>91</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                                               | <b>95</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Há palavras que não se dizem apenas com a boca. Há gestos que narram, olhares que evocam, silêncios que significam. Entre o dito e o não dito, o mundo se desenha como trama de experiências, e é nesse entrelaçamento que a infância se anuncia. Dizer infância, nesta escrita, é menos delimitar um tempo biológico e mais se aproximar de uma experiência radical de mundo, aquela que ainda ousa inventar, recolher os restos e transformá-los em cosmos. Aquela que, por não saber ainda o que é “útil”, intui o que é “essencial”.

Walter Benjamin (1892-1940), pensador de resíduos e de constelações, concebe a infância como uma forma de vida, habitante de um tempo próprio, dotado de densidade sensível e potência criadora. A infância é presença que pulsa no tempo como lampejo e vestígio. Nesse sentido, ela não se reduz a um intervalo cronológico nem a um projeto de vir-a-ser; ao contrário, constitui um modo singular de estar no mundo. O pensamento benjaminiano se debruça justamente sobre aquilo que o progresso técnico insiste em apagar: o gesto que brinca, a palavra que narra, o corpo que imagina. Em um cenário em que a experiência cede lugar à informação e a escuta se curva à velocidade, Benjamin nos convida a olhar para o que permanece vivo nas margens: a criança, com sua linguagem ainda não domesticada, seus brinquedos de sobras e sua escuta que é também invenção.

De fato, em sua densidade expressiva, a infância carrega consigo os gestos do brincar, os rastros da memória e a linguagem que escapa à ordem adulta. Ao tomar a infância como campo legítimo de experiência, Benjamin tensiona os alicerces de uma tradição que a subordina à tutela e ao silêncio. Em sua escrita, a criança emerge como sujeito que escuta e diz, que pensa e fabula, que nomeia o mundo por imaginação. Narrar, sob tal perspectiva, é um gesto de resistência, um modo de entrelaçar memória e experiência, capaz de recriar o sentido em meio ao empobrecimento sensível do mundo moderno.

Diante disso, em que medida a infância, tal como elaborada por Walter Benjamin, opera como uma contracorrente à dinâmica moderna da vivência fragmentada, permitindo recuperar a potência formativa e transmissível da narrativa? Nesse horizonte, a presente dissertação propõe uma travessia filosófica que tem por objetivo investigar as concepções de narrativa e de infância no pensamento de Walter Benjamin, situando esse enlace conceitual no interior de sua crítica à Modernidade. Para alcançar esse propósito, a pesquisa propõe,

inicialmente, examinar o diagnóstico benjaminiano acerca do empobrecimento da experiência (*Erfahrung*) na modernidade. Em seguida, busca-se analisar a concepção de narrativa, especialmente no que se refere ao vínculo entre a transmissão da experiência e a figura do narrador. A investigação dedica-se, ademais, à compreensão da infância como forma de vida e como paradigma de uma experiência sensível, imaginativa e criadora no pensamento benjaminiano. A partir dessas bases, pretende-se articular as relações entre infância, experiência e narrativa, evidenciando de que modo o olhar infantil pode constituir uma força de resistência diante da fragmentação moderna da experiência. Por fim, o estudo se propõe a discutir a relevância contemporânea dessas articulações, especialmente no contexto das transformações contemporâneas da memória e das formas de comunicação.

Com efeito, convém destacar que, ao longo de sua obra, o autor buscou compreender as transformações na sensibilidade, na percepção e na comunicação decorrentes do avanço da técnica, da industrialização e da urbanização, fenômenos que alteraram profundamente as formas de relação entre o sujeito, o tempo e a memória. Nesse contexto, pode-se afirmar que a narrativa, entendida como forma simbólica de transmissão da experiência e como espaço de elaboração coletiva do vivido, ocupa um papel central, visto que seu declínio, diagnosticado por Benjamin sobretudo no ensaio “O narrador”, revela a crise mais ampla da experiência humana no mundo moderno.

Deste modo, a distinção entre *Erfahrung* (experiência autêntica e compartilhada) e *Erlebnis* (vivência imediata e fragmentada) estabelece o alicerce teórico desta pesquisa, permitindo diagnosticar a crise da narratividade moderna. Enquanto a *Erfahrung* remete à experiência sedimentada na tradição, na memória e na sabedoria transmitida de geração em geração, a *Erlebnis* designa a vivência instantânea e isolada, característica do sujeito moderno. Dessa forma, depreende-se que a substituição da primeira pela segunda marca a dissolução do elo entre experiência e narratividade. Assim, a arte de narrar, que outrora unia o vivido individual ao coletivo por meio da linguagem e do conselho, é gradualmente substituída por formas discursivas típicas da modernidade, como o romance e a informação jornalística, ambas pautadas pela interiorização e pela fugacidade.

Nesse horizonte, é imprescindível dissertar que o declínio do narrador não se reduz a um fenômeno literário, mas expressa uma transformação estrutural da cultura moderna: o enfraquecimento dos vínculos comunitários e a consequente pobreza da experiência comunicável. À vista desse quadro, ao perder a capacidade de partilhar o vivido, o sujeito

moderno se vê imerso em uma temporalidade fragmentada, na qual a experiência não se sedimenta em memória, mas se dispersa em estímulos e em impressões passageiras. O diagnóstico benjaminiano, portanto, pode revelar uma crise ética e epistemológica, na medida em que o esvaziamento da narrativa implica o empobrecimento da própria condição de transmissão simbólica necessária à formação, à memória e à sabedoria.

Todavia, é precisamente nesse ponto de esgotamento que a reflexão benjaminiana abre-se à possibilidade de restituição da experiência. Essa abertura se manifesta na figura da infância, que, em Benjamin, não é concebida como uma etapa biológica, mas como uma categoria de experiência. Nesse contexto, a infância representa um modo de estar no mundo marcado pela curiosidade, pela escuta, pelo espanto e pela capacidade de atribuir novos sentidos às coisas. Em outras palavras, trata-se de uma forma de percepção originária e criadora, que resiste à automatização da vida moderna.

Com efeito, as experiências infantis, como o brincar, o colecionar e o narrar, revelam uma potência formativa e estética capaz de reanimar a linguagem e de restituir à narrativa o seu poder de mediação entre o eu e o mundo. Assim, o presente trabalho propõe compreender como a infância, em sua dimensão simbólica e filosófica, se apresenta em Benjamin como via de resistência ao empobrecimento da experiência moderna. Parte-se da hipótese de que, ao reinscrever o olhar infantil como paradigma de experiência, o autor oferece uma alternativa crítica à racionalidade produtivista da modernidade e reabre o espaço da narrativa como lugar de encontro entre memória, imaginação e alteridade.

Para tanto, a dissertação organiza-se em três capítulos. O primeiro dedica-se à análise da relação entre experiência e narrativa, examinando como o declínio da *Erfahrung* na modernidade conduz à crise da arte de narrar e à fragmentação da memória coletiva. O segundo capítulo concentra-se no conceito de infância em Walter Benjamin, compreendendo-o como categoria filosófica e estética de resistência ao empobrecimento da experiência. Finalmente, o terceiro capítulo propõe a articulação entre infância, experiência e narrativa sob uma lente decolonial. O capítulo pretende indicar a relevância dessas reflexões para o contexto contemporâneo, marcado pela aceleração do tempo, pela hipercomunicação e pela volatilização da experiência em meio à lógica informacional da contemporaneidade.

A pesquisa desenvolve-se a partir de uma abordagem de caráter teórico-interpretativo, fundamentada na análise conceitual dos textos de Walter Benjamin. O estudo constitui-se como uma pesquisa bibliográfica filosófica, em que o *corpus* principal é composto por obras

como “O narrador”, “Experiência e pobreza”, “Infância em Berlim por volta de 1900”, “Rua de mão única”, e pelos ensaios dedicados à linguagem, à memória, ao brincar e aos brinquedos. A leitura desses textos segue uma orientação que privilegia a articulação entre fragmentos, procedimentos de montagem e constelações conceituais, características centrais da escrita benjaminiana. Desse modo, a metodologia aproxima-se do próprio gesto filosófico de Benjamin, que interpreta a modernidade por meio dos restos, das descontinuidades e dos lampejos que atravessam o cotidiano. Além do corpus primário, recorre-se a comentadores contemporâneos, tais como Jeanne Marie Gagnebin, Michael Löwy, Márcio Seligmann-Silva e Sérgio Paulo Rouanet, com o intuito de contextualizar, de esclarecer e de tensionar as interpretações propostas. Essa interlocução secundária opera como suporte crítico, sem substituir a leitura direta dos textos de Benjamin, que permanece como eixo central da análise.

Dessa forma, este trabalho se apresenta como um exercício de escuta da infância, do gesto narrativo e do próprio Benjamin, cujos textos, fragmentários e poéticos, também se aproximam da infância pela forma. Sob esse prisma, este estudo busca evidenciar que, em Walter Benjamin, a infância pode ser compreendida como uma chave interpretativa para repensar a relação entre narrativa e experiência na modernidade. Com efeito, se o adulto moderno se encontra destituído da capacidade de transmitir, é na infância, com sua abertura perceptiva, imaginativa e criadora, que se reencontra a potência de narrar, de lembrar e de habitar o tempo com significado.

## 2 A NARRATIVA ENTRE EXPERIÊNCIA, MEMÓRIA E TRANSMISSÃO NA MODERNIDADE

O presente capítulo da dissertação tem como propósito examinar a centralidade da arte de narrar no pensamento de Walter Benjamin, situando-a como uma chave interpretativa para compreender o empobrecimento da experiência (*Erfahrung*) na Modernidade. Ao longo do capítulo, buscar-se-á evidenciar como a narrativa, entendida em sua dimensão ética e estética, constitui uma forma privilegiada de transmissão simbólica e de compartilhamento da experiência humana, sendo progressivamente substituída, na era Moderna, por formas fragmentadas e efêmeras de comunicação.

Nesse sentido, o capítulo será organizado da seguinte forma: uma seção será dedicada à noção de experiência, na qual se analisa o modo como Benjamin contrapõe *Erfahrung* (experiência autêntica e coletiva) à *Erlebnis* (vivência individual e imediata), estabelecendo uma crítica à Modernidade como época marcada pela aceleração, pela perda da memória e pela ruptura com a tradição. Essa distinção revela que, para o filósofo, o verdadeiro conhecimento e a transmissão cultural só se realizam quando a experiência é partilhada, transformando-se em narrativa e, portanto, em memória viva. Outra seção, voltada à figura do narrador, aprofunda a compreensão dessa experiência compartilhada, mostrando como Benjamin identifica dois tipos fundamentais de narradores e como ambos, ao longo da história, contribuíram para articular o saber do movimento e o saber da permanência.

Nessa perspectiva, a figura de Nikolai Leskov surge como paradigma do narrador autêntico, aquele que une a tradição oral e a sabedoria prática, tornando-se um dos últimos representantes de uma arte que floresceu em contextos comunitários, enraizados na experiência e na oralidade. Por fim, a última seção apresenta a reflexão benjaminiana sobre a perda dessa prática na modernidade. Benjamin associa o desaparecimento da narrativa ao surgimento do romance e da informação jornalística, formas discursivas que, ao privilegiarem o isolamento do sujeito e a imediaticidade dos fatos, rompem com a temporalidade lenta e reflexiva da experiência compartilhada. A modernidade, ao substituir a transmissão pela explicação, a memória pela atualização e o conselho pela opinião, provoca o esvaziamento da sabedoria e o enfraquecimento dos vínculos comunitários.

Antes, porém, de adentrar o exame conceitual da narrativa, faz-se necessário contextualizar brevemente o percurso biográfico e intelectual de Walter Benjamin, uma vez que sua obra reflete de modo inseparável as tensões históricas e existenciais de seu tempo. Sua

escrita, atravessada por deslocamentos, por exílios e por experiências de ruptura, nasce do próprio solo em que viveu, um mundo marcado por crises e por transformações profundas. Nesse sentido, vida e pensamento se entrelaçam em Walter Benjamin, pois suas reflexões sobre memória, infância e experiência emergem justamente da tentativa de elaborar, filosoficamente, o vivido. A inclusão desse panorama busca, portanto, situar o contexto histórico e sensível que sustenta o pensamento do autor e ilumina sua leitura crítica da modernidade.

## 2.1 ENTRE RUÍNAS E LAMPEJOS: NARRANDO O PERCURSO DE WALTER BENJAMIN

Reconhecer a idade é uma decisão heroica para aqueles que perderam seus anos juvenis nas escolas alemãs, e aos quais o estudo universitário parecia abrir por fim a vida de jovem, a qual no entanto se lhes foi furtando ano após ano. [...] Apenas a nostalgia confessada por uma infância bela e uma juventude digna é a condição do criar. Sem isso, sem o lamento por uma grandeza perdida, não será possível nenhuma renovação de sua vida (Benjamin, 2002, p. 45-46).

A epígrafe escolhida, retirada do ensaio “A vida dos estudantes” (2002), ressoa profundamente com o percurso reflexivo delineado no texto, uma vez que, ao afirmar que “apenas a nostalgia confessada por uma infância bela e uma juventude digna é a condição do criar” (Benjamin, 2002, p. 46), o autor aponta para a própria experiência infantil como uma dimensão constitutiva da criação e da imaginação. Essa ideia dialoga diretamente com a concepção da infância como forma de vida autônoma, defendida ao longo dos presentes escritos, na medida em que valoriza a memória e o lamento por uma grandeza perdida ou não reconhecida como força propulsora da criação e da crítica. Além disso, o excerto acima ilumina a noção de que a infância, tal como abordada na filosofia benjaminiana, não se encerra em uma cronologia linear, mas persiste como uma presença insurgente no tempo vivido. O lamento de que fala Benjamin (2002), longe de ser melancólico, é uma forma de recusar o apagamento da sensibilidade e da liberdade inventiva que a infância representa. Nesse sentido, o texto antecipa e sintetiza a posição do autor, quer dizer: só há criação e, por conseguinte, crítica, quando se reconhece na infância uma fonte originária de experiência, cuja rememoração é condição para qualquer gesto de renovação do pensamento e da vida (Benjamin, 2002).

Para compreender com mais profundidade os contornos teóricos da obra de Walter

Benjamin e, conseqüentemente, os conceitos de Infância e de Narrativa, é preciso considerar que sua produção intelectual não se dissocia da trama vivida de sua existência. A ideia desta seção é perceber como em sua escrita, ora fragmentária, ora densamente erudita, a vida se apresenta como terreno de elaboração conceitual. De fato, seus escritos nascem de um solo instável, atravessado por perdas, por recusas institucionais, por exílios e por experimentações. A filosofia benjaminiana, com sua resistência a sistemas fechados e sua inclinação ao detalhe e ao resíduo, convida a uma leitura em que vida e pensamento se tocam, fazendo de sua obra uma constelação em movimento.

É nesse contexto que se justifica um olhar atento à trajetória de Benjamin como tentativa de compreender os contextos históricos e afetivos que deram forma ao seu modo singular de filosofar. Seus deslocamentos geográficos, teóricos e políticos refletem uma experiência do mundo em ruína e uma busca constante por novas formas de significação. A infância, a memória, a técnica, o tempo, a transmissão e a experiência ganham corpo a partir de vivências concretas (exílios, recusas acadêmicas, amizades intensas, rupturas ideológicas) construídas a contrapelo das categorias dominantes. Examinar sua biografia, portanto, visa à escuta das ressonâncias entre o vivido e o pensado, nos rastros daquilo que, para ele, escapava à história oficial. A leitura de Benjamin exige, assim, uma escuta sensível, sem cair, contudo, em um reducionismo subjetivista.

A filosofia benjaminiana atravessa múltiplos campos do saber, como a história, a arte, a literatura, a política, a pedagogia e a infância, compondo um pensamento que se recusa a ser contido em compartimentos disciplinares (Silva, 2023). Seus escritos, que assumem formas diversas como livros, ensaios, artigos, resenhas, notas e fragmentos inacabados, revelam uma constante interlocução entre essas áreas, desafiando classificações rígidas e fronteiras epistemológicas. Por essa razão, reduzir Benjamin a uma área específica seria um empobrecimento de sua obra e uma distorção de sua proposta intelectual (Silva, 2023). Como afirma Löwy (2020, p. 14), não é possível restringi-lo a um sistema filosófico ou a um único eixo temático, pois ele é, “em todas as acepções da palavra, ‘inclassificável’”. Sob esse olhar, esta pesquisa propõe reconhecer Walter Benjamin como um pensador profundamente comprometido com a temática da narrativa e da infância, sem, contudo, restringi-lo exclusivamente a essas categorias interpretativas.

A trajetória intelectual de Benjamin revela-se indissociável de suas experiências biográficas, marcadas por deslocamentos que atravessaram tanto sua vida pessoal quanto sua

obra. Sua biografia constitui um campo de forças que repercute diretamente na forma e no conteúdo de seus escritos. Benjamin pensa com a própria vida e nela inscreve e narra sua crítica radical ao mundo moderno. É a partir desse lugar, de constante estranhamento e sensibilidade, que o autor elabora categorias como infância, memória, tempo e experiência como forças vivas, capazes de provocar deslocamentos nas formas dominantes de perceber, de narrar e de educar.

Walter Benjamin nasceu em 15 de julho de 1892, em Berlim, Alemanha, em uma família pertencente à burguesia judaica. A posição social dos Benjamin representava de forma paradigmática a condição dos judeus assimilados na Alemanha do final do século XIX e início do XX: integrados culturalmente, mas ainda marcados pela exclusão e pelo preconceito (Seligmann-Silva, 2023). O antissemitismo manifesta-se já no próprio nome de Walter Benjamin, que recebeu o nome completo de Walter Benedix Schönflies Benjamin. Em um texto autobiográfico de agosto de 1933, já sob o domínio do regime nazista, Benjamin recorda que seus pais escolheram nomes que não evidenciassem de imediato sua origem judaica. Essa escolha revela, de modo simbólico, o dilema da assimilação judaica na Alemanha moderna, marcada pelas tensões entre a integração cultural e a exclusão social (Seligmann-Silva, 2023).

A infância de Benjamin aparentemente transcorreu de forma segura e feliz. Em suas memórias, ele recorda passeios pelas ruas de Berlim e visitas ao famoso zoológico da cidade, lembranças que mais tarde reaparecem em seus escritos autobiográficos, como fragmentos de uma infância permeada por observação e por sensibilidade estética (Seligmann-Silva, 2023). Em 1904, teve contato com as ideias pedagógicas reformistas de Gustav Wyneken (1875–1964), figura que exerceu uma influência decisiva em sua formação intelectual. Essa influência se estendeu por cerca de dez anos, marcando profundamente sua concepção de juventude, de educação e da relação entre as gerações.

Sob a orientação de Wyneken, Benjamin passou a compreender a juventude como um momento dotado de valor próprio, e não apenas como uma fase transitória da vida. Seus artigos, produzidos sob a influência de Wyneken, abordam a metafísica da juventude como uma instância de resistência à cultura adulta, a qual se legitimava sob o disfarce da experiência (Seligmann-Silva, 2023). Nesses textos, Benjamin opõe a vitalidade e a autenticidade do olhar juvenil à rigidez de uma cultura que, amparada na autoridade da *Erfahrung*, impõe-se como detentora exclusiva da verdade. Curiosamente, o conceito de experiência, que surge marcado pela desconfiança e pela contestação, seria posteriormente

reelaborado por Benjamin, adquirindo um sentido mais complexo e positivo, vinculado à possibilidade de transmissão e de elaboração coletiva do vivido (Seligmann-Silva, 2023).

Benjamin iniciou sua formação filosófica com passagens pelas universidades de Freiburg, de Berlim e de Munique (Editora 34, 2023). No início de 1914, em Berlim, Benjamin presidiu a União Livre dos Estudantes, ocasião em que apresentou, como conferência inaugural de seu mandato, o ensaio “A vida dos estudantes”. Nesse texto, o autor (2002) dirige uma crítica contundente à tendência da educação moderna de converter o espírito criador da juventude em mero espírito profissional, denunciando a instrumentalização do saber e a subordinação da formação intelectual às exigências utilitárias da sociedade burguesa (Seligmann-Silva, 2023). Sua defesa da juventude, entendida como força renovadora e transformadora da cultura, já revela traços de uma filosofia da história de caráter messiânico<sup>1</sup>, cujos contornos seriam posteriormente aprofundados. Ainda em 1914, Benjamin rompeu com Wyneken em razão do entusiasmo belicista deste último frente à Primeira Guerra Mundial. Esse episódio marca um gesto ético e intelectual que prenuncia a postura crítica que caracterizaria toda a obra benjaminiana. O movimento juvenil ao qual Wyneken estava vinculado acabou servindo de terreno fértil para o crescimento de ideais nacionalistas e autoritários, apropriados pelo nazismo (Seligmann-Silva, 2023).

Em 1915, Benjamin estabelece amizade com Gershom Scholem, intelectual que se tornaria uma de suas interlocuções mais significativas e constantes ao longo da vida (Seligmann-Silva, 2023). O ano seguinte, 1916, marca um momento importante em sua trajetória intelectual. Nesse período, Benjamin elabora os primeiros esboços do que mais tarde se desenvolveria como o projeto de seu livro sobre o drama barroco alemão, produzindo os ensaios “*Trauerspiel und Tragödie*” (Drama barroco e tragédia) e “*Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*” (O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia). Paralelamente, compõe o extenso e seminal ensaio “*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*” (Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana) (Seligmann-Silva, 2023).

---

<sup>1</sup> A filosofia da história em Walter Benjamin se constitui a partir de três matrizes fundamentais — o romantismo alemão, o messianismo judaico e o marxismo. Mais do que uma simples síntese entre tradições heterogêneas, seu pensamento resulta de uma operação original, em que essas correntes são tensionadas e recriadas, dando origem a uma concepção inédita de tempo e de história. A expressão “filosofia da história”, contudo, pode ser equívoca, pois Benjamin jamais elaborou um sistema filosófico fechado. Sua reflexão assume antes a forma do ensaio, do fragmento e da citação, frequentemente deslocada de seu contexto original, o que torna problemática qualquer tentativa de sistematização (Löwy, 2002).

Seu engajamento nos movimentos juvenis culminou, em 1917, no matrimônio com Dora Sophie Pollak, intelectual que compartilhava de seu universo editorial (Editora 34, 2023). Nesse ano, Benjamin inicia a tradução de poemas de Charles Baudelaire, empreendimento que marcaria profundamente sua reflexão estética e poética nos anos seguintes. Nesse mesmo período, dedica-se ao estudo minucioso das obras de Schlegel e Novalis, autores do primeiro romantismo alemão, cuja concepção de crítica, de linguagem e de poesia exercerá influência decisiva sobre sua filosofia (Seligmann-Silva, 2023). Posteriormente, transfere-se para Berna, onde redige o ensaio “*Über das Programm der kommenden Philosophie*” (Sobre o programa da filosofia vindoura). Nesse texto, Benjamin propõe uma revisão do kantismo, questionando os limites do conceito de experiência e, por conseguinte, do próprio estatuto do conhecimento (Seligmann-Silva, 2023). Ao sugerir uma superação do modelo epistemológico derivado da física newtoniana, o autor antecipa a necessidade de uma filosofia capaz de integrar dimensões históricas, espirituais e linguísticas do saber, delineando, assim, o esboço de uma nova concepção de experiência que ultrapassa o empirismo e o racionalismo tradicionais (Seligmann-Silva, 2023).

O ano de 1918 revelou-se particularmente fecundo na trajetória intelectual e pessoal de Walter Benjamin. Nesse período, ele dedicou-se intensamente à elaboração de sua tese sobre os primeiros românticos alemães, ao mesmo tempo em que experimentava uma nova dimensão da vida privada com o nascimento de seu primeiro e único filho, Stefan Rafael, em Berna (Seligmann-Silva, 2023). O trabalho culminou na redação e defesa de sua tese, intitulada *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (O conceito de crítica de arte no romantismo alemão), apresentada à Universidade de Berna em 1919 (Editora 34, 2023).

Nos anos que se seguiram à defesa do doutorado, Benjamin dedicou-se à produção de uma série de ensaios e fragmentos de caráter esotérico, nos quais se entrelaçam reflexões de natureza política, filosófica e teológica. Nesses escritos, o autor aprofunda sua teoria da linguagem, delineia sua concepção messiânica da história e elabora uma complexa meditação sobre a experiência sensível e a percepção corpórea do mundo. Sua obra desse período revela uma articulação entre a história da filosofia, a literatura e as artes plásticas, configurando um pensamento de densidade interdisciplinar e rigor conceitual. Dentre esses textos, destacam-se o ensaio “*Zur Kritik der Gewalt*” (Crítica da violência, crítica do poder) e “*Die Aufgabe des Übersetzers*” (A tarefa do tradutor) (Seligmann-Silva, 2023).

Em 1921, Walter Benjamin adquiriu a pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee, obra que viria a ocupar um lugar simbólico e central em seu pensamento (Seligmann-Silva, 2023). Esse mesmo ano transcorreu, de certo modo, sob o signo do *Angelus Novus*, pois Benjamin idealizou a criação de uma revista de crítica cultural que levaria esse nome e se dedicaria à crítica, à poesia e à filosofia. Para Benjamin, no entanto, tal revista não deveria submeter-se às demandas do público nem buscar a aprovação imediata dos leitores: sua “atualidade” deveria residir na capacidade de captar e expressar o espírito do tempo, oferecendo uma crítica que fosse, simultaneamente, estética e histórica (Seligmann-Silva, 2023).

Ainda nesse contexto intelectual, Benjamin concluiu, em 1922, um extenso ensaio sobre *As afinidades eletivas*, de Goethe, publicado em 1924. Nesse estudo, o autor realiza o ideal crítico que projetara para sua revista não concretizada: o mergulho rigoroso e autônomo em uma obra, sem recorrer a contextualizações externas ou comparações historicistas. Benjamin atribuía especial importância a esse ensaio, no qual elabora conceitos decisivos para sua reflexão estética (Seligmann-Silva, 2023).

Pouco tempo depois, Benjamin dedicou-se integralmente à redação de sua tese de livre-docência em Estética, intitulada “*Ursprung des deutschen Trauerspiels*” (Origem do drama barroco alemão), concluída em 1925. A recepção do manuscrito, no entanto, revelou o desencontro entre a forma singular de seu pensamento e as expectativas acadêmicas da época: o parecer de Hans Cornelius, titular da cátedra de Filosofia, classificou o texto como “ininteligível”, avaliação reiterada por seu assistente Max Horkheimer (Editora 34; Gagnebin, 2023). O texto, composto por cerca de meio milhar de citações e sustentado por uma audaciosa teoria neoplatônica das formas literárias, tensiona deliberadamente as convenções da escrita erudita (Seligmann-Silva, 2023). Nesse gesto, Benjamin assume e reivindica o risco da incompreensão, evidenciando a rigidez institucional do discurso universitário, que acabaria por marcar sua relação crítica com a instituição universitária (Gagnebin, 2023).

Um marco decisivo na trajetória intelectual de Benjamin ocorreu em 1924. Enquanto se dedicava à redação de seu estudo sobre o Barroco, conheceu Asja Lacis, dramaturga e militante bolchevique letã, que o apresentou a Bertolt Brecht. O encontro representou um ponto de inflexão fundamental em seu percurso teórico, pois foi por intermédio de Lacis que Benjamin se aproximou da literatura marxista, especialmente da obra de Georg Lukács, que ampliou o horizonte de sua filosofia para uma reflexão crítica ancorada na dimensão histórica e material da experiência (Gagnebin; Seligmann-Silva, 2023). Essa aproximação também se

desenvolveu no diálogo com Ernst Bloch e no impacto das transformações sociais do início do século XX. Em contrapartida, tal virada não se configurou como adesão partidária, mas como uma reorientação crítica de seu pensamento, que buscava articular filosofia, história e experiência (Seligmann-Silva, 2023).

A partir de 1926, após o insucesso de seu ingresso na universidade, Benjamin voltou-se para a cultura francesa. Nesse período, concluiu a obra “Rua de Mão Única”, que se destaca como um testemunho exemplar de sua capacidade de pensar por imagens ou, como ele próprio definia, de elaborar “imagens do pensamento” (Seligmann-Silva, 2023). Para garantir sua subsistência, passou a colaborar com o *Frankfurter Zeitung* e com a revista *Literarische Welt*. Entre 1926 e 1929, sua atividade intelectual atingiu notável intensidade: Benjamin publicou, em média, trinta artigos por ano, dentre os quais se destacam textos como “Para uma imagem de Proust” e “História cultural do brinquedo”, que atestam a amplitude e a originalidade de suas reflexões sobre literatura, memória e cultura (Seligmann-Silva, 2023).

Benjamin também manifestou, nesse período, um profundo compromisso intelectual com o movimento surrealista, como se pode observar em seu ensaio homônimo de 1927: “O surrealismo”. Nesse texto, Benjamin reconhece na estética surrealista uma tentativa radical de romper com a racionalidade burguesa e de restituir ao pensamento uma dimensão mágica e revolucionária (Seligmann-Silva, 2023). No mesmo ano, durante sua permanência em Paris, Benjamin deu início àquele que seria o seu projeto mais ambicioso e duradouro: o projeto das Passagens. Trata-se de uma vasta e inacabada investigação sobre o século XIX, concebida a partir de Paris e, em particular, do fenômeno arquitetônico das passagens comerciais, espaços que, para Benjamin, condensavam as transformações históricas, econômicas e simbólicas da modernidade. O projeto, que o acompanhou até sua morte, pretendia articular uma arqueologia da modernidade, revelando, nos objetos cotidianos e nas ruínas do progresso, as imagens dialéticas do sonho coletivo da burguesia (Seligmann-Silva, 2023).

Em 1928, Walter Benjamin publica duas obras de natureza profundamente contrastante: *Einbahnstraße* (Rua de mão única), uma breve coletânea de *Denkbilder*, ou “Imagens de pensamento”, e *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, um estudo extenso e denso, “Origem do drama barroco alemão”, na tradução de Sérgio Paulo Rouanet. A disparidade entre os dois textos é tamanha que, à primeira vista, poderia parecer tratar-se de autores distintos, não fosse a presença do mesmo nome na capa de ambos (Gagnebin, 2023).

A obra *Rua de mão única* é dedicada a Asja Lacis e expressa, de modo simbólico, o impacto transformador que Lacis exerceu em sua vida. É relevante assinalar, todavia, que a influência dessa figura na formação política e intelectual de Benjamin foi minimizada por alguns de seus interlocutores mais próximos, como Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, negligenciando o papel que Lacis exerceu na trajetória de Benjamin. Por outro lado, o próprio título do livro confirma a abertura para a alteridade e a reorientação profunda de seu pensamento, suscitados por Lacis, pois sugere a adoção de uma nova direção que a imagem da rua: porque de mão única, ilustra ser sem retorno no percurso intelectual do autor (Gagnebin, 2023).

A partir de 1930, a trajetória de Benjamin adquire contornos cada vez mais marcados por tensões políticas e existenciais. No final desse ano, Benjamin instala-se em um pequeno apartamento em Berlim, o último espaço em que pôde viver cercado de sua imensa biblioteca. É desse período o ensaio “Desempacotando minha biblioteca”, de 1931, em que o autor transforma o gesto cotidiano de rearrumar seus livros em uma reflexão melancólica sobre a memória, o tempo e o colecionismo. Assolado por uma desilusão política e pela solidão, Benjamin tenta resistir por meio da pesquisa e da escrita (Seligmann-Silva, 2023).

Ainda em 1931, publica o ensaio “Pequena história da fotografia”, texto decisivo em seu itinerário teórico, no qual lança as bases da reflexão sobre o declínio da aura e a reconfiguração da experiência estética na era da reprodutibilidade técnica, temas que seriam retomados e aprofundados nos anos seguintes (Seligmann-Silva, 2023). Simultaneamente, Benjamin volta-se à memória pessoal e compõe *Berliner Chronik* (“Crônica berlinense”), além de sua versão reelaborada *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (“Infância em Berlim por volta de 1900”), escritas em 1932. Nesses textos, a recordação se converte em gesto crítico: rememorar a infância torna-se uma forma de resistir à barbárie e de preservar a experiência em meio à catástrofe (Seligmann-Silva, 2023).

Com a ascensão do nazismo e a intensificação da perseguição aos judeus em 1933, Benjamin viu-se compelido a abandonar a Alemanha, agora fechada para ele. Inicia-se, então, um período de vida errante e precária, marcado por sucessivas estadias em pensões e residências de amigos em diferentes cidades europeias (Editora 34, 2023). Durante o exílio, sustentou-se com artigos para periódicos e ensaios para a revista do *Institut für Sozialforschung* (Instituto de Pesquisas Sociais da Universidade de Frankfurt), dirigido por Adorno e Horkheimer (Editora 34, 2023).

É também nesse contexto de dispersão e desamparo que Benjamin redige alguns de seus textos mais significativos sobre a questão da semelhança e da mimesis, como “Doutrina das semelhanças” e “Sobre a faculdade mimética”, ambos de 1933. Esses escritos indicam um deslocamento decisivo em sua reflexão filosófica: a busca por compreender as formas pelas quais o humano reconhece e produz sentido no mundo (Seligmann-Silva, 2023). No mesmo período, elabora ainda “À lareira”, um pequeno ensaio que se aproxima de uma teoria do romance inspirada em Lukács, e o célebre “Experiência e pobreza”, no qual aprofunda sua crítica à modernidade e ao empobrecimento da experiência (Seligmann-Silva, 2023).

Em meio às dificuldades financeiras e à solidão do exílio, Walter Benjamin estabeleceu contato com o Instituto de Pesquisas Sociais, igualmente deslocado da Alemanha. Entre 1933 e 1934, encontrou-se esporadicamente com Horkheimer, que, junto a Pollock e com o apoio de Adorno, lhe concedeu um auxílio financeiro mensal que se tornaria sua principal fonte de subsistência em uma situação de desesperadora vulnerabilidade (Seligmann-Silva, 2023). Apesar da precariedade material, os anos seguintes foram de intensa produtividade intelectual: entre 1935 e 1936, Benjamin escreveu textos decisivos como “Paris, capital do século XIX”, a primeira versão do projeto das “Passagens”, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, “Eduard Fuchs, o colecionador e o historiador” e o célebre ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, no qual aprofunda sua análise sobre o esgotamento da experiência e a crise da narrativa tradicional (Seligmann-Silva, 2023).

Em 1937, Walter Benjamin dedicou-se ao desenvolvimento de seu extenso estudo sobre Charles Baudelaire. Nesse período, o poeta tornou-se para Benjamin uma figura emblemática da modernidade, pois condensava as tensões entre o progresso técnico, a mercantilização da vida e a perda da aura (Seligmann-Silva, 2023). Nesse mesmo ano, Benjamin tentou obter a cidadania francesa, tentativa frustrada que agravou sua condição de exilado. No ano seguinte, concluiu o ensaio “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, posteriormente criticado por Adorno por seu caráter excessivamente literário. As observações levaram Benjamin a reelaborar o texto, resultando em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), no qual aprofunda sua análise da experiência do choque e da transformação da narrativa na modernidade capitalista (Seligmann-Silva, 2023).

Durante o exílio parisiense, Benjamin manteve contato com importantes intelectuais franceses, entre eles Georges Bataille (a quem confiou parte dos manuscritos do trabalho das passagens) e Pierre Klossowski (que traduziu o ensaio “A obra de arte na era de sua

reproduzibilidade técnica” e ampliou a recepção de sua obra na França) (Editora 34, Seligmann-Silva, 2023). Nesse mesmo período, Walter Benjamin encontrou-se com Hannah Arendt, também exilada. Arendt seria uma das primeiras a reconhecer a profundidade e a originalidade de seu pensamento, desempenhando um papel crucial na difusão póstuma de sua obra, especialmente após a Segunda Guerra Mundial (Seligmann-Silva, 2023). Poucos dias antes de sua tentativa de exílio nos Estados Unidos, Benjamin confiou a Arendt seu último escrito, posteriormente conhecido como “Teses sobre a filosofia da história”, com a incumbência de entregá-lo a Adorno como representante do Instituto de Pesquisa Social, em Nova York (Coelho, 2020).

Foi o pacto de não agressão firmado entre Hitler e Stálin em 1939 que produziu em Walter Benjamin um abalo profundo. Esse episódio marcou um ponto de inflexão em sua vida intelectual e política, catalisando a redação de seu derradeiro texto “Sobre o conceito de história”, concluído em 1940. Nesse ensaio, Benjamin empreende uma reflexão crítica sobre a concepção de progresso e sobre as narrativas hegemônicas da modernidade, desmascarando a história oficial como relato dos vencedores e reivindicando, em contraposição, uma leitura do passado a partir dos vencidos (Seligmann-Silva, 2023).

O início da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1939, agravou a situação de vulnerabilidade de Benjamin, então sem pátria e sem recursos. No mesmo mês, foi detido pelas autoridades francesas e enviado a um campo de trabalho em Nevers. Com auxílio, obteve a libertação em meados de novembro daquele ano (Seligmann-Silva, 2023). Graças à intermediação de Adorno, Benjamin conseguiu, em julho de 1940, um visto de entrada para os Estados Unidos. Entretanto, o visto de saída da França, então sob ocupação nazista, foi-lhe negado, impossibilitando a travessia legal das fronteiras. Em meio à perseguição crescente e temendo a deportação, Benjamin decidiu empreender uma fuga por rotas clandestinas (Seligmann-Silva, 2023).

Na tentativa de atravessar a fronteira espanhola, refugiou-se em Portbou, nos Pirineus. Ali, entre os dias 26 e 27 de setembro, diante da perspectiva de ser entregue às autoridades franquistas, Benjamin pôs fim à própria vida, com uma dose letal de morfina, aos 48 anos (Editora 34, 2023). Seu suicídio tornou-se símbolo trágico do colapso de uma geração de intelectuais herdeiros de uma tradição humanista aniquilada pelo totalitarismo (Seligmann-Silva, 2023).

## 2.2 REVERBERAÇÕES DO PENSAMENTO BENJAMINIANO

A despeito da brevidade de sua existência, o impacto de sua produção intelectual transcende o dado biográfico, reverberando na contemporaneidade através de uma densidade temática singular (Mazzari, 2002). Essa complexidade conceitual ajuda a explicar por que, ao longo das décadas, sua obra tem sido cada vez mais reconhecida como uma contribuição de notável densidade e pertinência para o pensamento contemporâneo. Seu legado desafia os campos da estética e da teoria literária, bem como assume um lugar de destaque no debate filosófico-político e na crítica das estruturas sociais modernas (Giacoa Junior, 2011).

Com efeito, é justamente na tensão entre a vacuidade do tempo histórico e o lampejo do tempo messiânico<sup>2</sup> que se delineia a figura do materialista histórico tão frequentemente evocado por Walter Benjamin. Sob essa perspectiva, Benjamin pode ser compreendido como um “rabino marxista do detalhe”, alguém que soube enxergar, no universo profano dos elementos aparentemente insignificantes do cotidiano, sinais cifrados de um tempo por vir, nascido da reconciliação entre teologia e marxismo. Ele foi, assim, um transgressor das formas estabelecidas pela tradição, um profanador no sentido benjaminiano do termo, uma espécie de *Agesilaus Santander*, ou “anjo Satanás”, figura que ilumina e subverte, símbolo de rebelião e de iluminação profana (Ribeiro, 2020).

É precisamente dessa confluência que emerge uma das mais potentes refutações do historicismo e da crença moderna no progresso como destino inevitável da humanidade. Seguindo essa compreensão, o pensamento benjaminiano permanece como um vetor de sentido indispensável, além de um sopro de alento diante das urgências e das perplexidades do nosso tempo (Giacoa Junior, 2011). Benjamin identificava na crescente pauperização dos mecanismos modernos de preservação da memória, bem como na estetização da política, os sinais do avanço inimigo: a barbárie, que seguia triunfando. É dessa constatação que decorre

---

<sup>2</sup>Encontra-se, nesse ponto, a problemática metafísica da temporalidade histórica. Benjamin contrapõe à noção moderna de tempo homogêneo e vazio, fundamento da ideologia do progresso, uma concepção qualitativa do tempo, inspirada no messianismo romântico, segundo a qual a história da humanidade não é mero devir, mas um processo de realização. O messianismo, entendido como a irrupção do tempo pleno dentro do tempo histórico, constitui o núcleo da concepção benjaminiana de história, enraizada em uma tradição espiritual que recusa a linearidade e o acúmulo contínuo dos fatos. Benjamin identifica essas dimensões, sobretudo, nos escritos de Friedrich Schlegel e de Novalis, nos quais reconhece a tentativa de pensar o tempo como revelação e não como sucessão. Em oposição às diversas formas de historicismo (particularmente à ideia mecanicista de um progresso regular e reconfortante) o filósofo propõe um tempo qualitativamente outro, atravessado por interrupções e por lampejos redentores. Nessa articulação entre a perspectiva messiânica e a historicidade revolucionária, Benjamin entrelaça a herança da tradição judaica à convicção marxista, concebendo o instante messiânico como o ponto em que a redenção e a transformação histórica se tocam (Löwy, 2020).

nosso ceticismo diante da história e, sobretudo, daqueles que a escreveram e que a narraram. Isso nos conduz à necessidade de ler a história à contrapelo, ou seja, a história na contramão das narrativas oficiais (Ribeiro, 2020).

Sua coletânea de textos aborda uma ampla variedade de temas, que vão desde críticas às estruturas universitárias até reflexões sobre o ensino da moral e da religião. Um eixo importante desses escritos diz respeito à relação entre o mundo adulto e a criança, evidenciada especialmente na análise do brinquedo, da aprendizagem da leitura e da escrita, e da potência educativa do teatro. Walter Benjamin produziu uma série significativa de artigos voltados à literatura infantil, aos brinquedos, aos jogos e à pedagogia. Nesses escritos, o autor analisa obras e cartilhas concebidas para o ensino da leitura e da escrita por meio do lúdico, cujas metodologias remontam a períodos históricos próximos ao surgimento da imprensa, notadamente o Barroco, com sua consciência das possibilidades da escrita (Bolle, 2002).

Apesar da diversidade temática, os textos apresentam uma notável coerência interna e continuam atuais. Essa unidade advém da forma particular com que o autor articula teoria e linguagem: seus textos são concisos, incisivos e carregam uma força expressiva que combina, de maneira singular, o rigor analítico com a leveza da imaginação. Há, em sua escrita, um equilíbrio entre o lúdico e o reflexivo, quase como se o próprio texto fosse um brinquedo, convocando o leitor à participação ativa, à descoberta e à interpretação criativa (Giorgi, 2002).

Os temas abordados nos textos de benjaminianos nascem, muitas vezes, de experiências e objetos que o encantaram profundamente; e esse encantamento é transmitido ao leitor, seja por meio do relato, seja pela reflexão. Ao acompanharmos suas palavras, nos vemos inseridos numa espécie de encontro simbólico: ali estão presentes a criança que Benjamin um dia foi, a criança que ainda habita em cada um de nós, e também o adulto que hoje se pergunta sobre as responsabilidades que temos diante da infância. Essa reunião se sustenta em um ambiente acolhedor: não há imposição, nem exigência de adesão a verdades absolutas. Benjamin não instrui por coerção, mas convida à escuta, à dúvida e à imaginação (Giorgi, 2002).

Os textos de Benjamin despertam o pensamento, informam, encantam e provocam o desejo de reaprender a brincar e de compreender o sentido do brincar. Talvez, leve as pessoas a realizar um dos sonhos do autor: que pais e filhos possam dialogar de forma autêntica, sendo o diálogo “um encontro não somente expresso em palavras, mas em entendimento, cumplicidade, participação no último produto do sistema de produção em que as gerações não

estão dissociadas: o brinquedo” (Giorgi, 2002, p. 168). Brincando juntos, adultos e crianças podem redescobrir sentidos e acessar aquilo que permanece escondido, pois “onde as crianças brincam, existe um segredo enterrado” (Benjamin, 2002, p. 142).

Ao refletir sobre os livros infantis, o autor revela uma profunda observação sobre o universo da criança, evitando qualquer tipo de abordagem simplificadora ou reducionista (Giorgi, 2002). Ao propor uma escuta atenta da infância, tanto a que viveu quanto a que reconhece como potência formadora, Benjamin ressignifica o lugar da criança como sujeito estético, ético e político. Sua escrita espelha a própria infância que deseja pensar: fugidia, inquieta, avessa à rigidez dos sistemas e à lógica da utilidade. O gesto de brincar, tal como o de escrever, aparece em sua obra como uma prática crítica e criativa, capaz de reconfigurar o mundo. Suas observações demonstram um olhar sensível e atento, que se manifesta de forma poética e cúmplice, especialmente nas imagens breves e marcantes que ele constrói a partir de cenas cotidianas da infância, seja em casa, seja na escola, no livro *Rua de mão única*. O que se destaca nesses escritos é a capacidade de Benjamin de relacionar episódios aparentemente banais da vida cotidiana com questões fundamentais da existência humana (Giorgi, 2002).

Dessa forma, o estudo da vida e da obra de Walter Benjamin busca reconstruir uma trajetória intelectual que capta as cintilações emergentes entre o vivido e o pensado, entre o esquecido e o que ainda pulsa. Sua filosofia permanece em aberto, como uma constelação em movimento, sempre a demandar novidade nos olhares, nas leituras e nas perguntas. E é justamente essa abertura que faz do autor um pensador fundamental para a contemporaneidade, alguém que nos ensina a reaprender a olhar o mundo com os olhos de criança, e a escutar, nas entrelinhas da história, os sussurros de outras possibilidades de existência. Em suma, sua obra permanece atual porque não oferece respostas, mas provoca perguntas, como aquelas da infância: inquietas, desconcertantes e profundamente criativas.

### 2.3 A NOÇÃO DE EXPERIÊNCIA

Na presente seção, tentar-se-á abordar a noção de experiência autêntica (*Erfahrung*) em Walter Benjamin como eixo interpretativo fundamental para compreender sua leitura da Modernidade e o consequente declínio da narrativa. Nesse sentido, o texto partirá de uma crítica à concepção tradicional de experiência, associada ao acúmulo de vivências individuais e à autoridade do passado, visto que Benjamin propõe uma compreensão mais ampla e

histórica, na qual a experiência se constrói coletivamente, na transmissão e na memória compartilhada. Tomaremos como base seus escritos, especialmente a partir dos ensaios “O narrador” e “Experiência e Pobreza”, presentes em *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (1994), nos quais o filósofo diagnostica o empobrecimento da experiência na sociedade moderna. O autor (1994) aponta que se trata de uma época marcada pela fragmentação do tempo, pela aceleração das vivências e pela perda da capacidade de elaborar e comunicar o vivido. Assim, a análise que se segue busca situar o conceito de experiência como chave para entender a crise da narrativa e da memória na modernidade benjaminiana.

Em primeiro lugar, convém destacar que a noção de Modernidade em Benjamin (1994) pode ser compreendida a partir da tensão entre duas formas de experiência: a *Erfahrung* (experiência autêntica, coletiva e transmissível) e a *Erlebnis* (vivência inautêntica, imediata e fragmentada). Segundo Lima e Magalhães (2010), essa distinção constitui o eixo de sua reflexão sobre as transformações sociais e sensoriais que marcam o advento da Modernidade. O primeiro texto de Walter Benjamin dedicado à experiência, data de 1913, momento imediatamente anterior à Primeira Guerra Mundial. O ensaio, intitulado *Erfahrung*, já anuncia, em tom irônico, as tensões que marcariam toda a sua reflexão posterior. Escrito no contexto da *Jugendbewegung*, movimento juvenil alemão que reivindicava uma renovação espiritual e cultural, o texto expressa o sentimento de angústia e de decepção do jovem filósofo diante de um modo de vida adulto pautado pela racionalidade técnica e pela perda do sentido ético e espiritual da existência (Pereira, 2006). Benjamin, assim, diagnostica que a urbanização e a mercantilização da vida reconfiguraram a percepção humana, instaurando uma crise na relação do sujeito com o mundo (Lima; Magalhães, 2010).

De acordo com Lima e Magalhães (2010), nas sociedades pré-modernas, por sua vez, predominava uma relação mais orgânica entre o indivíduo, a comunidade e o tempo. A vida social se estruturava em torno de ritmos lentos e recorrentes, associados ao trabalho artesanal, à oralidade e à memória compartilhada. O conhecimento, transmitido entre as gerações, estava imerso na experiência coletiva e orientava-se por uma dimensão ética e prática da existência. Era nesse horizonte que florescia o que Benjamin denominava *Erfahrung*: uma experiência enraizada no vivido comum, que se constrói coletivamente no tempo, transmitida nas tradições e na sabedoria do cotidiano.

Com o advento da modernidade, entretanto, esse horizonte de sentido sofre uma profunda reconfiguração. De fato, pode-se assinalar que a ascensão das cidades industriais, o

ritmo acelerado do trabalho fabril e a emergência de novas tecnologias de comunicação transformaram as formas de percepção, de sociabilidade e de temporalidade. Dessa maneira, a vida moderna, caracterizada pela fragmentação, pela mobilidade constante e pela circulação de informações, rompeu com o tempo cíclico e contemplativo da pré-modernidade, instaurando um tempo linear, homogêneo e mensurável (Lima; Magalhães, 2010). Por conseguinte, tal postura, orientada pela crença no avanço técnico como sinônimo de civilização, constitui, segundo o autor, a própria raiz das catástrofes históricas do século XX. Não por acaso, Benjamin identifica na guerra a expressão mais violenta desse processo de esvaziamento da experiência e de desagregação da tradição (Pereira, 2006).

Nesse novo regime histórico, o sujeito se vê lançado em uma experiência marcada pela instantaneidade e pela descontinuidade, uma experiência que já não se sedimenta na memória coletiva, mas se dispersa em vivências isoladas e efêmeras. Desse modo, a Modernidade, em Benjamin, não se limita a um período histórico, mas designa uma transformação nas formas de perceber, de sentir e de narrar o mundo. O que se altera, sobretudo, é a própria estrutura da experiência: o que antes se constituía coletivamente e se transmitia pela tradição, torna-se fragmentado e intransmissível. É nesse cenário que o conceito de *Erfahrung* ganha centralidade em meio à dispersão moderna (Lima; Magalhães, 2010).

Ainda, conforme analisam Lima e Magalhães (2010), esse conceito foi esboçado inicialmente em tom irônico, quando o filósofo critica a concepção tradicional de experiência como privilégio da maturidade, em oposição à inexperiência da juventude. Nesse sentido, como observa Mazzari (2002), a juventude de Benjamin foi marcada por um verdadeiro antagonismo em relação à noção de “experiência”, o que o levou a declarar, em 1913, uma “cruzada contra a palavra experiência” (Mazzari, 2002, p. 8). Tal recusa inicial, contudo, não eliminou a centralidade do conceito, mas preparou o terreno para que ele se tornasse, mais adiante, um ponto chave para compreender o empobrecimento da vida moderna.

De acordo com Quevedo (2008), o conceito de *Erfahrung* em Walter Benjamin, surge desde os escritos de juventude até os trabalhos maduros. Segundo a interpretação do autor (2008), Benjamin parte de uma crítica ao conceito limitado de experiência herdado de Kant, que a restringia à percepção sensível dos objetos, para propor uma noção mais profunda e abrangente, ligada à consciência, à história e à práxis social. Quevedo (2008) aponta que, ao longo de sua trajetória, especialmente em textos como o ensaio sobre Baudelaire e o Projeto das Passagens, Benjamin entende a experiência como algo que se constrói na relação entre o

indivíduo e o mundo, mediada pelo trabalho, pela memória e pela comunicação. Portanto, pode-se afirmar que a experiência, para Benjamin, ultrapassa o sentido de vivência individual (*Erlebnis*), sendo uma forma de elaboração histórica e social do vivido, fundamental para compreender o tempo e as mudanças na percepção humana.

Em seu ensaio sobre a Experiência (1913), Benjamin aborda o conceito sob uma perspectiva eminentemente individual, centrada no contraste entre as vivências da juventude e da vida adulta. Nessa fase inicial de seu pensamento, o autor se detém sobretudo nas diferenças de atitude que se estabelecem entre essas duas formas de existência, destacando como a juventude, em sua abertura e vitalidade, se opõe à rigidez e à repetição próprias da vida adulta (Pereira, 2006). No que se refere ao impasse entre a autenticidade juvenil e o conformismo adulto, Benjamin empreende um ataque vigoroso contra o que denomina a “máscara do adulto”, identificada justamente com a palavra “experiência”. A juventude, diante desse adulto que “já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças (...)” (Benjamin, 2002, p. 21) encontra-se frequentemente intimidada ou mesmo amargurada, pois não pode opor nada a essa autoridade que se legitima no passado vivido (Benjamin, 2002).

A crítica de Benjamin (2002, p. 21), porém, reside em mostrar que essa experiência acumulada não passa de um disfarce: ao levantar a máscara, o jovem percebe que também o adulto “(...) foi jovem um dia, também ele quis outrora o que agora queremos, também ele não acreditou em seus pais”. A experiência, portanto, aparece como uma pretensão de universalidade e de superioridade que desqualifica a vitalidade do presente, convertendo-se em um obstáculo para a afirmação da juventude. Nesse cenário, o conceito de experiência em Benjamin vincula-se a um entrelaçamento fecundo entre o místico e o político. Com efeito, observa-se que o repúdio dos jovens ao modo de vida adulto decorre, essencialmente, da incapacidade dos adultos de vivenciarem experiências autênticas e dotadas de sentido (Pereira, 2006).

Sob essa ótica, pode-se afirmar que tal contestação radical revela o esforço de Benjamin em desmascarar a autoridade que se funda apenas na repetição do vivido. Para ele, a experiência não pode se reduzir a um acúmulo de fatos pretéritos que se impõem de forma normativa sobre os mais jovens. Há uma exigência de reconquistar a vida em sua abertura, libertando-a da tirania do “eternamente-ontem” (Benjamin, 2002, p. 22). Por isso, ele afirma que “tudo o que tem sentido está fundamentado em si mesmo” (Benjamin, 2002, p. 22), o que

implica reconhecer que existem valores e dimensões da vida que ultrapassam o mero já vivido e se abrem ao novo, ao que ainda está por vir.

Para o jovem Benjamin, a vida adulta perde a dimensão vital da existência ao afastar-se da tradição, anulando o passado em nome de um futuro a ser consolidado. É justamente contra esse achatamento da experiência e contra a linearidade da vida cotidiana que o filósofo elabora sua concepção de experiência como movimento histórico e dinâmico, fonte inesgotável de presença, abertura e criação (Pereira, 2006). A origem, nesse contexto, constitui-se como o ponto inaugural que, segundo Rainer Maria Rilke, indica que “tudo o que acontece é sempre um começo” (Rilke, 1976, p. 72). Assim, compreende-se que o pensamento benjaminiano busca resgatar, na experiência, essa força originária de renovação que rompe com o automatismo e reabre o horizonte do sentido (Pereira, 2006).

Ademais, Benjamin (2002, p. 23) insiste que cada experiência só adquire efetivo conteúdo quando animada pelo espírito, quer dizer: não é a simples vivência que confere sentido, mas a capacidade do sujeito de investir sua interioridade e de se abrir à busca da verdade. Nesse contexto, o pensador distingue entre a experiência que se degrada em mera rotina e a experiência autêntica, que se constitui na medida em que é atravessada pelo espírito. Se, no ensaio de juventude, Benjamin desvela a experiência adulta como uma máscara impenetrável que intimida a juventude, já em seus escritos de maturidade essa crítica se amplia, transformando-se em um diagnóstico histórico da modernidade.

Dessa maturação teórica depreende-se a consolidação das categorias de experiência no pensamento benjaminiano. A dicotomia entre *Erfahrung* e *Erlebnis* transcende a mera distinção terminológica, configurando-se como o núcleo do diagnóstico acerca da fragmentação da vida moderna e do declínio da experiência comunicável. Enquanto a primeira se funda na sedimentação coletiva, na memória e na tradição compartilhada, a segunda emerge como vivência isolada e efêmera, característica da subjetividade moderna marcada pela pressa e pela descontinuidade (Pereira, 2006). Nessa perspectiva, Benjamin revela que a Modernidade, ao dissolver a comunidade de narradores e ouvintes, enfraquece também a capacidade de atribuir sentido ao vivido, substituindo a experiência pelo impacto, e a narração pela informação (Pereira, 2006).

Com base nesse quadro crítico, é imperativo dissertar que a análise benjaminiana revela um paradoxo fundamental, a saber: ao mesmo tempo em que o patrimônio cultural se acumulou de maneira crescente, reduziu-se drasticamente a capacidade de assimilá-lo de forma genuína. De fato, o autor questiona

Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (Benjamin, 1994, p. 115).

Com efeito, é lícito assinalar que esse diagnóstico revela que a modernidade não potencializa a experiência, mas instaura uma cisão entre o sujeito e a tradição. Argumenta-se que a profusão de obras, de estilos e de concepções não assegura, *per se*, o enraizamento cultural; inversamente, tal acúmulo tende a precipitar a dispersão e a superficialidade quando não há experiência capaz de conferir sentido ao legado herdado. A “nova barbárie” a que Benjamin (1994) se refere, aponta a um excesso destituído de experiência, isto é, uma cultura que já não pode ser narrada nem transmitida de modo vivo. Trata-se de uma pobreza de experiência que deixou de ser individual para se tornar coletiva.

Essa pobreza da experiência manifesta-se, para Benjamin (1994), na impossibilidade da *Erfahrung*, isto é, da experiência autêntica que nasce da elaboração e da comunicação coletiva (Lima; Magalhães, 2010). No decorrer da Modernidade, a experiência coletiva (*Erfahrung*) é gradualmente substituída por vivências fragmentadas e individualizadas (*Erlebnis*), ligadas ao instante e incapazes de se sedimentarem em memória (Gagnebin, 1994). O empobrecimento daí resultante reflete a incapacidade de transformar os acontecimentos em narrativas dotadas de sentido compartilhado, inscritas na memória e abertas à transmissão. Em vez de promover a continuidade entre passado e presente, a Modernidade fragmenta o tempo e intensifica vivências imediatas, que se consomem na fugacidade do momento. Nesse ponto, pode-se sugerir que a crítica benjaminiana deixa de ser apenas filosófica e assume uma postura cultural e política, visto que aponta para a fragilidade da transmissão simbólica em uma época marcada pela aceleração e pela perda da narratividade (Benjamin, 1994).

Nesta perspectiva, observa-se que a narrativa perde progressivamente o seu lugar. Sua força, que reside, mormente, em articular experiências comuns em histórias capazes de orientar, de aconselhar e de manter viva a memória coletiva, vai sendo enfraquecida pelo predomínio de vivências fragmentadas. Benjamin (1994) já indicava, no início do século XX, que a narração se encontrava em declínio justamente porque exigia continuidade e sedimentação, ao passo que a modernidade favorece o imediato e o descartável.

Ao analisar a leitura benjaminiana sobre o declínio da experiência, Gagnebin (1994) observa que a arte de narrar se torna cada vez mais rara justamente porque se apoia em condições de existência que já não se realizam na sociedade capitalista moderna. A narrativa tradicional pressupunha uma comunidade de vida e de linguagem compartilhada entre narrador e ouvinte, vínculo que o ritmo acelerado das transformações técnicas e sociais acabou por dissolver. A distância crescente entre as gerações e o caráter efêmero das experiências contemporâneas impedem a sedimentação da memória e a transmissão do vivido. Além disso, essa comunidade simbólica estava ancorada na organização pré-capitalista do trabalho, especialmente na prática artesanal, cujo tempo lento e orgânico favorece a circulação das histórias e a elaboração paciente das experiências. O gesto do artesão, que molda a matéria com atenção e com respeito, encontrava seu paralelo na arte de narrar, também ela uma maneira de dar forma à “matéria narrável”, ligando, como afirma Gagnebin (1994), a mão e a voz, o gesto e a palavra.

Por fim, a dimensão prática da narrativa, fundada na partilha da experiência e na troca de conselhos, perde sentido em uma sociedade fragmentada, marcada pela solidão e pela ausência de vínculos duradouros. O conselho, que outrora expressava a sabedoria viva de uma comunidade, converte-se em um gesto anacrônico diante de indivíduos isolados, “desorientados e desaconselhados”. Assim, o empobrecimento da arte de narrar coincide com o esvaziamento das condições sociais e históricas que sustentavam a experiência coletiva, um fenômeno que Benjamin identifica como traço constitutivo da modernidade burguesa (Gagnebin, 1994).

Esse diagnóstico encontra ressonância nas análises contemporâneas, por exemplo, de Byung-Chul Han (2023), para quem a hipercomunicação digital e a lógica da informação intensificam a crise da narrativa. Nesse novo cenário, a experiência cede lugar a vivências efêmeras, consumidas no próprio instante, incapazes de se transformar em memória compartilhável ou em transmissão intergeracional. Ao aprofundar esse quadro, Han (2023) observa que a comunicação contemporânea já não se organiza em torno da experiência, mas em fluxos incessantes de dados e de opiniões momentâneas, que se dissolvem tão rapidamente quanto surgem. A narrativa, que exige tempo, silêncio e elaboração, cede espaço a uma comunicação transparente, imediata e ruidosa. Essa dinâmica radicaliza o contraste entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, de modo que a vivência instantânea quase anula a possibilidade de uma experiência compartilhada e duradoura.

Assim, percebe-se que é pela rarefação moderna da antiga fonte a que recorriam os narradores que “as ações da experiência estão em baixa e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (Benjamin, 1994, p. 198). Nesse sentido, pode-se afirmar que a potência da narrativa não consiste em oferecer explicações imediatas, mas em abrir espaço para que a experiência se inscreva na memória e seja retomada de modos sempre novos. Como sublinha Han (2023), o narrador não se limita a informar ou esclarecer; ao contrário, sua arte exige retenção da informação e paciência, de modo que a ausência de explicação imediata cria uma tensão narrativa que amplia a força da experiência compartilhada. Nesse mesmo espírito, Benjamin (1994, p. 198) observa que, entre as narrativas escritas, “as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Essa observação abre caminho para o próximo tópico, dedicado à figura do narrador, cuja presença é decisiva para compreender a dimensão ética, estética e comunitária da narrativa.

## 2.4 A FIGURA DO NARRADOR

A presente seção tem a intenção de apresentar a figura do narrador, entendida como expressão viva da experiência compartilhada (*Erfahrung*) e como um dos eixos centrais de sua reflexão sobre a Modernidade. Para tanto, tomaremos como base o ensaio “O narrador” (1994), no qual Benjamin distingue dois tipos fundamentais de narradores: o viajante e o sedentário, mostrando que a verdadeira arte de narrar nasce da fusão entre deslocamento e enraizamento, entre o saber adquirido no percurso e o saber cultivado na comunidade. Com efeito, essa síntese, exemplificada na convivência entre mestres e aprendizes das antigas produções artesanais, simboliza o modo como a narrativa articula o vivido individual ao coletivo. Nesse contexto, a figura de Nikolai Leskov, novamente, ganha destaque como paradigma do narrador autêntico, pois sua obra preserva o espírito da tradição oral e da sabedoria popular, ao mesmo tempo em que anuncia o declínio de uma forma de experiência que a Modernidade tende a dissolver.

No que se refere aos narradores, o autor (1994) destaca dois grupos que se entrelaçam e tornam tangível a figura do narrador. Por um lado, tem-se o marinheiro comerciante, uma figura central, visto que “quem viaja tem muito que contar, diz o povo, e com isso imaginava o narrador como alguém que vem de longe” (Benjamin, 1994, p. 198). Por outro lado, temos o

camponês sedentário, aquele que “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (Benjamin, 1994, p. 198-199). Diante dessa metáfora, pode-se inferir que o estilo ou o modo de vida das pessoas que integram esses grupos é o que possibilita que eles tenham ricas experiências e consequentemente histórias para contar.

Nesse contexto, é pertinente observar que Benjamin (1994) identifica os representantes arcaicos dos dois grupos de narradores, a saber: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Segundo o autor, “[...] esses dois estilos de vida produziram, de certo modo, suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias” (Benjamin, 1994, p. 199). Entre os autores modernos alemães, ele distingue dois conjuntos correspondentes a esses tipos: de um lado, Hebel e Gotthelf; de outro, Sielsfield e Gertäcker. Essa distinção, contudo, não deve ser compreendida de maneira rígida, pois representa apenas tipos ideais que, ao longo da história, se entrelaçam e se complementam. A plena inteligibilidade da narrativa demanda o reconhecimento da interpenetração dessas formas arcaicas. Tal síntese consolidou-se nas corporações medievais, espaço no qual o mestre sedentário e o aprendiz itinerante compartilhavam o mesmo espaço de trabalho. Com efeito, o mestre, antes de se fixar, também havia sido um viajante, trazendo consigo experiências de diferentes regiões. Assim, se camponeses e marinheiros podem ser considerados os primeiros grandes mestres da arte de narrar, foram os artesãos que, ao unir o saber adquirido nas viagens ao saber enraizado no solo natal, deram à narrativa sua forma mais complexa e elaborada (Benjamin, 1994).

Essa reflexão evidencia que, para Benjamin (1994), a narrativa não é apenas uma forma literária, mas o resultado de um modo de vida em que diferentes dimensões da experiência se encontram e se complementam. O narrador itinerante traz consigo histórias e saberes colhidos em terras distantes, enquanto o narrador sedentário conserva a memória do passado e a tradição local. A oficina medieval, espaço de convivência entre mestres e aprendizes, materializa essa fusão entre deslocamento e enraizamento, revelando que a narrativa só se realiza plenamente quando articula o vivido individual ao patrimônio coletivo.

Entre as figuras emblemáticas que Benjamin (1994) toma como referência para pensar a arte da narrativa, destaca-se Nikolai Leskov. Em verdade, pode-se afirmar que sua experiência de vida foi marcada pelo vínculo com a Igreja Ortodoxa grega, por incursões no serviço burocrático e, sobretudo, por extensas viagens pela Rússia, que enriqueceram seu conhecimento acerca das condições sociais e culturais do país. Efetivamente, essa

multiplicidade de experiências repercute em sua obra, na qual emergem traços das seitas rurais e das tradições populares russas, incorporadas às suas narrativas.

Em seus contos, Leskov privilegiava, *exempli gratia*, personagens simples, homens ativos que, pela naturalidade de seus gestos, se converteram em figuras justas. Com isso, sua escrita buscava retratar o humano em sua dimensão mais concreta, favorecendo uma atitude natural diante da vida. O ideal que percorre sua obra é o de um homem que aceita o mundo sem se apegar excessivamente a ele, capaz de viver em contato com a realidade sem se deixar aprisionar por ela. Essa postura conferiu à sua literatura um caráter singular, mesclando observação prática e sabedoria popular. Para Benjamin (1994), sua obra ilustra a força da tradição oral que se preserva nas histórias populares, mas também revela como essa forma de narrativa já se encontrava em processo de distanciamento histórico. Ao destacar Leskov, Benjamin pretende indicar, na sua figura, um dos últimos representantes de uma prática narrativa enraizada na experiência e na transmissão coletiva.

Portanto, ao analisar a figura do narrador, Benjamin (1994) identifica uma transformação profunda nas formas de transmissão da experiência humana. A arte de narrar, que outrora unia o saber adquirido nas viagens ao saber enraizado na tradição, vai se perdendo à medida que a Modernidade fragmenta o tempo e rompe os vínculos comunitários que sustentavam a memória e a oralidade. Nesse sentido, a figura de Nikolai Leskov simboliza o crepúsculo de uma era em que a experiência podia ser compartilhada e convertida em sabedoria. Em última análise, o declínio do narrador configura-se, para Benjamin, como o sintoma de uma crise mais ampla: o empobrecimento da experiência que compromete a possibilidade de construir sentidos comuns e de preservar a memória coletiva diante das dinâmicas aceleradas da Modernidade (Benjamin, 1994).

## 2.5 O DECLÍNIO DA ARTE DE NARRAR

O propósito desta seção é examinar o declínio da arte de narrar em Walter Benjamin, tal como desenvolvido no ensaio “O Narrador” (1994), compreendendo-o como um dos sintomas centrais do empobrecimento da experiência (*Erfahrung*) na Modernidade. O autor inicia sua análise observando que, embora a palavra “narrador” ainda nos pareça familiar, a presença efetiva dessa figura tornou-se rara em nosso tempo, revelando a perda de uma faculdade essencial: a de compartilhar experiências de modo significativo. Ao tomar como

referência a obra de Nikolai Leskov, o filósofo evidencia que a narrativa, outrora sustentada pela tradição oral e pela sabedoria coletiva, encontra-se em processo de desaparecimento, substituída por formas de comunicação típicas da modernidade, como o romance e a informação jornalística, que refletem o isolamento do sujeito e a fragmentação do tempo. Dessarte, a discussão que se segue busca compreender como o esgotamento da narrativa expressa a crise da experiência e, simultaneamente, denuncia a dissolução dos vínculos comunitários e simbólicos que outrora possibilitavam a transmissão viva do saber.

*A priori*, Benjamin (1994), no início do ensaio “O Narrador”, observa que, embora a palavra “narrador” nos soe familiar, a presença efetiva dessa figura já não se manifesta de forma viva em nosso tempo. O narrador, para o filósofo, constitui uma realidade cada vez mais distante, cuja evocação não reduz, mas antes acentua o hiato que nos separa dela. Tomando como referência a obra de Nikolai Leskov, Benjamin (1994) indica que a descrição literária não restitui a atualidade da figura, mas evidencia precisamente o seu distanciamento histórico. Essa constatação decorre da percepção de que, na vida cotidiana, testemunhamos o progressivo desaparecimento da arte de narrar, uma vez que se tornam cada vez mais escassos aqueles capazes de praticá-la em sua forma plena. Com efeito, o autor descreve que

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (Benjamin, 1994, p. 198).

A observação de Benjamin (1994) evidencia que a essência da narrativa está, sobretudo, em sua função de mediação da experiência. O “embaraço” coletivo diante da exigência de narrar algo revela uma perda estética de habilidade técnica, mas mais do que isso, a erosão de uma faculdade fundamental: a de compartilhar experiências de modo significativo. É nesse ponto que se torna explícita a profunda ligação entre a *Erfahrung* e a narrativa que constitui, por definição, a possibilidade de intercâmbio da experiência, isto é, de transformação do vivido em memória transmissível e dotada de sentido (Benjamin, 1994). A narrativa inscreve a experiência em um horizonte de continuidade, permitindo que ela seja apropriada, reinterpretada e prolongada por outros. Assim, quando Benjamin (1994) diagnostica a extinção da arte de narrar, tomando a baixa das “ações da experiência” como uma das causas, ele aponta para a própria crise da experiência, quer dizer: a diminuição da

*Erfahrung* corresponde à perda da narrativa como forma privilegiada de transmissão, já que ambas se sustentam mutuamente.

Sob tal perspectiva, compreender a narrativa como faculdade de intercambiar experiências implica reconhecer que ela não se limita a um relato de fatos, mas carrega em si um valor formativo e comunitário. Com efeito, pode-se afirmar que sua força não se esgota no acontecimento contado, mas se prolonga na vida de quem a escuta. É justamente por isso que “o senso prático é uma das características de muitos narradores natos” (Benjamin, 1994, p. 200). A narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (Benjamin, 1994, p. 201). Ao longo da história, as criações de diversos autores têm atendido às demandas de uma narrativa genuína, tal qual mencionada por Benjamin (1994). No entanto, a habilidade de narrar está em declínio, no sentido de que o narrador é alguém que sabe dar conselhos,

(...) mas se dar conselhos parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta, que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: a sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção (Benjamin, 1994, p. 200-201).

Com efeito, pode-se notar que o trecho evidencia a íntima relação entre a narrativa e a sabedoria. Para Benjamin (1994), o conselho é uma das expressões mais elevadas da arte de narrar, pois traduz a experiência em orientação prática para a vida. Não se trata de oferecer respostas prontas, mas de indicar possibilidades de continuidade, como um fio que prolonga a história narrada. Assim, o declínio da narrativa coincide com a perda da capacidade de aconselhar, uma vez que depende da comunicabilidade da experiência. Quando a experiência deixa de ser transmissível, também a sabedoria, compreendida como “o lado épico da verdade”, define, arrastando consigo a própria arte de narrar.

Todavia, o autor (1994) não examina o fim das narrativas de forma isolada. Em vez disso, ele considera o panorama completo do desenvolvimento humano e todo o processo evolutivo das forças produtivas (Santos; Galiuzzi, 2016). A partir da era Moderna, algumas outras modalidades de discurso colaboraram para o declínio das narrativas. Nesse contexto, pode-se afirmar que existem duas formas predominantes que tiveram influência significativa e

contribuíram para o enfraquecimento ou o desaparecimento das narrativas, sendo elas: o romance e a informação jornalística (Gagnebin, 1994).

Nesse ínterim, é imperativo assinalar que Walter Benjamin (1994) identifica como um dos primeiros sinais do processo que culmina no declínio da narrativa o surgimento do romance, no início da Modernidade. Ao contrário da tradição oral, que se enraíza na experiência coletiva e se transmite pela memória compartilhada, o romance se constitui como forma literária essencialmente vinculada ao livro e à invenção da imprensa. Enquanto a narrativa oral, patrimônio da poesia épica, depende da circulação de experiências vividas e relatadas entre sujeitos em interação, o romance “nem procede da tradição oral, nem a alimenta” (Benjamin, 1994, p. 201), o que o distingue dos contos de fada, das lendas, das novelas e, especialmente, da narrativa. Sob tal ponto de vista, pode-se afirmar que

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a pura perplexidade de quem a vive (Benjamin, 1994, p. 201).

Desse modo, torna-se evidente a oposição estabelecida por Benjamin entre a narrativa e o romance. Enquanto a primeira ancora-se na experiência e na memória coletiva, o segundo surge da interioridade solitária do indivíduo moderno. Assim, a prosa romanesca diferencia-se, sobretudo, por retirar-se da experiência coletiva: o romancista não fala a partir da memória de um grupo nem oferece conselhos práticos enraizados no vivido. Ao contrário, ele se expressa a partir da sua interioridade, frequentemente isolada, e descreve a experiência individual como algo irreduzível à transmissão comunitária. O que caracteriza sua escrita é o isolamento, a introspecção e a tentativa de conferir forma literária à experiência individual, frequentemente marcada pela solidão. Ao contrário do narrador, que transmite uma herança de experiências, o romancista descreve a vida humana como algo irreduzível à partilha, muitas vezes no limite da incomunicabilidade. Não por acaso, o romance é incapaz de conter a sabedoria que caracteriza a narrativa tradicional, porquanto nele não há lugar para o conselho que nasce da experiência compartilhada (Benjamin, 1994).

Nesse contexto, convém pontuar que essa diferença fica evidente no contraste entre os grandes romances da tradição moderna e as narrativas épicas anteriores. Enquanto obras como

o *Dom Quixote*<sup>3</sup> revelam uma perplexidade profunda diante do mundo e expõem a distância entre o indivíduo e a experiência coletiva, a narrativa tradicional preservava em si uma centelha de sabedoria, uma orientação prática que podia ser transmitida. O romance, por sua vez, reflete a solidão do sujeito moderno, que nem recebe nem oferece conselhos, e cuja voz já não pode falar exemplarmente em nome de uma comunidade (Benjamin, 1994).

Esse deslocamento histórico está relacionado a transformações sociais mais amplas. A ascensão da burguesia, por exemplo, forneceu as condições para a consolidação do romance como forma dominante da prosa moderna. O romance se afirma em paralelo ao avanço da imprensa que, no alto capitalismo, torna-se um dos principais instrumentos de comunicação das sociedades modernas. “Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou, pouco a pouco, a tornar-se arcaica” (Benjamin, 1994, p. 202). Nessa linha, o romance, ao emergir como fruto das transformações da modernidade, também inaugura um deslocamento que marginaliza a narrativa tradicional, relegando-a a um segundo plano.

Se o romance já se mostrava alheio à dimensão coletiva da experiência, a informação jornalística revela-se ainda mais hostil à narrativa. Tão estranha a ela quanto o próprio romance, a informação se apresenta de forma ainda mais ameaçadora, a ponto de instaurar uma crise também no interior da forma romanesca. Benjamin (1994) ilustra essa lógica citando a máxima de Villemessant<sup>4</sup>, que resumiu de forma lapidar a essência da informação ao afirmar: “Para meus leitores, um incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri” (p. 202). Essa fórmula ilustra com clareza o funcionamento da lógica informativa, ou seja, valoriza-se sempre aquilo que está mais próximo e imediato, em detrimento do que vem de longe, seja espacialmente, como terras distantes, seja temporalmente, como as tradições e os saberes transmitidos ao longo do tempo. Com efeito, pode-se afirmar que muitas vezes “não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível.” (Benjamin, 1994, p. 203). Diferentemente da narrativa, cujo enraizamento repousa na experiência acumulada e partilhada, a informação privilegia a atualidade e se sustenta na novidade efêmera (Benjamin, 1994).

Diante de tais fatos, é possível inferir que o grande mérito da informação reside, sobretudo, na sua característica de ser algo novo e imediato. Por exemplo, “cada manhã

---

<sup>3</sup> Primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza da alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria (Benjamin, 1994, p. 201).

<sup>4</sup> Jornalista francês, conhecido por ser fundador e proprietário do jornal *Le Figaro*.

recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (Benjamin, 1994, p. 203). Nesse sentido, a informação se apresenta como uma forma de comunicação incompatível com o espírito da narrativa. De fato, pode-se afirmar que o seu traço distintivo seria a exigência de uma verificação imediata, ou seja: antes de mais nada, ela precisa ser plausível, estar ancorada em fatos que podem ser confirmados de modo preciso e exato. Consequentemente, a informação apresenta-se invariavelmente acompanhada de explicações, visando impor ao leitor uma interpretação predeterminada já de antemão. Nesse cenário, é imperioso relatar que “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação” (Benjamin, 1994, p. 203). Se tudo o que acontece é colocado a serviço da explicação, o episódio narrado se reduz a um dado fechado, que não se abre à continuidade da experiência coletiva.

A partir desse diagnóstico, uma das qualidades essenciais da narrativa, observa Benjamin (1994) consiste justamente em evitar explicações excessivas. O narrador não procura esgotar o sentido do que conta, mas, ao contrário, deixa em aberto a possibilidade de diferentes interpretações. Assim, aquilo que é extraordinário ou até mesmo miraculoso é relatado com precisão, mas sem impor o contexto psicológico da ação ao leitor. Dessa forma, cabe ao ouvinte ou leitor a liberdade de elaborar sua própria interpretação da história como quiser, participando ativamente da construção de sentidos. Com isso, a narração atinge uma amplitude que a informação, por sua natureza restritiva, não consegue fornecer (Benjamin, 1994).

Todavia, a narrativa, que historicamente se desenvolveu em ambientes compartilhados, frequentados por diversas pessoas em variados contextos, se opõe a esse curso de desenvolvimento. Essa oposição surge devido ao fato de que contar e relatar uma história tomam caminhos diferentes (Santos; Galianzi, 2016). Aqui retornamos a Benjamin, com sua forma poética de manifestar a originalidade da narrativa que

(...) durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 1994, p. 205).

A narrativa, diferentemente da informação jornalística, não conta o “puro fato em si”, tal qual como ocorreu, isso nem mesmo a interessa. Mas, a cada vez que narra uma história,

“o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1994, p. 201). O narrador, diferentemente do escritor de romances, relata uma experiência coletiva, cuja característica é justamente a possibilidade de ser narrada repetidamente. Ao narrar, preserva-se a memória viva, não negligenciando o longo passado, dando conselhos, ajudando as pessoas a libertarem-se de seus possíveis aprisionamentos (Santos; Galiazzi, 2016).

Nesse mesmo horizonte interpretativo, Pereira (2006) observa que a noção de experiência em Benjamin ultrapassa a dimensão empírica e se inscreve como um verdadeiro campo de revelação do sentido. O espaço da experiência configura-se, portanto, como o território de surgimento e de aparecimento do verdadeiro, um lugar em que o pensamento se realiza pela reflexão e encontra, na forma narrativa, sua expressão mais autêntica. A experiência, ao se formular na narração, transmite um tipo de saber ilimitado, aberto e potencialmente inesgotável. Por essa razão, Benjamin recusa toda tentativa de sistematização conceitual rígida, compreendendo que o pensamento, quando submetido à lógica fechada da ciência moderna, perde sua força reveladora e crítica. Desse modo, a escolha do ensaio como forma de escrita constitui um gesto metodológico e filosófico: é por meio dele que o autor mantém o pensamento em movimento, reposicionando continuamente os problemas e evitando que sejam reduzidos à ordem classificatória da razão instrumental. Em outras palavras, o pensamento sistemático, ao fixar o sentido e suprimir o brilho do fenômeno, elimina aquilo que Benjamin denomina “aura”, a dimensão sensível e singular que envolve e sustenta a experiência (Pereira, 2006).

Assim, à luz dessa perspectiva, compreende-se que o empobrecimento da experiência moderna, diagnosticado por Benjamin (1994), não diz respeito apenas à perda de uma forma narrativa, mas à erosão de uma dimensão vital da existência: a possibilidade de compartilhar e elaborar sentidos a partir do vivido. A narrativa, ao converter a experiência em memória comunicável, sustenta a continuidade simbólica entre gerações e preserva o vínculo entre passado e presente, vínculo esse que a Modernidade, em sua aceleração e isolamento, parece ter se rompido.

Portanto, ao diagnosticar o declínio da arte de narrar, Benjamin (1994) não se limita a constatar uma transformação estética, mas revela uma crise mais profunda, a saber: a da própria experiência humana na Modernidade. De fato, é possível afirmar que a perda da narrativa como forma de transmissão simbólica reflete a fragmentação do tempo, o isolamento do sujeito e a dissolução dos laços comunitários que outrora sustentavam a memória coletiva.

Em contrapartida, é precisamente nesse ponto de esgotamento que a reflexão benjaminiana abre espaço para uma possível restituição da experiência, conduzindo-nos, nesse caso, à infância, entendida em Benjamin como uma categoria de experiência.

Nesse horizonte, veremos que a infância, em sua relação inaugural com o mundo, manifesta uma capacidade de espanto, de escuta e de criação de sentido, elementos que o mundo adulto, saturado e automatizado, tende a perder. Com efeito, se o mundo adulto se encontra empobrecido de experiências transmissíveis, a infância pode oferecer um caminho de restituição, pois apresenta-se simultaneamente como tema recorrente e como chave interpretativa central para a reavaliação do estatuto da experiência e da narração no mundo moderno.

### 3 A NOÇÃO DE INFÂNCIA EM BENJAMIN: UM OUTRO MODO DE RELAÇÃO COM O MUNDO

O presente capítulo dedica-se a examinar a centralidade da infância no pensamento de Walter Benjamin, compreendendo-a como uma categoria filosófica e estética que ultrapassa o mero recorte biológico linear. Sob essa perspectiva, a infância não é entendida como uma fase transitória da vida, mas como uma forma de experiência que conserva em si uma potência originária de percepção, de imaginação e de linguagem. Com efeito, ao tematizar a infância, Benjamin propõe um modo outro de relação com o mundo, um modo marcado pela curiosidade, pela escuta e pela abertura ao inusitado, que resiste à automatização e à fragmentação próprias da sensibilidade moderna. Dessa maneira, a infância aparece em sua obra como possibilidade de restituição da experiência (*Erfahrung*) e de reencantamento do mundo diante do empobrecimento espiritual da modernidade.

A partir desse horizonte, o capítulo busca evidenciar como a infância, em Benjamin, constitui uma via privilegiada para repensar a relação entre experiência, tempo e linguagem. A atenção às infâncias, suas práticas e suas materialidades (o brincar, o colecionar, o fabular) revela um modo singular de estar no mundo, no qual o gesto, a palavra e o olhar se entrelaçam como formas de conhecimento e de criação. Assim, ao investigar a experiência infantil, o autor não se detém em um ideal de pureza ou inocência, mas enfatiza sua dimensão crítica e formativa, ou seja: a criança é aquela que observa as ruínas do mundo adulto e, com elas, inventa novas possibilidades de sentido. Por isso, tem-se a seguinte questão: em que medida a infância, tal como elaborada por Walter Benjamin, opera como uma contracorrente à lógica moderna da vivência fragmentada, permitindo recuperar a potência formativa e transmissível da narrativa?

Diante dessa questão, convém sublinhar que a reflexão benjaminiana sobre a infância dialoga diretamente com seu diagnóstico da modernidade. Se a era moderna é marcada pela perda da experiência compartilhada e pela dissolução dos vínculos comunitários, é na infância que o autor identifica uma força capaz de reabrir o espaço da escuta e da transmissão simbólica. Nessa linha, a infância reescreve a história a partir de suas brechas e lampejos, fazendo da rememoração um gesto de resistência. Dessa forma, o presente capítulo se organiza em duas seções principais: na primeira, intitulada “Brinquedos, jogos e restos: as

materialidades da infância”, serão analisadas as formas pelas quais o brincar e o colecionar constituem modos de conhecimento e de experiência estética. Na segunda, “Literatura, estética e experiência da infância”, discutiremos a presença da infância na linguagem e na arte, evidenciando como Benjamin a concebe como princípio formador e categoria crítica. Assim, pretende-se mostrar que, ao restituir à infância seu valor ontológico e epistemológico, Benjamin nos convida a reencontrar, no gesto infantil de narrar e de brincar, uma das últimas reservas de experiência no mundo moderno.

### 3.1 SER E TEMPO NA EXPERIÊNCIA INFANTIL

De início, observa-se que a gênese etimológica do termo infância remonta ao latim *infantia*, termo que designa a incapacidade de falar. Derivado de *infans*, significa literalmente “aquele que não fala” (Houaiss, 2009). Nesse contexto, pode-se afirmar que tal definição remete, em um plano simbólico, a uma condição histórica de silenciamento. De fato, ao longo da tradição ocidental, a infância foi amplamente concebida como uma etapa de incompletude, ou seja, uma fase definida por suas faltas: de razão, de autonomia, de capacidade plena de expressão. Além disso, essa leitura reducionista da infância ainda persiste em muitos contextos sociais e institucionais, nos quais a criança é percebida mais como um vir-a-ser, alguém que ainda não está pronto para existir com plenitude (Santos, 1981).

É curioso e inquietante perceber como essa associação entre a infância e o silêncio repercute diretamente em sua exclusão das esferas de decisão e de reconhecimento. A falta do que se considera fala converte-se em falta de escuta, por outras vias: o que a criança diz, sente ou pensa muitas vezes não é considerado digno de atenção ou de interpretação (Santos, 1981). Trata-se, assim, de um silêncio imposto e sustentado por um sistema que recusa o reconhecimento da linguagem da infância como linguagem válida (Santos, 1981).

Essa interdição da fala, como aponta Foucault (1998), caracteriza certas figuras sociais cuja palavra não circula com a mesma autoridade que a dos outros. Trata-se, em última análise, de discursos considerados nulos, desprovidos de valor epistêmico, jurídico ou ritualístico. Embora Foucault (1998) se refira à figura do louco, pode-se inferir que sua análise se estende à criança, cuja condição de infante a mantém interditada e a aproxima dos “inúteis e dos marginalizados” (Benjamin, 1994, p. 14). Também ela ocupa esse lugar de exclusão discursiva, uma vez que não participa da vida política, não valida contratos, não consagra, não

legisla e, sobretudo, não é autorizada a nomear o mundo que habita. Sua fala é acolhida, quando o é, sob a condição da tutela, da mediação adulta, da tradução. Mesmo nos espaços que teoricamente lhe pertencem, por exemplo, a família e a escola, sua voz continua a ser filtrada por uma lógica hierárquica que a desautoriza e não a escuta.

Nesse contexto, pode-se afirmar que tanto o louco quanto a criança, como destacam Doretto e Costa (2012), permanecem à margem dos discursos que sustentam o mundo social. Ambos compartilham um tipo de silêncio estrutural, imposto por normas que definem quem pode ou não pode significar. Nesse horizonte, investigar a infância implica tensionar os limites do reconhecimento e da linguagem, e, talvez seja precisamente nesse ponto que reside a força política de restituir à criança o direito de enunciar.

Em consonância com tal raciocínio, a contribuição de Walter Benjamin mostra-se particularmente instigante. Ao contrário das concepções que reduzem a infância à incompletude, o filósofo (2002) propõe uma visão radicalmente distinta. Para ele, a infância é um campo de experiência pleno, dotado de densidade sensível e valor expressivo. Em contraposição à ideia de infância enquanto etapa de carência ou de transição, o filósofo alemão (2002) a compreende como uma forma própria de estar no mundo, não subordinada à lógica da maturação, mas autônoma em sua inventividade e em sua capacidade de significar.

Ao afirmar que a infância não está subordinada à lógica da maturação, diz-se que há uma ruptura com a concepção linear e teleológica do desenvolvimento humano, segundo a qual a criança seria apenas um "vir-a-ser", um sujeito em déficit em relação ao adulto. Contrariamente, o autor (2002) postula a infância como uma modalidade de experiência *sui generis*, refratária aos critérios da racionalidade adulta e aos imperativos do utilitarismo e do progresso linear. Para ele, a criança não está em transição rumo a algo "superior"; ela habita o mundo com uma sensibilidade radical, captando significados nos objetos esquecidos, nos fragmentos da história, nos resíduos que escapam à lógica funcional do adulto. A criança é percebida como sujeito ativo, capaz de construir sentidos a partir dos "restos da história", materiais e símbolos que, embora negligenciados pelo olhar adulto, carregam a vitalidade criadora e a potência expressiva da imaginação e da transformação (Benjamin, 2002). Essa não subordinação à maturação permite à infância resgatar o potencial utópico do mundo, pois é justamente a partir de sua perspectiva descentrada que se pode imaginar novas formas de vida, novas linguagens e outras formas de narrar o real.

Dessa constatação, depreende-se que, ao reconhecer a criança como sujeito de experiência plena, Benjamin (2002) amplia o alcance de sua reflexão para os campos da

Literatura, da Pedagogia e da Filosofia. Essas não devem buscar traduzir o universo infantil por meio de fórmulas didáticas ou simplificações pedagógicas, mas sim abrir-se à lógica própria do pensamento e da linguagem da criança em sua forma mais inventiva (Benjamin, 2002). A literatura infantil, nesse contexto, é tratada como prática estética e forma legítima de produção de sentido, uma linguagem que, assim como o brincar, é capaz de reelaborar narrativas, validando a experiência infantil como produtora de sentidos. Trata-se de assumir que é justamente nos resíduos da infância que a criança encontra “matéria de poesia” para a imaginação e a significação, evidenciando uma forma de existência que não é menor nem incompleta, mas outra. Parte-se dessas reflexões para pensar a infância como uma maneira de estar no mundo que tensiona os fundamentos éticos e epistemológicos da experiência.

Na esteira desse pensamento, faz-se mister apontar que a atenção que Benjamin dedica à infância vai além de um interesse passageiro em sua obra. Mesmo num pensamento atravessado por experiências históricas sombrias, em meio às tensões do século XX, é na figura da criança que ele encontra um foco de luminosidade crítica (Bolle, 2002). Sua investigação se volta para objetos e para práticas ligadas ao universo infantil, como os brinquedos, os jogos, a literatura e os processos educativos. Essa atenção, no entanto, não se dá de modo romântico e idealizado; na verdade, ela acompanha o movimento de crescente politização do pensamento do autor (Bolle, 2002). Contrapondo-se às pedagogias de cunho burguês, que tendem a projetar nas crianças o papel de herdeiros das estruturas sociais, e às abordagens proletárias, que as moldam como futuros agentes revolucionários, Benjamin, ao longo de sua obra, defende o valor intrínseco da experiência infantil. Seu projeto é, portanto, o de assegurar às crianças a plenitude de sua infância, compreendida como forma legítima e sensível de estar no mundo (Bolle, 2002).

Todavia, pode-se afirmar que essa valorização da infância como forma autônoma de experiência, não se organiza na obra benjaminiana como um sistema fechado ou como uma teoria pedagógica formalizada. Suas reflexões sobre o tema estão dispersas ao longo de sua obra e atravessam diferentes gêneros, tais como aforismos, teses, resenhas e montagens literárias. Isso se deve ao próprio caráter de seu pensamento, que não se constrói pela via fechada do tratado, mas pela tessitura fragmentária do ensaio (Löwy, 2002). Um exemplo marcante são os textos de “*Rua de mão única*” (2023), em que Benjamin revisita episódios de sua infância, recriando essas cenas com simbolismo reflexivo e força poética. São narrativas carregadas de experiências rememoradas e ressignificadas; infância narrada *a posteriori*, entre

a memória e a elaboração estética (Welter, 2019). Compreender sua concepção de infância exige, assim, uma leitura atenta e multifacetada de seus textos, uma travessia por mares conceituais onde experiência, memória e narrativa se entrelaçam em constelações móveis (Lessa, 2016). Mesmo esses fragmentos, contudo, só revelam plenamente seu sentido quando situados no interior de sua crítica à modernidade, uma crítica que busca resgatar formas de vida ameaçadas pelo avanço da racionalidade técnica, pelo tempo acelerado e pela redução instrumental da subjetividade (Lessa, 2016).

Esse movimento sensível com que Benjamin aborda a infância revela uma tomada de posição ética diante do olhar direcionado à criança. Ao invés de observá-la a partir de uma posição verticalizada, como alguém que analisa de cima ou projeta o futuro sobre o presente, o autor propõe um deslocamento: é preciso colocar-se à altura da infância, escutá-la em sua linguagem própria, e reconhecê-la como forma de vida plena (Santos; Galiuzzi, 2016). Tal medida exige abandonar a concepção tradicional da infância como uma “fase menor” da existência, marcada pela incompletude, pela espera e pela preparação. Em vez disso, Benjamin (2002) afirma a criança como sujeito de experiência, como alguém que é e tem ser enquanto vive a infância e não apenas quando a ultrapassa. As mensagens que emergem do universo infantil, com seus gestos, com seus ritmos, com seus silêncios e com suas inventividades, frequentemente escapam à compreensão adulta, que tende a classificá-las como imaturas ou irrelevantes, desautorizando aquilo que não se alinha aos padrões do mundo já constituído (Santos; Galiuzzi, 2016).

O que está em jogo aqui é mais do que um reconhecimento abstrato. Ao valorizar a infância como tempo pleno de sentido, o autor (2002) nos desafia a reconsiderar o modo como compreendemos a formação humana, vista como um caminho linear em direção à maturidade, que se justifica apenas pelo que virá a ser. Esta passa a ser pensada como um tecido de experiências significativas no presente. A criança, nesse olhar, não está apenas “a caminho de” se tornar alguém; ela já é alguém. Seu modo de ser no mundo carrega práticas poéticas, modos próprios de perceber e formas de resistência que questionam a lógica utilitária e finalística que ainda orienta grande parte da pedagogia e da cultura moderna ocidental, em sua relação com o tempo e com a formação do humano (Santos; Galiuzzi, 2016).

Esse debate, contudo, não pode ser desconectado de suas raízes históricas. A ideia de infância como etapa distinta da vida é uma *construção da modernidade*, conforme já amplamente reconhecido pelos estudos históricos sobre o tema. Philippe Ariès (1981), em sua

obra clássica *“História social da infância e da família”*, mostra que, na sociedade medieval, não havia um reconhecimento simbólico e institucional da infância tal como concebemos hoje: as crianças eram, desde muito cedo, integradas à vida adulta, sem distinções marcadas de espaço ou de função. Ao criar um espaço específico para a infância, a modernidade paradoxalmente promoveu seu reconhecimento e sua clausura, visto que “(...) é de um preconceito inteiramente moderno (...) de que as crianças são seres tão distantes e incomensuráveis que é preciso ser especialmente inventivo na produção do entretenimento delas” (Benjamin, 2002, p. 57).

Ainda que nesse momento da história se tenha buscado reconhecer a infância como categoria distinta, Benjamin (2002) chama atenção para um paradoxo: mesmo quando a infância é reconhecida como categoria, persiste o preconceito de que ela representa um mundo tão outro, tão distante, que exigiria formas engenhosas e muitas vezes artificiais de aproximação. Essa tentativa de “tradução” do universo infantil a partir das categorias adultas frequentemente resulta na negação de sua lógica própria. Com efeito, avaliar a infância a partir dos critérios e de valores do mundo adulto, como observa Santos e Galiazzi (2016), é transgredir sua singularidade e desconsiderar o modo como a criança constrói sentido.

Benjamin (2002) nos chama a atenção para a demora histórica em reconhecer que a criança não é um adulto em miniatura. Durante séculos, inclusive no que diz respeito à vestimenta, crianças foram vistas como réplicas diminuídas de homens e de mulheres. A própria emancipação da roupa infantil só se consolidou no século XIX e, mesmo no século XX, segundo o autor, “parece que se deu um passo adiante e, longe de querer ver nas crianças pequenos homens ou mulheres, reluta inclusive em aceitá-las como pequenos seres humanos” (Benjamin, 2002, p. 86). Tal recusa da infância como alteridade autêntica revela o incômodo que sua natureza suscita, quer dizer: o comportamento da criança carrega traços que desafiam as idealizações pedagógicas. Essa percepção desloca a infância do lugar idealizado da inocência e a posiciona como experiência potente, dotada de força própria e de autonomia. Essa potência criadora, todavia, contrasta com a incapacidade moderna de reconhecer e compartilhar experiências. Talvez esse incômodo revele a própria incapacidade do adulto de compreender o que significa ser criança, uma espécie de reflexo da dificuldade humana de compreender o outro e de reconhecer nele uma experiência distinta.

Nesse sentido, o olhar adulto, empobrecido pela fragmentação do vivido, já não compreende a infância como um outro modo de experiência, mas como um espelho invertido

de sua própria carência. Mais adiante, Benjamin (2002) fará desse descompasso entre o adulto e a criança uma das chaves para pensar a crise da experiência moderna: se a infância ainda é capaz de construir mundos a partir dos restos da civilização, o adulto moderno, ao contrário, encontra-se paralisado diante da impossibilidade de narrar e de transmitir sentido.

Diante desse panorama, evidencia-se que esse movimento de reconhecimento que paradoxalmente exclui, se intensifica nas práticas modernas de infantilização. A tentativa de proteger a infância, quando conduzida sob lógicas normativas e tuteladas, frequentemente conduz à sua alienação. Ao invés de acolher a criança como sujeito de linguagem, muitas vezes o mundo adulto a silencia, substituindo sua voz por uma infantilização artificial, a partir de entretenimentos pré-fabricados e discursos que a desautorizam. Essa crítica, que Benjamin dirige também à indústria cultural, ao longo de toda a sua obra, revela como os dispositivos modernos de uniformização retiram da infância sua potência criativa e inventiva. Ao serem impedidas de construir relações autênticas com os objetos e símbolos que as cercam, como os brinquedos, as palavras e os gestos, as crianças assistem ao entorpecimento de sua imaginação (Santos; Galiuzzi, 2016).

A vista desse quadro, é indispensável reconhecer na infância um território de criação, de realização e de sentido. Para isso, é preciso validar o universo construído pelas crianças e garantir que elas possam narrar o vivido e não apenas ser narradas pelos adultos (Santos; Galiuzzi, 2016). Logo, pensar a infância como forma de vida, a partir da filosofia benjaminiana, é deslocar-se do olhar que reduz a criança a um projeto de vir-a-ser para reconhecê-la como sujeito pleno de sentido, de linguagem e de mundo. A infância não é apenas um intervalo da vida, mas constitui-se como tempo próprio dotado de ritmo, de espessura simbólica e de valor existencial.

Dessarte, a crítica benjaminiana à lógica da maturação nos interpela a rever as bases com que instituímos o valor da fala, da razão e da experiência, denunciando os mecanismos que silenciam a criança ao mesmo tempo que a nomeiam. Nesse movimento, torna-se evidente que restituir à infância seu estatuto de alteridade legítima, para além de ser uma exigência ética e pedagógica, trata-se de uma operação política e epistêmica fundamental, uma vez que se trata de reconfigurar o que entendemos por saber, por sujeito e por existência. A infância, assim compreendida, é presença insurgente, um modo outro de habitar o tempo, de significar o vivido e de resistir às formas normativas de subjetivação.

### 3.2 BRINQUEDOS, JOGOS E RESTOS: AS MATERIALIDADES DA INFÂNCIA

Brinquedo não serve para nada. Terminado, guardam-se as bolinhas de gude no saquinho e o mundo continua como era. Nada se produziu, nenhuma mercadoria que pudesse ser vendida, não se ganhou dinheiro, não se ficou mais rico. Pelo contrário: perdeu-se. Perdeu-se tempo, perdeu-se energia. Por isto que os adultos práticos e sérios não gostam de brincar. O brinquedo é uma atividade inútil. E, no entanto, o corpo quer sempre voltar a ele. Por quê? Porque o brinquedo, sem produzir qualquer utilidade, produz alegria. Felicidade é brincar. E sabem por quê? Porque no brinquedo nos encontramos com aquilo que amamos. [...] Amar é brincar. Não leva a nada. Porque não é para levar a nada. Quem brinca já chegou. Coisas que levam a outras, úteis, revelam que ainda estamos a caminho: ainda não abraçamos o objeto amado. Mas no brinquedo temos uma amostra do Paraíso. [...] A única finalidade do saber adulto é permitir que a criança que mora em nós continue a brincar (Alves, 1994, p. 62-63).

Há uma inutilidade essencial no brincar que escapa aos olhos apressados do mundo adulto. Ao contrário do que se insiste em afirmar, os brinquedos não servem para nada e é justamente nisso que reside sua potência. Como escreve Rubem Alves (1994), o brincar não produz mercadoria, não gera lucro, não transforma o mundo de fora; transforma, sim, quem brinca. A experiência lúdica, desatrelada da ideia de finalidade, revela-se como gesto pleno de sentido. No brinquedo, o corpo se enlaça com os objetos do desejo: uma bolinha de gude, tocar flauta, empinar pipa, entre outros. Pode ser qualquer coisa, inclusive a inutilidade de uma conversa fiada ou o silêncio de um poema.

Ao brincar, a criança já chegou, já está lá. Não está a caminho, não está esperando nada. Está inteira no presente, mergulhada em um tempo suspenso, em que se experimenta a alegria gratuita. Nessa perspectiva, as materialidades da infância, a saber: brinquedos, jogos, restos... ultrapassam o status de objetos de aprendizagem formal e manifestam-se como relíquias da experiência sensível, vestígios da liberdade que insiste em sobreviver ao adestramento do útil. Começamos por aqui para afirmar, como Benjamin (2002), que é nos restos da história, naquilo que foi deixado de lado pelo olhar utilitário do adulto, que a infância encontra seu território de criação e re-existência.

A presente seção propõe uma aproximação entre a infância e seus objetos simbólicos, os brinquedos, os jogos e os resíduos, compreendendo-os como expressões fundamentais da experiência sensível, para além de meros instrumentos pedagógicos. A epígrafe de Rubem Alves (1994), que inaugura a seção, antecipa a direção da escrita que será seguida: ela desloca o foco da utilidade prática para o valor estético e existencial do brincar, convocando-nos a

repensar o sentido do jogo na vida das crianças e, por extensão, na vida adulta. Ao longo das próximas páginas, examina-se como Walter Benjamin (2002) compreende o universo lúdico a partir de uma lógica que subverte o produtivismo moderno.

Nesse contexto, a materialidade da infância, composta por objetos artesanais, fragmentos culturais, resíduos industriais e construções simbólicas, será analisada como espaço de disputa, de criação e de memória. Dessa forma, materiais aparentemente insignificantes ganham destaque em sua obra por aquilo que carregam: memórias coletivas, modos de vida, gestos culturais e potencialidades criativas. Nesse cenário, esses elementos revelam a maneira singular com que a criança se relaciona com o mundo: como quem o reinventa. Nesse percurso, veremos que o brinquedo, tal como o jogo e a palavra poética, habita uma zona de liberdade e desvio, em que a imaginação se sobrepõe à finalidade e o gesto infantil se inscreve como resistência. Assim, ao olhar para esse território lúdico, Benjamin (2002) nos convida a reconsiderar o lugar da infância como forma plena de estar no mundo. É, portanto, com essa chave interpretativa que adentramos a análise que se segue.

Precipuamente, observa-se que a atenção do autor dedicada à infância e às suas materialidades não é fortuita. Esses elementos infantis são percebidos como expressões reveladoras das tensões e das contradições do mundo moderno (Lessa, 2016). Para Benjamin, a criança, ao interagir com objetos simples ou mesmo com resíduos descartados pelos adultos, atribui novos significados ao mundo que a cerca. Essa prática lúdica e criativa destaca a infância como um fenômeno marginal que, justamente por sua posição periférica, oferece uma perspectiva crítica sobre a vida cotidiana e suas transformações (Welter, 2019). Assim, ao valorizar o olhar infantil, Benjamin (2002) propõe uma reflexão sobre a experiência humana que desafia as normas estabelecidas pela racionalidade adulta. Para Benjamin (2002), esses fragmentos culturais ligados à infância oferecem uma via privilegiada para compreender as transformações da experiência moderna e seus impactos sobre a sensibilidade, o tempo e a memória (Lessa, 2016).

Benjamin (2002) considera infrutífera e mesmo ociosa a tentativa de produzir objetos supostamente adequados ao universo infantil. Para ele, essa preocupação revela-se como uma das típicas especulações excessivamente teóricas da pedagogia, marcada por certa rigidez conceitual. O erro dessa abordagem, segundo o autor, reside em sua unilateralidade: ao tentar determinar, de forma abstrata, o que seria apropriado à criança, acaba por ignorar que o

mundo já está repleto de objetos autênticos e profundamente significativos para a atenção infantil. É que crianças

[...] sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho, no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais (Benjamin, 2002, p. 57-58).

Sob essa ótica, as crianças, ao interagirem com os objetos ao seu redor, constroem com eles um universo próprio, um pequeno mundo inserido no grande, mas regido por uma lógica distinta. Esse mundo infantil se constitui a partir de uma sensibilidade particular, que se orienta pelos restos, sobras e resíduos que os produtos da cultura adulta inevitavelmente produzem. Benjamin (2002) destaca que, ao brincar com esses materiais residuais, as crianças não buscam apenas imitar os adultos ou reproduzir suas criações; mas instauram relações inéditas entre os elementos que recolhem. Há, nesse gesto, um impulso criador que subverte a ordem utilitária e produtiva do mundo adulto, instaurando um regime de sentido próprio, imaginativo e aberto. Por meio dessa relação lúdica com os restos, a criança revela uma forma de experiência que escapa à lógica da finalidade e da racionalização.

Nesse sentido, ao observar que as crianças constroem seu próprio mundo a partir dos restos, daquilo que os adultos relegam ao descarte, evidencia-se que o sentido que permeia suas ações está intrinsecamente vinculado à experiência de conferir significado às suas criações. No contexto do mundo que se desenvolve por meio desses restos, tem valor aquilo que floresce em sua imaginação (Santos; Galiazzi, 2016). A validade dessa experiência se revela quando a criança consegue articular narrativas relacionadas às suas vivências, particularmente quando tais experiências permanecem latentes em sua memória e podem ser comunicadas (Santos; Galiazzi, 2016).

Nessa perspectiva, a experiência lúdica é concebida por Benjamin (2002) como um terreno fértil para o surgimento da autorreflexão. O binômio brinquedo-brincar assume, em sua obra, uma dimensão dialética que revela o vínculo entre o universo adulto e o infantil (Bolle, 2002). O brinquedo, ao longo da história cultural, representa a proposta pedagógica do adulto, enquanto o brincar constitui a resposta da criança a essa proposta (Bolle, 2002). Por meio da imprevisibilidade de suas ações lúdicas, a criança manifesta sua autonomia subjetiva.

Frequentemente, ela escolhe como brinquedos objetos descartados pelos adultos (Bolle, 2002).

Embora o lúdico não seja exclusivo da infância, é nela que se manifesta de forma mais genuína. Ele toca também os adultos dispostos a alcançar a altura da criança, a levá-la a sério em sua maneira de estar no mundo. Benjamin (2002) percebe que os brinquedos antigos de origem doméstica rudimentar, como os bonecos de engonço ou as ovelhinhas de lã, por exemplo, continuam a despertar fascínio entre os adultos. Embora estudos do folclore, da psicanálise, da história da arte ou do design gráfico justifiquem parte desse interesse, há o argumento de que algo mais profundo está em jogo: o brinquedo, para o adulto, opera como uma forma de escape simbólico diante das pressões e impasses do mundo real (Benjamin, 2002).

Em seu ensaio sobre “*Velhos Brinquedos*”, Benjamin (2002) descreve uma cena: a família está reunida sob a árvore de natal. O pai encontra-se entretido com o trenzinho recém-dado ao filho que, esquecido, chora ao seu lado. Não se trata de uma simples e nostálgica identificação infantil, quando o adulto se vê tomado por um ímpeto de brincar. Nas palavras de Benjamin

[...] brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio; mas o adulto, que se vê acossado por uma realidade ameaçadora, sem perspectivas de solução, liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada. A banalização de uma existência insuportável contribuiu consideravelmente para o crescente interesse que jogos e livros infantis passaram a despertar após o final da guerra (Benjamin, 2002, p. 85).

Essa ideia é especialmente significativa no contexto do pós-guerra<sup>5</sup>, quando, segundo o autor (2002), a vida cotidiana marcada pela violência, pelo trauma e pela racionalidade destrutiva da modernidade intensificou o interesse por jogos e livros infantis. O retorno a esses objetos aparentemente simples revela, portanto, não um movimento de regressão, mas uma tentativa de resgatar, ainda que por breves instantes, o sentido da experiência (Benjamin, 2002). O brinquedo, nesse caso, é um espaço potencial de resistência estética e sensível tanto para as crianças quanto para os próprios adultos que, ameaçados por um mundo hostil, encontram no gesto lúdico uma espécie de refúgio simbólico, uma fuga poética frente ao insuportável (Benjamin, 2002). A partilha do lúdico entre adultos e crianças revela, portanto, a profundidade com que o brincar toca os sujeitos, como experiência de existência. Nesse

---

<sup>5</sup> Se refere à Primeira Guerra Mundial, contexto da escrita do ensaio de Walter Benjamin (2002).

cenário, o brinquedo, mesmo quando ofertado como presente ou herança cultural, escapa ao controle de quem o entrega. De fato, o gesto lúdico é sempre recriado por quem brinca. O lúdico não se deixa conter em prescrições; ele exige disponibilidade, escuta e uma certa coragem de se aproximar da infância.

Esse olhar para a criança enquanto sujeito que reinscreve sentidos sobre o que é descartado e marginalizado ganha contornos ainda mais precisos quando observamos a maneira como Benjamin (2002) analisa os brinquedos, objetos que, longe de serem neutros, revelam a mediação entre gerações e a própria estrutura simbólica da modernidade. O mundo da percepção infantil está marcado por toda parte pelos vestígios da geração mais velha, com os quais a criança se defronta. Um exemplo disso é o que ocorre com seus brinquedos e com seus jogos. “É impossível construí-los em um âmbito da fantasia, no país feérico de uma infância ou arte puras” (Benjamin, 2002, p. 96). Como observa o autor (2002), a partir da relação que o adulto estabelece com a criança por meio do brinquedo, esse elemento, “mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, e, na verdade, não tanto da criança com os adultos, mas destes com a criança. Pois quem senão o adulto fornece primeiramente à criança os seus brinquedos?” (p. 96).

Assim, o brinquedo carrega a marca da cultura adulta, mas no brincar, ganha novos significados. A fé excessiva no progresso técnico e científico, associada à falta de experiência e à ausência de reflexão crítica, é responsável, segundo Benjamin (2002), pela produção de brinquedos que, embora sofisticados, não estimulam a criatividade infantil. Consequentemente, o brinquedo industrializado tende a mimetizar a lógica da reprodutibilidade e do controle. Em contrapartida, o brincar livre configura-se como um ato de resistência, ressignificando o objeto por meio da inventividade infantil

Sob essa perspectiva, podemos nos aprofundar nessa reconfiguração inventiva da infância com a leitura do ensaio “*História cultural do brinquedo*”. No texto, Walter Benjamin (2002) destaca a contribuição de Karl Gröber, autor da obra *Kinderspielzeug aus alter Zeit* (Brinquedos infantis de velhos tempos), que “recusa-se a tratar de brincadeiras e jogos infantis”, concentrando-se exclusivamente “na história do próprio brinquedo” (Benjamin, 2002, p. 89). Tal escolha metodológica, revela menos uma limitação temática do que “a extraordinária solidez de seu procedimento” (Benjamin, 2002, p. 89). Trata-se de um esforço rigoroso de compreender o brinquedo como artefato cultural concreto, vinculado à trajetória histórica de uma sociedade e às suas formas materiais de expressão (Benjamin, 2002).

No ensaio em questão, o autor (2002) observa que Gröber organiza sua pesquisa dentro dos limites do círculo cultural europeu, tendo a Alemanha como foco privilegiado. Nesse contexto, a Alemanha “é também o centro espiritual” do brinquedo (Benjamin, 2002, p. 89), sendo responsável por uma herança simbólica significativa no imaginário infantil europeu. De fato, muitas das peças mais expressivas ainda encontradas em museus e quartos de crianças teriam origem nesse território (Benjamin, 2002). “Nuremberg é a pátria dos soldadinhos de chumbo e da reluzente fauna da arca de Noé” (Benjamin, 2002, p. 89), escreve Benjamin, enquanto “a mais antiga casa de bonecas de que se tem notícia provém de Munique” (Benjamin, 2002, p. 89).

Esse modo de significar o mundo a partir do que foi deixado de lado também se expressa na forma como os brinquedos entram em cena. Walter Benjamin (2002) nos mostra que o brinquedo, longe de ser um artefato cuidadosamente projetado para fins educativos, tem origens dispersas e imprecisas nascendo, muitas vezes, das margens da produção formal e das sobras da cultura material. Com efeito, o comerciante de brinquedos é uma figura recente, que surgiu apenas no fim da mais rigorosa especialização comercial (Benjamin, 2002). Antes dele, os brinquedos apareciam de modo disperso entre os vendedores de marcenaria, ferragens, papéis, enfeites e até produtos de confeitaria. Como observa o autor, “mesmo um tipo muito especial de boneco encontra-se em uma prateleira com a inscrição 'produtos de confeitaria'” (Benjamin, 2002, p. 82). É possível inferir, portanto, que aquilo que desperta a atenção brincante das crianças não precisa nascer de uma indústria especializada, mas emerge dos objetos da vida comum, fragmentos desviados de sua finalidade original, coisas que sobram e que, justamente por não estarem atreladas a uma função específica, tornam-se disponíveis à invenção. O brinquedo, assim, se abre ao jogo, ao desvio poético, que transforma o objeto ordinário em coisa encantada. É justamente nesse trânsito entre o banal e o extraordinário que a criança opera: sua sensibilidade desloca a função e inaugura novos sentidos (Benjamin, 2002).

Com a Reforma Protestante, ocorreu uma significativa reconfiguração na produção artística europeia. Muitos artistas, que antes dedicavam seu ofício à criação de obras religiosas, passaram a produzir objetos artesanais menores, voltados à decoração doméstica e ao universo infantil (Benjamin, 2002). É nesse contexto que floresce a difusão de um universo de miniaturas cuidadosamente elaboradas, que fazia a “alegria de crianças nas estantes de brinquedos e dos adultos nas salas de arte e maravilhas” (Benjamin, 2002, p. 91). Esses

brinquedos, frequentemente oriundos de tradições artesanais, carregavam em sua materialidade uma poética do pequeno, do discreto, do encantamento silencioso, atributos que, segundo Benjamin (2002), conferiram aos brinquedos da época uma densidade simbólica singular. Nuremberg, nesse contexto, destacou-se como o centro dessa tradição, conquistando reconhecimento internacional com suas famosas “quinquilharias”, e assegurando à Alemanha o predomínio no mercado mundial de brinquedos.

Entretanto, ao longo da segunda metade do século XIX, percebe-se um deslocamento do brinquedo da esfera do artesanal para o industrial, que revela uma transformação mais ampla nos modos de relação entre infância, cultura e materialidade (Benjamin, 2002). Os brinquedos que emergem tornam-se maiores, menos íntimos, mais padronizados e passam a ocupar um lugar mais autônomo, desvinculado da presença ativa do adulto. Nas palavras de Benjamin (2002), esse processo marca a “emancipação do brinquedo”, que passa a se subtrair do controle da família e se aproxima, cada vez mais, da lógica fria da mercadoria. Com efeito, de objetos relacionais e poéticos, os brinquedos deixam de ser vestígios de uma experiência comum e transformam-se em mercadoria regida por uma lógica externa ao mundo infantil, a lógica do entretenimento e não mais do envolvimento.

Essa mudança de escala e sentido sinaliza, portanto, um esvaziamento da experiência sensível e uma crescente instrumentalização da infância. Nesse cenário, a delicadeza artesanal cede lugar à produção em massa; a presença cuidadosa do adulto é substituída por objetos que operam sozinhos e o brinquedo já não é convocado pelo gesto da criança, mas imposto como modelo fechado de diversão (Benjamin, 2002).

À vista disso, o brinquedo moderno, mesmo em sua aparente simplicidade, tende a se distanciar daquilo que Benjamin (2002) compreende como autenticidade do brincar. De fato, ele deixa de expressar a relação íntima com o mundo material e simbólico da criança; pelo contrário, torna-se cada vez mais estranho a ela. Dentre os materiais que compõem o universo do brinquedo, Benjamin (2002) destaca a madeira como um dos mais apropriados à sensibilidade infantil, “em virtude tanto de sua resistência como da capacidade de assimilar cores” (Benjamin, 2002, p. 92). A madeira, junto de materiais heterogêneos como pedras, papel e plastilina, aproxima-se do corpo da criança e da sua imaginação. Isso porque a criança não apenas utiliza os objetos: ela os reinventa, desorganiza suas funções, estabelece com eles relações simbólicas e afetivas que fogem à lógica produtiva. De fato, pode-se afirmar que “um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha reúnem, na solidez, no

monolitismo de sua matéria, uma exuberante das mais diferentes figuras” (Benjamin, 2002, p. 92).

Nesse contexto, “nada é mais adequado à criança do que irmanar em suas construções os materiais mais heterogêneos” (Benjamin, 2002, p. 92). Esse gesto revela a criatividade, mas também um modo próprio de experienciar o mundo, no qual o brinquedo se oferece como meio, não como fim. Por isso, o verdadeiro rosto da criança que brinca não pode ser capturado por tentativas naturalistas ou impositivas. Na verdade, é preciso abrir espaço para sua invenção livre, visto que “Enquanto vigorava um naturalismo obtuso, não havia nenhuma perspectiva de fazer valer o verdadeiro rosto da criança que brinca” (Benjamin, 2002, p. 93). Assim, os brinquedos mais autênticos são justamente aqueles que “menos o parecem ao adulto” (Benjamin, 2002, p. 93), pois quanto mais eles buscam se assemelhar às formas e funções dos instrumentos adultos, mais se afastam da dinâmica do brincar. É por isso que Benjamin defende que a imitação é familiar ao jogo, e não ao brinquedo (Benjamin, 2002, p. 93). A brincadeira, para a criança, não está centrada em reproduzir o mundo tal qual ele é, mas em subvertê-lo poeticamente, reconfigurando-o a partir de seus desejos e de suas fantasias.

Há outro texto que nos chama a atenção em relação à análise benjaminiana acerca dos brinquedos: o ensaio “*Brinquedos russos*”. Nele, Benjamin (2002) observa que, originalmente, os brinquedos de diferentes povos têm suas raízes na indústria doméstica e que sua variedade de formas produzidas por camponeses e por artesãos, representantes das camadas populares, continua, até hoje, a oferecer uma base sólida para a criação de brinquedos infantis. Isso se explica, segundo o autor (2002), pelo fato de que, ao brincar, a criança não se relaciona apenas com o objeto final, mas também com o processo que o originou. Nesse sentido, é justamente esse espírito de origem, o modo como o brinquedo é feito, suas marcas de fabricação, que estabelece um elo significativo com a criança e “(...) 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” (Benjamin, 2002, p. 127).

Nessa perspectiva, Benjamin (2002) analisa que a criança tende a compreender e se envolver mais profundamente com brinquedos fabricados por métodos simples e artesanais do que com aqueles produzidos por meios industriais complexos, pois o apelo do brinquedo não está nas formas construtivas e esquemáticas que muitos artesãos modernos, com pretensões estéticas, acreditavam ser mais atraentes, mas sim na possibilidade que o objeto oferece de ser

compreendido em sua feitura: “a construção total de sua boneca ou de seu cãozinho, na medida em que ela possa imaginar como esses brinquedos são feitos” (Benjamin, 2002, p. 127). Assim, destaca Benjamin (2002), o que realmente cativa a criança é perceber seus gestos, sua matéria, suas costuras, suas colagens ou seus entalhes, nessa possibilidade de imaginar o processo e, portanto, criar uma relação viva e significativa com seus brinquedos.

É nessa perspectiva que os jogos infantis emergem como experiências de liberdade e de reelaboração da realidade. Sob essa ótica, a brincadeira infantil, especialmente nos jogos, manifesta um potencial expressivo singular, capaz de converter-se em elemento diferenciador no contexto do processo educativo. De fato, tanto adultos quanto crianças desfrutam, aprendem e se transformam por meio do brincar. Benjamin (2002, p. 101) observa que nos jogos há “uma grande lei que, acima de todas as regras e ritmos particulares, rege a totalidade do mundo dos jogos: a lei da repetição”. Para a criança, a repetição constitui a verdadeira “alma do jogo” e nada lhe traz mais felicidade que o “mais uma vez”. Nesse sentido, a repetição é compreendida como forma de transformação, pois nos jogos, “repete-se o mesmo” até que se torne novo (Benjamin, 2002). Tal concepção aproxima-se da poética de Manoel de Barros, para quem “repetir repetir — até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo” (Barros, 2016, p. 16). Assim, a criança faz da repetição um processo de reinvenção sensível: ela recria, modifica e transforma o vivido em hábito, convertendo a experiência mais comovente em memória encarnada.

Benjamin (2002, p. 101) aproxima esse movimento ao impulso descrito por Freud (2016) no ensaio “*Além do princípio do prazer*” ao tratar da compulsão à repetição como retorno a uma situação primordial. Nas palavras do filósofo, “toda experiência mais profunda deseja insaciavelmente [...] repetição e retorno”, revelando o desejo por um reencontro afetivo com o início (Benjamin, 2002). Essa força criadora da repetição infantil é também evocada por Benjamin (2002, p. 101) ao citar Goethe: “Tudo à perfeição talvez se aplainasse / Se uma segunda chance nos restasse”<sup>6</sup>. Entretanto, para a criança, duas vezes não bastam: são necessárias centenas. A criança “volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início” (Benjamin, 2002, p. 101), desejando saborear intensamente triunfos e descobertas como se fossem sempre a primeira vez.

Dessa forma, o jogo não é um mero “faz de conta”, mas um “fazer de novo”, um fazer que dá à luz o hábito animado pelo rastro da brincadeira (Benjamin, 2002, p. 102). Nesse

---

<sup>6</sup> “*Es liesse sich alles trefflich schlichten könnte man die Dinge zweimal verrichten*” (Benjamin, 2002, p. 101).

cenário, o brincar não se opõe ao aprender; pelo contrário, o hábito entra na vida como jogo e, mesmo nas formas mais endurecidas da vida adulta, “sobrevive até o final um restinho da brincadeira” (Benjamin, 2002, p. 102). A brincadeira, portanto, é também um gesto de elaboração e resistência, visto que ao repetir e transformar, a criança torna o mundo habitável novamente; uma caixa de brinquedos da qual pode retirar, sempre de novo, uma imagem à qual se agarrar (Benjamin, 2002).

Sob esse viés, a concepção dos jogos e do brincar como gesto criativo estende-se também à linguagem. A interação entre Literatura e Infância costuma revelar uma frequente desvalorização da experiência infantil, motivada por visões equivocadas dos adultos (Santos; Galiuzzi, 2016). Benjamin (2002), contudo, reconhece na literatura infantil, assim como no jogo, um espaço estético legítimo, em que a criança pode reelaborar sentidos e experimentar o mundo por meio da palavra. Brinquedos, jogos e livros são, portanto, espaços de linguagem e criação, nos quais a criança se mostra como sujeito sensível e ativo, capaz de refazer o mundo com os restos que os adultos deixaram, mas também de dizer, de brincar e de escrever sua própria experiência.

No que se refere aos avanços técnicos e aos novos estímulos voltados à indústria de brinquedos, Benjamin (2002), observa que certos produtos tidos como modernos, a exemplo das figuras laqueadas de silhuetas delicadas, expressam mais os desejos e concepções do adulto sobre o que deve ser um brinquedo do que as reais demandas da infância. Tais objetos, embora curiosos, carecem de valor significativo no universo infantil: “são coisas meramente curiosas (...) num quarto de criança não servem para nada” (Benjamin, 2002, p. 86). Há, portanto, uma dissociação entre o que a indústria projeta como brinquedo e o que, de fato, sustenta o brincar.

É por isso que o autor (2002, p. 87) afirma que “jamais são os adultos que executam a correção mais eficaz dos brinquedos, sejam eles pedagogos, fabricantes ou literatos, mas as crianças mesmas, no próprio ato de brincar”. É no uso ativo, inventivo e até destrutivo que a criança transforma o objeto em brinquedo. Quando um brinquedo se quebra, se perde ou é consertado, ele deixa de ser peça decorativa ou representação de status e se reintegra à esfera autêntica do jogo. Mesmo a boneca mais nobre, após passar pelas mãos das crianças, “transforma-se numa eficiente camarada proletária na comuna lúdica das crianças” (Benjamin, 2002, p. 87). Essa afirmação carrega um forte sentido político e estético, visto que o brincar é

um ato de apropriação que recusa os modelos impostos e inventa, a partir dos restos, um mundo desobediente, criativo e radicalmente livre.

Por fim, entende-se que os brinquedos “não dão testemunho de uma vida autônoma e segregada”, mas participam de uma rede simbólica mais ampla: “são um mudo diálogo de sinais entre a criança e o povo” (Benjamin, 2002, p. 94). Ou seja, os brinquedos carregam traços culturais, históricos e sociais que ligam a infância à coletividade, pois “se a criança não é nenhum Robson Crusoe, assim também as crianças não constituem uma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertencem” (Benjamin, 2002, p. 94). Ao recuperar esses registros, nosso autor (2002) articula uma leitura do brinquedo que transcende sua função lúdica e utilitária. O brinquedo, nesse contexto, torna-se documento cultural, revelando os modos de vida e os valores simbólicos de uma determinada época. Mais do que objetos de consumo, os brinquedos são vestígios de mundos, condensações de memória e sensibilidade e é nesse gesto que Benjamin nos convida a observar a infância como território de significações históricas.

Dessa forma, brinquedos, jogos e restos constituem, em Walter Benjamin (2002), chaves interpretativas para compreender a infância como uma experiência estética, histórica e crítica. Mais do que objetos auxiliares da aprendizagem, esses elementos revelam a força poética da infância em sua maneira própria de atribuir novos sentidos ao mundo. A criança, ao brincar: cria, reconstrói, reinterpreta, instaura uma lógica própria, sensível e inventiva, que resiste à racionalidade utilitária da vida adulta. Com isso, o brinquedo, tal como Benjamin o pensa, passa a ser compreendido como vestígio cultural, um elo entre gerações, um fragmento histórico e simbólico por onde circulam memórias, afetos e possibilidades. Ele evidencia a tensão entre as heranças da tradição e a potência transformadora do gesto infantil. Ao manipular restos e fragmentos do mundo adulto, a criança dá uma nova função aos objetos, inscrevendo-os em uma outra ordem simbólica em que a repetição é reinvenção.

Diante de tais fatos, observar as materialidades da infância à luz do pensamento benjaminiano é reconhecer nelas um campo de resistência sensível à industrialização da experiência. Brincar, nesse contexto, é gesto poético e político, uma vez que transforma sobras em mundos, ruínas em brinquedos, detritos em narrativas. Trata-se de um modo de habitar o mundo com liberdade e invenção que produz presença, mesmo diante daquilo que já foi deixado para trás. É justamente nesse movimento entre o que resta e o que se reinventa que o brinquedo revela seu papel como documento vivo de cultura, de história e de possibilidade.

Nesse território de invenção e de escuta, a infância se afirma como forma de vida autônoma, criadora e profundamente relacional, que resiste às formas endurecidas da vida adulta e reinaugura, sempre, a experiência.

### 3.3 LITERATURA, ESTÉTICA E EXPERIÊNCIA DA INFÂNCIA

O mundinho da Mariana é muito pequeno. Não vai muito além dos seus braços e das suas perninhas que mal aprenderam a andar. Ela brinca com coisas [...]. Nisto ela se parece muito com os gatinhos, cães, potros, que também gostam de brincar. Mas ela já tem uma coisa que eles não têm [...] ela está aprendendo a falar. A alegria não está só quando ela tem as bolinhas em suas mãos. Ela ri ao falar o nome, mesmo que não haja bolinha alguma por perto: ela brinca com as palavras [...]. Pelo poder da palavra ela é capaz de brincar com coisas ausentes. Já aprendeu o segredo da poesia. Pois o que é um poema? É claro que não é a coisa. Se o poema fosse a coisa ele seria supérfluo, desnecessário, pura tautologia. O poema é um objeto impossível que construímos pela magia do jogo das palavras. Isso mesmo: jogo das palavras: palavras são brinquedos (Alves, 1994, p. 63-64).

A gratuidade essencial do brincar aproxima-se da literatura e da poesia, que também não se justificam por sua utilidade, mas por sua capacidade de encantar e produzir sentidos. Como Mariana, a menina de Rubem Alves (1994), a criança brinca com palavras e, ao fazê-lo, abre frestas para outras realidades possíveis. O brinquedo pode ser uma bolinha nas mãos, mas também pode ser o som da palavra que a nomeia, repetido com alegria mesmo na sua ausência. Ao aprender a falar, a criança descobre que pode criar presenças com a linguagem e é precisamente nesse jogo com o ausente que ela inventa o poema. A literatura infantil, nesse cenário, deve ser pensada para além de instrumento pedagógico, mas como território de experiência estética. Assim, ao ler, ao escutar e ao nomear, a criança participa desses gestos com intensidade e inteireza, com plena presença no presente.

Ao longo de sua obra, Walter Benjamin demonstrou profundo interesse pelas manifestações culturais da infância, especialmente aquelas ligadas ao universo da linguagem, da literatura e da imagem. Sob essa perspectiva, esta seção articula a experiência literária ao ato de brincar, compreendendo ambos como formas de expressão estética que escapam à lógica utilitária e racionalizante do mundo adulto. A partir da epígrafe de Rubem Alves (1994), que identifica na linguagem da criança um jogo poético com o ausente, será possível traçar paralelos entre o gesto de brincar com palavras e a potência criadora da literatura. Com base nas reflexões benjaminianas, a literatura infantil será examinada como campo legítimo de

formação sensível, de invenção simbólica e de resistência à homogeneização cultural. Essa análise, portanto, busca revelar como o livro infantil, especialmente em suas formas ilustradas e narrativas tradicionais, pode acolher e dar forma à experiência estética da infância, estabelecendo uma ponte entre a sensibilidade da criança e os mundos possíveis da linguagem e da imagem.

Essa compreensão da literatura infantil como espaço de invenção e experiência sensível ganha, em Walter Benjamin, uma densidade histórica e crítica. Ao investigar a trajetória dos livros destinados à infância, o autor (2002) revela que seu florescimento emergiu como reflexo das práticas culturais e sociais de uma época. De fato, o livro infantil na primeira metade do século XIX, segundo Benjamin (2002), não decorreu de um projeto pedagógico planejado, mas emergiu como expressão espontânea da vida burguesa de então, particularmente no contexto da cultura *Biedermeier*<sup>7</sup>. A arte neles contida era “usada” como uma expressão que se confundia com os gestos e com os hábitos do cotidiano pequeno-burguês. Em certa medida, esses livros realizavam uma espécie de tradução popular e infantilizada dos devaneios do Romantismo, esvaziando-os de seu excesso e tornando-os “acessíveis” ao universo da criança e do lar (Benjamin, 2002).

Em tal conjuntura, Benjamin (2002, p. 58) constata que a literatura infantil “começou com um grande fiasco, isso é certo, e, em muitos casos, podemos nós acrescentar, permaneceu como tal”. Na tradição alemã, o livro infantil emerge no contexto do Iluminismo e adquire, em seus primeiros decênios, um caráter marcadamente moralizante. Nesse período inicial, observa-se uma forte convergência entre os conteúdos catequéticos e a exegese, orientada por uma perspectiva deísta que atravessa a produção literária destinada à infância. Tal orientação resulta em textos áridos e desprovidos de significado real para a criança, evidenciando um distanciamento entre os propósitos pedagógicos do adulto e a realidade infantil (Benjamin, 2002).

Ainda, de acordo com Benjamin (2002, p. 55), essa produção refletia a visão da criança como um ser naturalmente bom e sociável, o que permitia à educação moldá-la como o “homem mais piedoso, bondoso e sociável”, ideal esse compartilhado pelos filantropos

---

<sup>7</sup> Durante o período compreendido entre 1815 e 1848, desenvolveu-se na Europa Central a chamada cultura *Biedermeier*, um movimento artístico e cultural voltado sobretudo à burguesia. O termo passou a ser utilizado em tom satírico para designar uma classe social e uma mentalidade doméstica marcada pelo conservadorismo, pela autossatisfação e pela observância rigorosa das normas. Pode-se caracterizá-la como expressão do espírito pequeno-burguês, isto é, de um grupo situado à margem da classe média, cuja própria condição marginal deu origem a uma imitação exagerada dos comportamentos considerados “respeitáveis” (Figlio, 1978, p. 175).

pedagógicos da época. O problema, contudo, vai além dos pressupostos idealizados sobre a natureza infantil, mas, sobretudo, na maneira como esses ideais se materializaram em livros e práticas educativas. Em tom irônico, Benjamin (2002) denuncia o empobrecimento estético e intelectual das produções voltadas à infância, que se expressa na “jovialidade desconsolada e desfigurada das histórias rimadas” (2002, p. 55) e nas “sardônicas caretas de bebês pintadas por supostos amigos das crianças”(2002, p. 55). Para ele, tais representações não revelam nenhuma sensibilidade genuína, mas apenas uma tentativa caricatural e desrespeitosa de se aproximar da infância. O infante, diz ele, exige do adulto uma linguagem clara, honesta, compreensível, e não a condescendência disfarçada de ludicidade (Benjamin, 2002).

Nesse cenário, ao refletir sobre a origem do livro infantil, Benjamin (2002) traz para a análise enciclopédias visuais como o *Orbis Pictus*, de Comenius<sup>8</sup>, e a obra *Elementarwerk*, de Basedow<sup>9</sup>, que surgem nesse mesmo contexto iluminista. Embora essas obras tragam aspectos nobres, como a tentativa de tornar o conhecimento acessível por meio de imagens e temas variados, elas também evidenciam a tendência à utilitarização da infância (Benjamin, 2002). Na *Elementarwerk*, por exemplo, a lição universal tenta provar a “utilidade” de todas as coisas, da matemática até a arte de equilibrar-se em cordas, enquanto “surgem histórias morais de uma drasticidade tal que chegam a tocar, e não involuntariamente, o cômico” (Benjamin, 2002, p. 57). Mais do que estabelecer uma crítica pontual a certas obras, Benjamin (2002) está interessado em denunciar a ruptura entre o mundo adulto e a experiência da criança, quando esta é reduzida a um objeto pedagógico, moral ou estético segundo os valores da racionalidade moderna. Com efeito, sua ironia recai justamente sobre as tentativas bem-intencionadas, mas equivocadas, de representar a infância de fora, sem escutá-la ou respeitar sua lógica própria.

No ensaio *Chichleuchlauchra*, cujo título remete a uma antiga cartilha de ensino, Benjamin (2002) critica com ironia os métodos pedagógicos tradicionais que, desde os séculos XVI e XVII, impunham formas áridas de aprendizagem que buscavam “acossar” as crianças. Cartilhas com palavras de sonoridade impronunciável, “monstruosidades fonéticas”, como ele as chama, eram utilizadas como instrumentos de controle e adestramento (Benjamin, 2002). Para o autor, o uso desse tipo de material revela muito mais sobre os caprichos e

---

<sup>8</sup> COMENIUS, John Amos. *Orbis sensualium pictus* (O mundo sensível ilustrado). Nürnberg: s.n., 1658. Considerado o primeiro livro ilustrado voltado à educação infantil, combinava imagens e textos bilíngues (latim e alemão) com fins didáticos. Referido por Benjamin (2002, p. 56).

<sup>9</sup> BASEDOW, Johann Bernhard. *Elementarwerk*. Dessau: s.n., 1774–1775. Obra pedagógica ilustrada, dividida em quatro volumes, voltada à formação moral e racional da criança, segundo os ideais do Iluminismo. Referido por Benjamin (2002, p. 56).

imposições dos adultos do que sobre as reais necessidades do infante. Afinal, “jamais faltou aos “maiores” um pretexto pedagógico qualquer para imporem-se às crianças com seus caprichos e manias, numa pose empertigada” (Benjamin, 2002, p. 139).

Benjamin (2002) reconhece que, do ponto de vista dos mestres da época, tais estratégias pareciam eficazes: palavras difíceis impediriam as crianças de adivinhar o sentido e, assim, garantiriam um processo de leitura mais "seguro". Todavia, ele argumenta sobre a significância do justo oposto: “aprender a ler é, em boa parte, exatamente aprender a adivinhar” (Benjamin, 2002, p. 140) e, dessa forma, antecipar sentidos e pressentir significados. Trata-se de um gesto criativo e intuitivo, que aproxima a leitura da experiência estética, muito mais do que do controle disciplinar. Durante o longo período em que o ensino esteve subordinado à autoridade religiosa, os pedagogos se mantiveram próximos do poder e do saber, “junto a Deus” e, por isso, sua perspectiva sobre a infância era marcada pelo distanciamento. Só mais tarde, com “passos desajeitados”, carregados de contradições, esses educadores começaram a tentar compreender, pela primeira vez, o ponto de vista da criança (Benjamin, 2002).

Essas críticas se alinham, segundo Giorgi (2002), à firme postura de Benjamin diante das chamadas falsas modernidades pedagógicas, que, sob o pretexto de atender às necessidades da criança e do adolescente, impõem categorias rígidas e dogmáticas sobre o desenvolvimento. Tais práticas, muitas vezes legitimadas por discursos técnico-científicos, acabam por reproduzir uma lógica autoritária e normatizante, que ele associa a um legado de mentalidade colonial (Giorgi 2002). Para Benjamin (2002), portanto, o verdadeiro encontro com a infância exige abandonar modelos de controle e abrir-se à escuta e à complexidade da experiência infantil.

No conjunto de suas observações sobre a tradição literária infantil alemã, Benjamin (2002) reserva um comentário, carregado de sua fina ironia, para o *Bilderbuch für Kinder* (Livro ilustrado para crianças), título que surgiu mais adiante. Sobre ele, Benjamin destaca que a obra:

[...] compreende 12 volumes, cada um com cem gravuras em cobre coloridas, e foi publicado em Weimar, sob a direção de J. F. Bertuch, entre os anos de 1792 a 1847. Essa enciclopédia ilustrada demonstra em sua cuidadosa execução com que zelo se trabalhava então para crianças. Hoje a maioria dos pais se horrorizaria com a suposição de colocar essa preciosidade nas mãos dos filhos. Inteiramente imperturbável, Bertuch exorta o leitor em seu prefácio a recortar as gravuras (Benjamin, 2002, p. 57).

A inferência expõe as ambiguidades da pedagogia iluminista. O tom irônico emerge quando Benjamin (2002) destaca que, concebido com refinamento, o livro trazia em seu prefácio a orientação de que as imagens fossem recortadas, o que, no contexto moderno da própria crítica de Benjamin, pareceria um sacrilégio pedagógico. A aparente liberalidade de Bertuch, portanto, não indica uma maior liberdade da criança diante do material cultural, já que na modernidade e mesmo em nossa época, o objeto infantil, meticulosamente elaborado, era pensado mais para o adulto, que certamente impediria o pequeno leitor de manuseá-lo, privando a experimentação por parte da infância. Assim, a referência ao *Bilderbuch* funciona como um espelho das contradições modernas: entre o cuidado técnico e a instrumentalização moral, entre o apelo visual e a ausência de diálogo com a experiência sensível da criança.

Em contraste às críticas de uma literatura romanesca moderna, concebida a partir de uma produção desvinculada de raízes simbólicas profundas, Walter Benjamin (2002) identifica nas formas narrativas tradicionais, como o conto maravilhoso, a fábula e o livro folclórico, as “fontes mais puras” da literatura destinada à infância. Em sua perspectiva, essas manifestações mantêm uma ligação originária com o imaginário coletivo e com a experiência compartilhada, o que lhes confere uma qualidade estética e formativa superior. Nessa perspectiva, Benjamin (2002) caracteriza o conto maravilhoso como um “resíduo espiritual”: ao mesmo tempo um produto da decadência de uma forma épica e um dos conteúdos mais poderosos da história simbólica da humanidade. A criança, segundo ele, “constrói o seu mundo com os motivos do conto maravilhoso, ou pelo menos estabelece vínculos entre os elementos do seu mundo” (Benjamin, 2002, p. 58), manipulando-os com liberdade, empregando-os de modo semelhante ao uso de brinquedos ou materiais de construção, como elementos que integram e organizam seu mundo imaginativo e afetivo (Benjamin, 2002).

Nessa direção, a fábula, em seus bons momentos, é descrita como um produto que pode alcançar uma notável profundidade espiritual, embora raramente seja compreendida pelas crianças em sua função moralizante, tal como supunha a pedagogia tradicional. Em vez disso, “os pequenos se divertem mais com o animal que fala de forma humana e age racionalmente do que com o texto mais rico de ideias” (Benjamin, 2002, p. 58). Essa discrepância revela, assim, o equívoco de um olhar adulto que frequentemente projeta sobre a infância finalidades instrutivas que ignoram sua forma própria de fruição estética e simbólica.

Apesar de muitos livros antigos para crianças estarem marcados por intenções doutrinárias, há um aspecto que ainda salva o interesse dos pequenos leitores e preserva seu

valor: as ilustrações. Para Benjamin (2002), esse elemento visual escapou ao controle das pedagogias filantrópicas da época. Por meio das imagens, artistas e infantes puderam se comunicar diretamente, sem a mediação normativa dos adultos educadores. Isso não significa que os ilustradores tivessem trabalhado exclusivamente pensando nas crianças, mas sim que os traços, as cores e as formas criadas encontram ressonância na sensibilidade infantil. Benjamin (2002) observa, por exemplo, que os livros de fábulas frequentemente reaproveitam padrões visuais já usados em diferentes contextos, e que certas representações, como as das sete maravilhas do mundo, remetem a estilos iconográficos do século XVII, ou talvez até anteriores. Ele propõe, inclusive, “como mera suposição” a hipótese de que essas ilustrações têm uma ligação histórica com a tradição barroca, sugerindo que esses universos visuais não são tão distantes quanto à primeira vista podem parecer (Benjamin, 2002). Assim, entre os diversos aspectos do desenvolvimento das cartilhas no século XVII, destaca-se um fenômeno particular que o autor associa ao espírito barroco: o biomorfismo das letras. Segundo ele, houve naquele período um esforço intenso para “superar com astúcia o abismo entre coisa e signo” (Benjamin, 2002, p. 143) buscando construir uma ponte entre a representação gráfica e o mundo visível.

Nesse horizonte interpretativo, Benjamin (2002) faz referência à obra de Anja Mandelssohn, *Der Mensch in der Handschrift* (O homem na caligrafia), na qual a autora defende que a escrita alfabética teria raízes hieroglíficas, ou seja, todas as letras teriam se originado como imagens. Algumas, inclusive, ainda preservam traços visuais que as vinculam diretamente a figuras reconhecíveis. Mandelssohn observa, por exemplo, que a letra “P” poderia representar a forma de um homem com cabeça; o “O”, a figura de um olho; e o “H” e o “E” sugeririam cercas, o último deles, inclusive, sendo espontaneamente complementado por crianças com um traço adicional que efetivamente existiu em versões mais antigas do alfabeto grego. Essas associações ilustram o modo como o aprendizado da leitura, nesse período, buscava integrar a sensorialidade e a imaginação da criança, ainda que por caminhos inusitados, permitindo-lhe acessar a linguagem por meio de imagens e analogias intuitivas (Benjamin, 2002).

Nesse cenário, no final do século XVIII, surgem livros ilustrados nos quais uma única página reúne objetos diversos e coloridos, dispostos lado a lado sem conexão imagética direta, apenas unidos pela coincidência da letra inicial, como ananás, âncora, abelha, atlas. Frequentemente, esses vocabulários vinham acompanhados de traduções para outros idiomas

(Benjamin, 2002). “Nesses termos, a tarefa artística tinha afinidades com a dos desenhistas barrocos, que combinavam objetos alegóricos numa escrita visual, e em ambas as épocas surgiram soluções engenhosas e altamente significativas” (Benjamin, 2002, p. 59).

O autor (2002) parece destacar aqui o valor da linguagem visual como campo de liberdade e imaginação frente às restrições da pedagogia moderna. De fato, a imagem, ao não se submeter por completo à função educativa imposta pelo adulto, oferece à criança a chance de construir seu próprio olhar sobre o mundo, atravessado pela descoberta e pela possibilidade de novas associações simbólicas: “a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico” (Benjamin, 2002, p. 69). Assim, ao manusear seu livro ilustrado, o pequeno leitor exerce uma forma singular de atenção imaginativa, semelhante à prática dos mestres taoistas: ela ultrapassa a parede ilusória da superfície gráfica e, ao percorrer com o olhar as tramas coloridas das imagens, adentra simbolicamente um cenário no qual vive o conto maravilhoso (Benjamin, 2002). Trata-se, portanto, de um universo permeável, no qual os elementos visuais se reorganizam a cada instante e acolhem a criança como participante da experiência estética e narrativa (Benjamin, 2002). Revestida das cores que capta na leitura e na contemplação,

A criança se vê em meio a uma mascarada e participa dela. Lendo, pois se encontraram as palavras apropriadas a esse baile de máscaras, palavras que revolteiam confusamente no meio da brincadeira como sonoros flocos de neve. “Príncipe é uma palavra cingida por uma estrela”, disse um menino de sete anos (Benjamin, 2002, p. 70).

Essa passagem evidencia uma infância que joga com a linguagem e que opera em um campo de liberdade expressiva anterior às convenções do discurso racional. Dessa maneira, tal postura revela que “ao elaborar histórias, crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo ‘sentido’” (Benjamin, 2002, 70). Afinal, o gesto infantil de nomear e significar a partir da fantasia aponta para a potência da literatura e da arte como formas de experiência genuína, nas quais a criança habita poeticamente o mundo (Benjamin, 2002).

Partindo dessa concepção, chama a atenção de Benjamin (2002) o fato de que, ao longo do século XIX, o livro infantil tenha atravessado esse período sem sofrer perdas, tanto em termos de conteúdo textual quanto de linguagem visual. Isso é particularmente notável se considerarmos que se trata de uma época marcada por intensas transformações técnicas e intelectuais, as quais, em muitos casos, implicaram o desaparecimento ou a descaracterização

de expressões culturais herdadas do século anterior. A sobrevivência desse gênero, entretanto, não se deve ao refinamento técnico das ilustrações ou à sofisticação do texto, mas “seu encanto reside em grande parte no primitivo, enquanto documentos de uma época em que a antiga manufatura se defronta com os indícios de novas técnicas” (Benjamin, 2002, p. 59). Em tal conjuntura, formas artesanais do passado coexistem com os primeiros sinais da industrialização gráfica. A partir de 1840, por exemplo, a litografia passa a ocupar posição predominante no campo editorial, substituindo as tradicionais gravuras em cobre que, comuns nas décadas anteriores, ainda preservavam temas e traços estilísticos do século XVIII.

Esse universo cromático, vibrante e autônomo, parece ter sido reservado quase exclusivamente ao livro infantil (Benjamin, 2002). Enquanto, nas artes plásticas, a cor tende a tornar-se um recurso vazio quando se dissocia da superfície e da forma, “nas imagens dos livros infantis o objeto representado e a autonomia do material gráfico acarretam a impossibilidade de se pensar numa síntese entre cor e superfície” (Benjamin, 2002). Assim, nas obras infantis essa separação entre cor e fundo parece ser o desejável, pois não há aqui a busca por uma síntese harmônica entre a forma e o conteúdo; ao contrário, há um deleite estético com a liberdade da cor. Nesse sentido, a cor adquire um valor expressivo próprio, convertendo-se em manifestação de uma fantasia lúdica e descomprometida com a representação realista na “desmedida” em que

[...] os livros infantis não servem para introduzir os seus leitores, de maneira imediata, no mundo dos objetos, animais e seres humanos, para introduzi-los na chamada vida. Só aos poucos o seu sentido vai se constituindo no exterior, e isso apenas na medida em que se estabelece uma correspondência adequada com seu interior. A interioridade dessa contemplação reside na cor, e em seu meio desenrola-se a vida sonhadora que as coisas levam no espírito das crianças. Elas aprendem no colorido. Pois na cor, como em nenhum outro lugar, a contemplação sensual e não nostálgica está em casa (Benjamin, 2002, p. 62).

Diferentemente de obras destinadas à introdução objetiva das crianças no mundo concreto (vivido), no qual se aprende sobre animais, objetos e relações sociais, o livro ilustrado infantil, sobretudo o do século XIX, convida à contemplação, à imaginação cromática, à experiência estética que antecede qualquer forma de instrução. Benjamin (2002) sugere que o sentido dessas obras não é imediato nem direcionado: ele se constitui aos poucos, na medida em que há uma sintonia entre o olhar do pequeno leitor e a interioridade do livro. Essa interioridade está na cor. “A imagem colorida faz com que a fantasia infantil

mergulhe sonhando em si mesma” (Benjamin, 2002, p. 65). As crianças aprendem por meio da cor e, talvez, seja nela que elas mais se reconhecem, pois é na experiência do colorido que se inscreve, de maneira plena, uma contemplação sensível que busca habitar, com a liberdade da fantasia, os mundos que ainda podem ser inventados.

Nessa mesma linha de reflexão, Benjamin (2002) diferencia dois modos de relação com a imagem: a imaginação criadora, que atua de forma ativa sobre a realidade, e a fantasia contemplativa, que se manifesta na recepção sensível. Segundo ele, “na visão das cores, a fantasia em contemplação se dá a conhecer, ao contrário da imaginação criadora, como fenômeno primordial” (Benjamin, 2002, p. 77). Isso ocorre porque o ser humano é capaz de corresponder criativamente às formas e aos traços que percebe ao dançar ou desenhar, por exemplo, mas não pode produzir a cor com o corpo. A relação com a cor, portanto, é de ordem receptiva: “através do olho que reverbera em cores” (Benjamin, 2002, p. 78).

A partir disso, a visão torna-se um “divisor de águas dos sentidos” (Benjamin 2002, p. 78-79), pois nela se articulam simultaneamente forma e cor. Enquanto as formas se ligam às “faculdades das correspondências ativas: visão de formas e movimento, audição e fala” (Benjamin, 2002, p. 79), a percepção da cor aproxima-se dos sentidos passivos como o paladar e o olfato. Por conseguinte, “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” (Benjamin, 2002, p. 79). Sob esse prisma, a cor assume uma função “ético-sensorial”, ao mobilizar a sensibilidade e a imaginação de maneira lúdica e desvinculada de finalidades pragmáticas.

No suplemento à *Farbenlehre*, a teoria das cores de Goethe, Benjamin (2002) reconhece uma dimensão estética e sensível das cores que se articula diretamente ao universo lúdico da infância. Para ele, essa sensibilidade encontra expressão em diversos jogos infantis que se voltam à intuição da fantasia, como as bolhas de sabão, os jogos de chá, a lanterna mágica, as aquarelas e as decalcomanias. Em todos esses jogos, a cor se apresenta como aparência viva e vibrante: “as cores flutuam aladas sobre as coisas” (Benjamin, 2002, p. 80). O encantamento, portanto, provém da reverberação cromática, do brilho que a cor assume ao emergir como fenômeno efêmero e cintilante. Trata-se de uma experiência sensível em que a criança, ao contemplar o mundo colorido, adentra um espaço de fantasia que se desloca da utilidade e da finalidade estática.

Por outro lado, nos livros infantis ilustrados por xilogravuras em preto e branco, Benjamin (2002) identifica uma outra potência, particularmente expressiva. Diferentemente

das imagens coloridas, que envolvem a criança de maneira imediata e sensorial, as gravuras sóbrias não capturam sua atenção da mesma forma. Ao contrário, provocam-na e tiram-na de seu interior e despertam a linguagem: “A criança penetra nessas imagens com palavras criativas. E assim ocorre que ela as ‘descreve’ no outro sentido do termo, ligado aos sentidos” (Benjamin, 2002, p. 66). Essas imagens não impõem significados fechados, mas se apresentam como superfícies sugestivas, que convidam à apropriação criativa. Assim, ao mesmo tempo em que as descreve verbalmente, a criança também as transforma por meio de gestos gráficos: riscando, desenhando, cobrindo com traços. Benjamin (2002) observa que, nesse processo, a criança entra em contato com os fundamentos da linguagem oral e escrita, quase como se estivesse decifrando hieróglifos.

Por isso, o verdadeiro valor pedagógico dessas ilustrações não reside na rigidez racionalista que motivava sua recomendação por pedagogos tradicionais, mas na liberdade criativa que elas despertam (Benjamin, 2002). A pedagogia utilitária pode até ter reconhecido sua eficácia, mas por razões equivocadas. Essas imagens são portas de entrada para a língua e para a escrita, pois possibilitam uma experiência viva e sensível do signo: “A criança desperta no reino das gravuras não coloridas, assim como vivencia plenamente os seus sonhos no reino das coloridas” (Benjamin, 2002, p. 66).

Nos anos quarenta, por volta do final do *Biedermeier*, observa-se o surgimento de fenômenos particularmente reveladores no campo da cultura infantil. Esse momento histórico coincide com a expansão acelerada da civilização técnica e com o consequente nivelamento da cultura, ambos processos intimamente entrelaçados (Benjamin, 2002). Trata-se de uma fase marcada pela desintegração das formas sociais herdadas da Idade Média, ainda organizadas segundo esferas relativamente autônomas. Nesse cenário de dissolução estrutural, ocorria, por vezes, que os conteúdos mais nobres e refinados da cultura acabassem relegados a ficar “por baixo de tudo”, em posições periféricas ou marginalizadas (Benjamin, 2002). É justamente por isso que, segundo o autor (2002), o olhar atento e sensível encontrará nos estratos da produção artística e literária dos livros destinados à infância elementos de autenticidade e valor estético que frequentemente não se manifestam nas expressões reconhecidas e legitimadas pela alta cultura.

Mesmo no aparentemente inofensivo campo da história do livro infantil, o confronto com o passado recente revela disputas e controvérsias. A partir do último **quartel** do século XIX, a literatura infantil passou a ser marcada por uma série de transformações que

suscitaram leituras divergentes (Benjamin, 2002). Ainda, de acordo com o autor, o entusiasmo em torno de um novo saber psicológico sobre a infância, embora inovador, “fomentou uma literatura que, em seus vaidosos caprichos pela atenção do público, perdeu o caráter ético que confere dignidade mesmo às mais frágeis tentativas da pedagogia classicista” (Benjamin, 2002, p. 67). A literatura passou então a se moldar às palavras de ordem da imprensa e às exigências do mercado, afastando-se da relação sensível que existia entre o artesão anônimo e o leitor infantil. Escritores e ilustradores passaram a se dirigir às crianças por meio de imagens caricaturais e modos estéticos que refletem mais os clichês adultos sobre a infância do que a própria experiência infantil. Ainda que esse material carregue algum valor histórico, seu caráter recente e comercial dificulta uma apreciação sensível e genuína (Benjamin, 2002).

Nesse cenário de distanciamento entre os mundos adulto e infantil, torna-se ainda mais relevante o gesto teórico de Benjamin ao propor uma reconfiguração da escuta e da presença do adulto diante da infância. Com base em sua compreensão profunda das crianças, o autor delineia uma abordagem que busca justamente reduzir a assimetria que tradicionalmente marca essa relação. Como destacam Santos e Galiuzzi (2016), no que diz respeito à infância, o adulto que deseja criar um ambiente verdadeiramente acolhedor para a criança morar, deve ir à altura da infância, permitindo que ela se sinta verdadeiramente em casa. Somente assim, a literatura infantil poderá cumprir seu papel mais essencial: abrir espaço para o encantamento, o jogo e a invenção. Seu compromisso é menos com a instrução e mais com a escuta; menos com o conteúdo e mais com a forma de se relacionar com o leitor. Ao fazer isso, manifesta-se o respeito à infância e seu reconhecimento como potência formadora, criadora e capaz de habitar o mundo com olhos que “se impregnam do esplendor colorido desse mundo pictórico” (Benjamin, 2002, p. 69).

À medida que se percorre o campo da literatura infantil à luz do pensamento benjaminiano, torna-se evidente que essa ultrapassa a concepção de instrumento pedagógico ou a uma forma ilustrativa de introdução ao mundo adulto. Pelo contrário, trata-se de um território sensível, onde palavra e imagem se entrelaçam para acolher o olhar, a escuta e a imaginação da criança. Assim como o brincar, a leitura literária é um gesto gratuito e potente, que permite à infância representar e transformar o mundo com liberdade simbólica e afetiva.

Em síntese, a análise benjaminiana dos livros infantis, especialmente aqueles do século XIX, evidencia um movimento estético que valoriza a contemplação, a cor, a fantasia e a experiência. Nesse cenário, o livro ilustrado, com sua autonomia cromática e sua linguagem

visual aberta, oferece à criança possibilidades de invenção. Assim, a linguagem literária, quando não subjugada ao utilitarismo moralizante, revela-se como morada simbólica da infância: lugar em que o mundo pode ser redesenhado com palavras que reluzem como brinquedos.

Desse modo, a literatura infantil torna-se uma chave de leitura do mundo que se cria no encontro entre o pequeno leitor e seu livro. É nesse espaço poético, onde o texto se oferece ao jogo da imaginação, sem imposições, que a criança constrói sentido e habita o simbólico com a leveza de quem sabe que “príncipe é uma palavra cingida por uma estrela” (Benjamin, 2002, p. 70). Recuperar esse gesto é também uma convocação ao adulto: chegar à altura da infância, menos para ensinar, mais para escutar, para brincar e para acompanhar, ainda que por ínfimos instantes, os caminhos luminosos de um mundo que ainda pode ser reinventado.

#### **4 AS NARRATIVAS DAS INFÂNCIAS REMANESCENTES: DIÁLOGOS ENTRE BENJAMIN E O PENSAMENTO DECOLONIAL BRASILEIRO**

O presente capítulo tem por finalidade estabelecer um diálogo entre os conceitos de Experiência (*Erfahrung*), de Narrativa e de Infância no pensamento de Walter Benjamin, colocando-os em interlocução com determinadas expressões do pensamento e da sensibilidade decolonial brasileira. Ao evidenciar como essas categorias, embora tratadas separadamente em diferentes momentos da obra benjaminiana, constituem um sistema de interdependência, busca-se compreender de modo mais amplo seu diagnóstico da modernidade e suas implicações para o presente. Entretanto, mais do que permanecer no interior da tradição filosófica europeia em que tais conceitos foram formulados, este capítulo propõe deslocar o olhar, investigando como essas intuições críticas encontram ressonâncias em produções culturais situadas nas margens do projeto moderno-colonial.

Nos capítulos anteriores, discutiu-se, de um lado, o empobrecimento da experiência e o declínio da arte de narrar na modernidade, evidenciando os efeitos de um modelo histórico marcado pela aceleração técnica e pela lógica do progresso. Por outro lado, compreendeu-se a infância em Benjamin como possibilidade de restituição dessa experiência ameaçada. Entretanto, como sugerem autores do pensamento decolonial, a modernidade não pode ser compreendida apenas como processo interno da história europeia, mas como parte de uma estrutura global de poder que se constituiu simultaneamente à expansão colonial. Neste momento, portanto, pretende-se articular essas dimensões a partir de um movimento de aproximação entre o pensamento benjaminiano e certas expressões da cultura brasileira que preservam modos alternativos de perceber, de imaginar e de transmitir o vivido.

Em Benjamin, uma vivência individual não constitui experiência. Para que se torne experiência, é necessário que ela se inscreva em um processo de transmissão simbólica enraizado na memória, na linguagem e na coletividade. A narrativa, por sua vez, é o meio privilegiado dessa transmissão, pois é nela que o vivido se converte em sentido compartilhável, sustentando a continuidade entre passado e presente. Contudo, com a modernidade, essa dinâmica se rompe: o tempo fragmentado, a aceleração das vivências (*Erlebnis*) e a difusão das formas técnicas de comunicação produzem um sujeito progressivamente isolado, cada vez menos capaz de elaborar e comunicar aquilo que vive. É justamente diante dessa crise que a infância emerge, no pensamento benjaminiano, como

figura filosófica e poética capaz de reabrir o horizonte da experiência, pois nela residem a curiosidade, a imaginação e a disponibilidade para reconstruir os laços entre o sujeito e o mundo.

Nesse aspecto, compreender a potência da infância exige ir além da exposição puramente conceitual dessas categorias. Embora a modernidade tenha produzido o declínio da experiência compartilhada e da narração tradicional, isso não significa que tais formas tenham desaparecido por completo. Antes, como sugerem os textos de Benjamin (1994), elas persistem de maneira fragmentária, deslocando-se para zonas marginais da cultura e sobrevivendo em práticas que escapam às formas dominantes de comunicação. Assim, a possibilidade de recomposição da experiência é encontrada em expressões culturais diversas, como na poesia, na oralidade, na arte, onde a memória, o jogo imaginativo e a transmissão simbólica continuam a operar.

Não obstante, torna-se pertinente assinalar que, se por um lado a infância pode ser compreendida, a partir de Benjamin, como figura crítica capaz de tensionar a racionalidade instrumental da modernidade, é preciso reconhecer que tal figura não se esgota na tradição europeia. Nas margens do progresso, frequentemente silenciadas pela narrativa dominante da modernidade, é possível entrever formas sensíveis de resistência ao empobrecimento da experiência. Nesse horizonte, podemos aproximar o pensamento de Benjamin de perspectivas decoloniais brasileiras, identificando nos resíduos, nas narrativas e nas imagens da infância vestígios de outras formas de habitar o tempo e de transmitir a experiência. A própria concepção moderna de infância foi historicamente produzida em um contexto burguês, urbano, atravessado por matrizes coloniais, que universalizou uma experiência específica como se fosse paradigma, apagando outras formas de viver, de aprender e de narrar o mundo.

Essa universalização de uma experiência histórica particular pode ser compreendida à luz das reflexões do pensamento latino-americano. Conforme observa Paulo Margutti (2018), a colonização não se limita à ocupação territorial de terras, mas implica também e, talvez, sobretudo, a imposição de categorias europeias para interpretar a realidade local, produzindo aquilo que o autor denomina de “colonização do pensamento”. Nesse processo, os próprios habitantes das sociedades colonizadas passam gradualmente a avaliar suas culturas a partir de critérios externos e etnocêntricos. Além disso, instaura-se aquilo que o autor descreve como uma “colonização do tempo”, na qual a história europeia é concebida como expressão de uma maturidade civilizacional. Essa construção hierárquica contribui para invisibilizar outras

formas de experiência, de memória e de transmissão cultural que escapam ao modelo moderno ocidental (Margutti, 2018).

Nesse sentido, ampliar o debate exige deslocar o olhar para um campo mais amplo de interlocuções, observando como a infância aparece concretamente em produções culturais, muitas vezes situadas nas margens do cânone ou da racionalidade produtivista moderna, que preservam modos de narrar, de imaginar e de experienciar o mundo. A poesia de Manoel de Barros, por exemplo, constitui um modelo fecundo dessas sobrevivências sensíveis da experiência, em que a infância aparece para além da lembrança nostálgica, constituindo-se como força estética e cognitiva capaz de reorganizar a relação entre linguagem, experiência e mundo sensível. Do mesmo modo, a pintura de Candido Portinari permite entrever essa persistência da experiência no campo das imagens, ao representar a infância em cenas de brincadeira, de movimento e de convivência, nas quais o gesto lúdico e a expressividade das cores instauram uma forma sensível de relação com o mundo.

À vista disso, a infância, configura-se como uma categoria de resistência à racionalidade advinda da modernidade e à pobreza de experiência que ela engendra. O olhar infantil, com sua atenção aos detalhes, àquilo que é aparentemente insignificante, restitui à experiência um caráter sensível e criativo, capaz de reencantar o cotidiano e de reinscrever o sujeito no tempo da memória. Dessa forma, como ponto de ancoragem de nossa pesquisa, nesse gesto de reinvenção, a infância se aproxima da narrativa: ambas pedem o exercício da escuta e da rememoração, ambas desafiam o imediatismo informativo e convidam à reconstrução do sentido por meio da linguagem.

Nesse horizonte, o diálogo possível entre experiência, narrativa e infância revela-se como uma estratégia crítica para pensar a modernidade para além da decadência, mas como possibilidade. Se a técnica e a mercantilização fragmentaram a experiência, ainda há tempo de reconfigurar o sensível, de encontrar no resíduo, na memória e no olhar infantil, novas formas de narrar o mundo. Assim, a infância, ao restituir o espanto e a imaginação, devolve à narrativa sua potência de transmitir, de transformar e de educar pela experiência.

Em última instância, este capítulo busca demonstrar que a interlocução entre esses conceitos prenuncia sua relevância para a compreensão da condição contemporânea. Vivemos, como observa Han (2023), uma época em que a crise da experiência se intensifica sob o domínio da informação digital e da lógica neoliberal da conectividade, que isola enquanto promete aproximação e exige desempenho enquanto esvazia o sentido. Nesse cenário, a

aceleração contínua e a sobrecarga de estímulos impedem a sedimentação das vivências e a formação de narrativas capazes de constituir comunidade. Dito isso, a reflexão sobre a infância e a narrativa renova-se como horizonte crítico, ao propor a escuta, a lentidão e a memória como vias de resistência à fugacidade do presente.

Desse modo, deslocar geograficamente a reflexão de Benjamin e aproximá-la dessas expressões da cultura brasileira é reconhecer que as intencionalidades presentes em sua filosofia encontram novas possibilidades de desenvolvimento quando colocadas em diálogo com outras tradições de pensamento e de sensibilidade. É, portanto, nas infâncias que persistem na poesia, na narrativa oral e na arte, que vislumbram-se vestígios de uma experiência que resiste ao empobrecimento e continua a reinventar modos de habitar o mundo.

#### 4.1 A LINGUAGEM COMO PERALTAGEM: INFÂNCIA, ESCRITA E EXPERIÊNCIA EM MANOEL DE BARROS

Tenho um livro sobre águas e meninos.  
 Gostei mais de um menino  
 que carregava água na peneira.  
 [...]
   
 Com o tempo aquele menino  
 [...]
   
 descobriu que escrever seria o mesmo  
 [que carregar água na peneira.  
 (Barros, 2021, p. 9-18).

A imagem do menino que “carregava água na peneira” condensa, de forma exemplar, a poética de Manoel de Barros (1916-2014) e oferece uma via privilegiada para aprofundar o diálogo com o pensamento de Walter Benjamin. À primeira vista, trata-se de uma ação impossível, destituída de finalidade prática. No entanto, é precisamente nesse gesto aparentemente inútil que se revela uma outra forma de relação com o mundo, que escapa à lógica instrumental característica da modernidade. Ao afirmar que escrever equivale a carregar água na peneira, Manoel de Barros (2021), na obra *Exercícios de ser criança*, inscreve, já de início, um deslocamento da própria compreensão da linguagem para fora do campo da utilidade e da fixação e a reinscreve como espaço de invenção, de jogo e de experiência sensível. Observa-se que a imagem se apresenta como definição de uma prática: escrever

passa a significar lidar com aquilo que não se deixa reter, com o que escapa às formas estáveis de apreensão.

Assim como a água não se acumula na peneira, a palavra, no interior dessa poética, não se orienta pela permanência do sentido, mas pelo seu movimento. Nesse contexto, a imagem proposta pela equivalência entre escrever e carregar água na peneira reorganiza também o lugar da experiência. No gesto do menino não há um resultado visível, não há um produto, nem uma obra acabada. Ainda assim, tal gesto se repete. Há, nesse movimento, uma insistência que foge de explicações advindas da lógica do útil e se encaminha por uma prática que se sustenta na insistência. Depreende-se, portanto, que o cerne da questão é o próprio exercício. A escrita, tal como sugerida no poema, se constitui, portanto, como modo de sustentar uma experiência.

Esse deslocamento da linguagem em direção ao que escapa à fixação do sentido torna-se ainda mais evidente quando o poema explicita, por meio da voz materna, uma série de equivalências que intensificam o caráter improdutivo e imaginativo do gesto do menino:

A mãe disse  
que carregar água na peneira  
era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com  
[ele para mostrar aos irmãos.  
A mãe disse que era o mesmo que  
catar espinhos na água.  
O mesmo que criar peixes no bolso.  
(Barros, 2021, p. 11-13).

A sequência de imagens apresentada pela mãe ao invés de buscar corrigir o gesto do menino, faz o contrário: amplia, deslocando-o ainda mais para o campo do impossível e do imaginativo. Roubar o vento, catar espinhos na água, criar peixes no bolso: todas essas ações compartilham uma mesma estrutura, na qual a linguagem se afasta da representação fiel da realidade e passa a operar por meio do despropósito. Nesse sentido, o poema constrói uma lógica orientada pela abertura de possibilidades. Como observam Martha e Silvestre (2015), a presença do absurdo na poesia de Manoel de Barros deve ser compreendida como estratégia de reorganização do olhar. Ao tensionar os limites do que pode ser dito ou realizado, “o poeta brinca, inicialmente, com absurdos e despropósitos, mostrando diferentes ângulos dos fatos” (Martha; Silvestre, 2015, p. 215), permitindo que o leitor construa sua própria visão a partir dessa desorganização sensível da experiência. Assim, o absurdo é uma estratégia de ruptura,

um deslocamento que permite que outras formas de apreensão se tornem possíveis. O despropósito, nesse contexto, opera como abertura.

Dessa forma, o que se apresenta como impossível do ponto de vista prático revela-se, no plano da linguagem, como potência de criação. Essa dimensão aproxima-se diretamente da crítica benjaminiana à modernidade. Se, para Benjamin (1994), a linguagem empobrecida pela informação perde sua capacidade de transmitir experiência, em Manoel de Barros a palavra recupera sua força ao se libertar da obrigação de comunicar algo útil. O gesto de “carregar água na peneira”, ampliado por essas imagens, passa a designar uma prática que resiste à captura da linguagem pela racionalidade instrumental, reinscrevendo-a como espaço de elaboração sensível: um modo de ver que suspende a utilidade e restitui ao mundo sua dimensão sensível.

Essa lógica do despropósito ultrapassa as imagens isoladas e se inscreve na própria constituição do sujeito poético, como se observa na sequência em que o menino passa a ser descrito a partir de sua afinidade com o vazio e com aquilo que escapa às formas estáveis do mundo:

O menino era ligado em despropósitos.  
Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.  
A mãe reparou que o menino  
gostava mais do vazio  
do que do cheio.  
Falava que os vazios são maiores  
e até infinitos.  
(Barros, 2021, p. 14-16).

A caracterização do menino como alguém “ligado em despropósitos” explicita que, definitivamente, sua relação com o mundo não se organiza segundo critérios de utilidade e, muito menos, de estabilidade. Ao desejar “montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos”, ele desloca até mesmo a ideia de fundamento, substituindo a solidez por aquilo que é transitório, efêmero e inapreensível. Nesse gesto, a noção de construção deixa de estar associada à permanência e passa a se vincular à experiência.

A primazia conferida ao vazio em detrimento do cheio intensifica esse movimento. Ao privilegiar a vacuidade, o menino sustenta uma forma de atenção que não busca preencher o mundo, mas permanecer junto dele. Essa permanência, sem pressa e sem resultado, aproxima-se daquilo que, em Benjamin (1994), pode ser percebido como condição de

possibilidade da experiência: reconhecer, no interior do próprio gesto poético, a persistência de um modo de relação que resiste à saturação do sentido.

Ao afirmar que “os vazios são maiores e até infinitos” (Barros, 2021, p. 16), o poema subverte diretamente a lógica do acúmulo que estrutura a racionalidade moderna. Trata-se, portanto, de uma outra experiência, na qual o que não se fixa é precisamente o que mais abre. Se o cheio remete àquilo que já se encontra determinado e concluído, o vazio aparece como condição de possibilidade: é nele que algo pode emergir, transformar-se, acontecer. É nesse espaço não saturado que o gesto de escrever, como o de carregar água na peneira, pode acontecer. A linguagem não se fecha sobre o mundo; ela o mantém em suspensão.

Essa concepção encontra ressonância tanto em Benjamin quanto em reflexões brasileiras sobre a infância e o brincar. Assim como o menino de Manoel de Barros, a criança benjaminiana não busca acumular, mas experimentar; não se orienta pela finalidade, mas pelo processo. Nesse sentido, “o poeta brinca com a linguagem e a deixa traduzir a imaginação da criança, num processo de identificação, porque ambos – o poeta e o infante – vivem uma descoberta decorrente do envolvimento criativo com as palavras” (Martha; Silvestre, 2015, p. 216). Do mesmo modo, em Rubem Alves, o brincar aparece como uma atividade gratuita, destituída de utilidade imediata, mas fundamental para a constituição de uma relação sensível com o mundo. Em todos esses casos, o que se evidencia é a possibilidade de uma experiência que se sustenta no próprio gesto que no lugar de concluir, permanece.

É precisamente nesse ponto que a escrita emerge como desdobramento dessa lógica. A escrita de Manoel de Barros se constrói a partir de imagens que desorganizam a percepção habitual e nos convidam à recomposição do real. Se o menino prefere o vazio ao cheio e se detém naquilo que escapa à fixação, é porque sua relação com o mundo não se orienta pela necessidade de apreensão total, mas pela disponibilidade ao que se transforma. A escrita, então, aparece como continuidade dessa experiência: um modo de operar com o indeterminado, com o que não se deixa reter, com aquilo que insiste em escapar.

Em Manoel de Barros, escrever é prolongar o gesto de brincar, é insistir naquilo que não serve para nada e, justamente por isso, abre espaço para outra forma de relação com o real. Dessa forma, a palavra deixa de ser instrumento de comunicação para tornar-se espaço de experiência, aproximando-se daquilo que Benjamin (1994) identifica na narrativa: a partilha de uma experiência que permanece viva, inacabada e aberta à interpretação. Frente a isso, a infância aparece como uma possibilidade de resistência: um modo de ver que suspende

a utilidade e restitui ao mundo sua dimensão sensível. Assim, “Barros apropria-se do universo infantil, cria neologismos, sinestesias, e brinca com a palavra. A poesia auxilia a perceber a criança que dorme dentro do adulto” (Martha; Silvestre, 2015, p. 216).

É nesse horizonte que o poema explicita de maneira decisiva a equivalência entre escrever e “carregar água na peneira”. Aquilo que, até então, se manifestava como gesto, como sensibilidade e como modo de atenção ao mundo, passa a se inscrever diretamente na linguagem, que deixa de ser instrumento de representação para tornar-se campo de experimentação. A escrita, nesse contexto, movimenta, desorganiza e cria. É nesse momento que o poema introduz a noção de “peraltagens”, indicando que a linguagem, assim como o brincar, se realiza plenamente quando se desvincula da exigência de utilidade, como podemos perceber na seguinte passagem:

[...]  
O menino aprendeu a usar as palavras.  
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.  
E começou a fazer peraltagens.  
(Barros, 2021, p. 22).

Ao afirmar que o menino “aprendeu a usar as palavras” e passou a fazer “peraltagens”, o poema desloca o sentido de domínio da linguagem: não se trata de utilizá-la corretamente, segundo normas estabelecidas, mas de brincar com ela, tensioná-la, reinventá-la. A palavra “peraltagem” é especialmente significativa, pois remete diretamente ao universo da infância e do brincar, evocando um tipo de ação que se orienta pelo prazer do próprio fazer.

Nesse ponto, a aproximação com o pensamento de Walter Benjamin e com a reflexão de Rubem Alves torna-se ainda mais evidente. Para Benjamin, a criança se relaciona com o mundo por meio do jogo, reorganizando os objetos e os significados a partir de uma lógica própria, desvinculada das exigências utilitárias. De modo semelhante, Rubem Alves insiste que o brincar não serve para nada no sentido produtivista do termo e é justamente por isso que ele é essencial. Ao fazer “peraltagens com as palavras”, o menino de Manoel de Barros realiza um gesto análogo: ele suspende a função comunicativa da linguagem e a reinscreve como espaço de experiência, no qual o sentido é produzido no próprio ato de brincar. As “peraltagens”, nesse sentido, configuram uma forma específica de operar com a linguagem, na qual o desvio, o erro e o absurdo deixam de ser falhas para se tornarem procedimentos

criativos. Ao tensionar as estruturas convencionais da linguagem, o poema abre espaço para uma experiência que não se deixa capturar pela lógica da informação.

Essa dimensão é particularmente relevante quando situada no contexto contemporâneo, marcado pela aceleração do tempo e pela saturação informacional. Em um mundo no qual a linguagem tende a ser reduzida à comunicação rápida, eficiente e funcional, a proposta de Manoel de Barros aparece como gesto de resistência. Fazer “peraltagens com as palavras” significa interromper o fluxo contínuo da informação e reinstaurar um tempo de experimentação, de escuta e de elaboração. Destarte, tal potência criadora da linguagem atinge sua expressão mais intensa no desfecho do poema, quando as “peraltagens” do menino passam a operar diretamente sobre o próprio real:

Foi capaz de interromper o voo de um pássaro  
botando ponto no final da frase.  
Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.  
O menino fazia prodígios.  
Até fez uma pedra dar flor!  
(Barros, 2021, p. 22-26).

Aqui, a linguagem revela plenamente sua potência de intervenção no mundo. Ao “interromper o voo de um pássaro” com um ponto final ou ao “modificar a tarde” inserindo nela uma chuva, o menino-poeta demonstra que a palavra não apenas representa a realidade, mas participa ativamente de sua construção. Trata-se de uma concepção de linguagem profundamente distinta daquela que a reduz à transmissão de informações: a palavra torna-se gesto, acontecimento, força capaz de reorganizar o sensível. Esse entendimento aproxima-se, mais uma vez, da crítica benjaminiana à modernidade. Se a informação se caracteriza por sua rapidez, sua obsolescência e sua incapacidade de se sedimentar como experiência, a linguagem poética, tal como aparece em Manoel de Barros, opera em outra temporalidade. Ela permanece, ressoa, transforma.

Nesse horizonte, as “peraltagens” do menino podem ser compreendidas como uma forma de resistência ao empobrecimento da experiência, na medida em que reinstauram a possibilidade de relação sensível com o mundo. Essa potência da linguagem emerge precisamente da infância. É o olhar infantil, com sua abertura ao inesperado e sua recusa das hierarquias utilitárias, que permite que a palavra se torne espaço de invenção. Nesse ponto, Manoel de Barros oferece uma imagem concreta daquilo que, no pensamento benjaminiano,

aparece como possibilidade: a sobrevivência da experiência nas margens, nos restos, nos gestos aparentemente insignificantes.

É nesse horizonte que o poema conduz a reflexão a um desdobramento decisivo. Aquilo que até então se apresentava como gesto, como jogo e como modo de relação com o mundo, passa a ser nomeado como forma de existência. A infância, a linguagem e a experiência deixam de aparecer apenas como dimensões analíticas e se condensam na figura do poeta:

A mãe reparava no menino com ternura.  
A mãe falou:  
Meu filho você vai ser poeta.

Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os  
vazios com as suas  
peraltagens  
e algumas pessoas  
vão te amar por seus  
despropósitos.  
(Barros, 2021, p. 26-28).

A afirmação de que o menino “vai ser poeta” se apresenta, aqui, como reconhecimento de uma maneira de estar no mundo que já se encontra em operação. O verbo “ser” desloca o sentido da poesia para além do campo da produção artística, indicando que o poético não se reduz ao fazer, mas constitui um modo de relação com a linguagem, com o tempo e com a experiência. Ser poeta, nesse contexto, vai além de escrever versos, mas está em sustentar uma sensibilidade capaz de permanecer junto ao que escapa do útil.

Esse deslocamento permite aproximar a figura do poeta daquilo que, em Walter Benjamin, aparece como a figura do narrador. Conforme a leitura Gagnebin (2009), o narrador benjaminiano não é aquele que transmite informações, mas aquele que elabora a experiência e a compartilha a partir dos restos, dos fragmentos e das ruínas de uma tradição esgarçada. Assim como o poeta de Manoel de Barros “enche os vazios com peraltagens”, o narrador benjaminiano recolhe os cacos da experiência e, a partir deles, constrói formas de transmissão que permanecem abertas, inacabadas e disponíveis à escuta do outro. Em ambos os casos, trata-se menos de produzir sentido acabado e mais de sustentar um espaço em que o sentido possa emergir.

Ao mesmo tempo, esse “ser poeta” se enraíza profundamente na infância, com sua disposição sensível que resiste ao esgotamento da experiência. A criança, tal como pensada por Benjamin, não busca dominar o mundo, mas experimentá-lo. É precisamente essa qualidade que o poema reconhece no menino: sua capacidade de “carregar água na peneira”, de insistir no gesto sem finalidade, de habitar o vazio sem a necessidade de preenchê-lo. A partir dessa lógica, ser poeta é também permanecer criança, como fidelidade a uma forma de atenção ao mundo que a modernidade tende a apagar.

A ideia de que o menino “vai carregar água na peneira a vida toda” introduz ainda uma dimensão temporal fundamental. O gesto é contínuo e se prolonga ao longo da vida. Essa permanência indica que o “ser poeta” implica sustentar, no tempo, uma relação com o mundo que resiste à aceleração, à produtividade e à exigência de resultados. Em um contexto marcado pela centralidade da informação e pelo esvaziamento da experiência, como apontam tanto Benjamin quanto Byung-Chul Han, insistir nesse gesto torna-se uma forma de resistência.

Dessa forma, encher os vazios com “peraltagens” significa habitar o vazio de maneira criativa. Trata-se de uma recusa da saturação de sentido que preserva a abertura como condição de possibilidade. Nesse ponto, a poesia de Manoel de Barros oferece uma resposta concreta ao diagnóstico benjaminiano: se a modernidade empobrece a experiência ao reduzir a linguagem à informação, a prática poética reinstaura a possibilidade de uma experiência compartilhável, ainda que fragmentária, ainda que provisória.

Desse modo, ao transformar a escrita em “peraltagem” e ao inscrever na linguagem uma potência de reinvenção do mundo, a poesia de Manoel de Barros evidencia que a experiência não desaparece por completo na modernidade, mas se desloca para formas sensíveis que resistem à lógica instrumental. Na infância, no brincar e na linguagem poética, persistem modos de habitar o mundo que escapam à racionalidade produtivista, reinscrevendo a experiência como gesto, como tempo e como abertura. É precisamente nesse horizonte que se torna possível ampliar a reflexão para o campo das artes visuais. Se, na poesia de Manoel de Barros, a infância se manifesta como linguagem e invenção, em outras formas artísticas ela pode emergir como imagem, corpo e cor. Sob tal perspectiva, a obra de Candido Portinari oferece um campo fecundo para investigar como a experiência infantil se inscreve visualmente, revelando, por meio da pintura, outras formas de resistência ao empobrecimento da experiência.

## 4.2 A INFÂNCIA COMO IMAGEM: EXPERIÊNCIA, BRINCADEIRA E COR EM CANDIDO PORTINARI

Sabem por que é que eu pinto tanto menino em gangorra e balanço?  
Para botá-los no ar, feito anjos.  
(Portinari, s.d.).

Se Manoel de Barros fizesse uma análise da obra de Portinari, certamente diria que “a gente não gostava de explicar as imagens porque explicar afasta as falas da imaginação” (Barros, 2015, p. 16). Por outro lado, a afirmação de Candido Portinari (1903-1962) abre um caminho sensível para compreender o lugar da infância em sua obra, ao mesmo tempo em que já indica, de maneira sintética, alguns dos elementos centrais que atravessam sua produção: o movimento, a leveza, o corpo em suspensão e a experiência do brincar. Ao justificar sua recorrente representação de crianças em gangorras e balanços, o artista explicita uma concepção de infância que se constrói na tensão entre a materialidade da vida e a possibilidade de sua suspensão imaginativa.

Essa imagem é particularmente significativa no sentido de que o movimento do balanço que lança o corpo para cima e o traz de volta instaura uma experiência rítmica que escapa à linearidade produtiva, rumo à finalidade. Trata-se de um vaivém que se sustenta em si mesmo, aproximando-se daquilo que, no pensamento de Benjamin (2002), caracteriza o brincar infantil: uma prática que se sustenta na repetição, na experimentação e na abertura ao sensível. Nesse ponto, a pintura de Portinari estabelece uma ressonância significativa com a poética de Manoel de Barros, na qual o gesto de “carregar água na peneira” se afirma como prática destituída de finalidade utilitária. Em ambos os casos, o brincar se justifica pela própria experiência que produz, deslocando o olhar para fora da lógica do rendimento e da eficácia.

Sob tal perspectiva, o movimento do balanço, ao suspender o corpo no ar, pode ser compreendido como metáfora dessa outra relação com o tempo: um tempo que não se acumula, mas que se vive. Ademais, ao comparar as crianças a anjos, Portinari não necessariamente idealiza a infância de forma ingênua, mas destaca sua potência de deslocamento. O “estar no ar” sugere uma condição de abertura e de possibilidade, na qual o sujeito ainda não se encontra totalmente fixado nas estruturas rígidas da vida adulta. Trata-se, pois, de um estado de disponibilidade para o mundo, em que a experiência ainda pode ser vivida como descoberta e como invenção.

Ao mesmo tempo, essa imagem não pode ser dissociada do contexto social que atravessa a obra do artista. As crianças que Portinari pinta, inseridas em paisagens simples do interior brasileiro, correspondem a uma infância situada, marcada por condições materiais específicas. Nesse horizonte, elevar essas figuras ao plano do “anjo” não é apagar sua realidade, mas a reinscrever sob outra perspectiva: ao projetá-las “ao ar”, o artista promove uma suspensão temporária do peso das determinações sociais, sem, contudo, negligenciá-las. A leveza estética do movimento dialetiza-se com a densidade histórica que atravessa esses corpos, resultando em uma reconfiguração sensível da realidade operada pela infância.

É a partir dessa imagem inaugural que se torna possível compreender que o eixo determinante da produção de Portinari, como destaca Fabris (1996, p. 163), é “o interesse em criar uma iconografia nacional, alicerçada na representação de cenas rurais e evocações da infância”. Nesse horizonte, a passagem da poesia de Manoel de Barros para a pintura de Candido Portinari representa um deslocamento de linguagem que preserva um mesmo núcleo sensível: a infância como experiência estética e forma de conhecimento. Se na poética de Manoel de Barros a infância se manifesta pela palavra que, ao brincar, desorganiza e reinscreve o mundo, na obra de Portinari ela se materializa por meio da imagem, no gesto pictórico e na intensidade das cores. Em ambos os casos, o que se observa é a permanência de uma experiência que resiste à lógica utilitária da modernidade e que encontra, na infância, sua forma de expressão mais potente.

Dessa forma, a aproximação entre poesia e pintura possibilita ampliar o horizonte da reflexão benjaminiana, evidenciando que a experiência sobrevive também nas formas visuais que capturam e transmitem modos de habitar o mundo. Como destacam Martha e Silvestre (2015), há uma continuidade entre essas expressões artísticas, na medida em que a linguagem poética de Manoel de Barros “instiga-nos a pensar nas telas de Candido Portinari [...], artista plástico preocupado com o retrato da cultura brasileira, de modo geral, mas também com a infância, a qual recebe cores, linhas, traços de pincéis e tintas multicoloridas” (Martha; Silvestre, 2015, p. 222).

Essa observação permite compreender que a infância, em Portinari, se apresenta como uma experiência sensível que se constrói por meio da forma. Suas telas elaboram visualmente uma experiência do brincar, do lúdico, do corpo em movimento e da convivência coletiva. Ao retratar cenas como meninos soltando pipa, crianças em balanços ou jogos coletivos, o artista reinscreve a infância como espaço de criação e de partilha, afastando-se de representações

idealizadas ou puramente nostálgicas. Nas obras “Empinando Pipas” (1941), “Meninos Brincando” (1958) e “Meninos na gangorra” (1960), por exemplo, percebe-se uma dinâmica marcada pela espontaneidade dos corpos e pela fluidez dos gestos. As crianças aparecem em movimento, envolvidas em atividades que se orientam pelo próprio ato de brincar. Como observam Martha e Silvestre (2015), trata-se de um tempo e de um espaço em que “crianças brincam, aparentemente desprovidas de competitividade, mas ligadas ao ato da criação” (p. 222), o que reforça a dimensão formativa e relacional da experiência infantil.

Essa característica aproxima diretamente a pintura de Portinari da reflexão de Benjamin sobre o brincar. Assim como a criança benjaminiana se volta para os restos, reorganizando o mundo a partir de fragmentos, as crianças de Portinari constroem seus jogos com aquilo que está disponível: pipas, piões, estilingues, espantalhos, botões, bolinhas de gude, balanços improvisados. Não há, nessas imagens, a presença de uma infância mediada pelo consumo ou por dispositivos tecnológicos, mas uma infância enraizada na experiência direta com o mundo, com o corpo e com o outro.

Ao mesmo tempo, há nessas telas um forte componente de memória. Portinari observa, mas também rememora a infância. Suas pinturas carregam marcas de sua própria experiência no interior paulista, transformando a arte em espaço de elaboração do vivido. Paralelamente, a dimensão biográfica se torna relevante, já que, como apontam estudos sobre sua trajetória, “na infância, já pintava estrelas em teto de igreja, ornatos em fachadas de templo cristão e casas, bem como retratos em desenho a lápis” (Lara et al., 2011, p. 500), o que indica que sua relação com a arte se constitui desde cedo como forma de inscrição sensível no mundo.

Sob tal prisma, a obra de Portinari aproxima-se do conceito benjaminiano de narrativa: a partilha de experiências sedimentadas no tempo. A pintura, aqui, funciona como uma forma de narrar sem palavras, na qual a cor, o traço e o movimento assumem o lugar da linguagem. Como apontam Martha e Silvestre (2015, p. 223), “as pinturas aparecem como expressões e pinceladas marcadas pela poesia, uma vez que registram as impressões e a concepção de ser criança”. Essa dimensão poética da imagem é fundamental, pois indica que a experiência se manifesta na própria forma da obra. As cores intensas, os traços e a composição das cenas produzem uma atmosfera que convida o observador a sentir a infância.

Essa capacidade de produzir experiência no observador também pode ser compreendida à luz da crítica benjaminiana à modernidade. Em um contexto marcado pela

aceleração do tempo e pela saturação de imagens e informações, a pintura de Portinari opera como um gesto de interrupção, no sentido de que ela suspende o fluxo contínuo do presente e cria um espaço de contemplação, no qual o olhar pode demorar-se. Assim, suas telas se aproximam daquilo que Benjamin identifica como condição da experiência: a possibilidade de atenção e de abertura ao sensível. Além disso, ao retratar brincadeiras coletivas e cenas de convivência, Portinari restitui à infância sua dimensão comunitária. Diferentemente da lógica individualizante que caracteriza a modernidade tardia, suas imagens mostram crianças em relação: com outras crianças, com o espaço, com os objetos e com o tempo. Essa dimensão relacional reforça a ideia de que a experiência não é algo isolado, mas se constrói na partilha da convivência e na memória coletiva.

Outro aspecto relevante diz respeito ao caráter social de sua obra. Ao representar crianças do interior, muitas vezes em contextos de simplicidade material, Portinari também inscreve na arte uma reflexão sobre as condições históricas da infância brasileira. Como destacam Martha e Silvestre (2015, p. 223), essas representações “propiciam uma reflexão crítica, seja do olhar artístico, seja do social”, permitindo que o espectador reconheça nas imagens também as marcas de uma realidade histórica específica. Dessa forma, a pintura de Portinari amplia o campo de análise ao evidenciar que a infância não é uma categoria homogênea ou universal. Assim como discutido anteriormente, a própria noção de infância é atravessada por condições sociais, culturais e históricas. A partir dessa lógica, suas telas dialogam com a perspectiva decolonial ao apresentar uma infância situada, concreta, vinculada a um território e a uma experiência cultural específica.

Ao reunir poesia, narrativa e pintura, torna-se possível perceber que a infância, longe de ser apenas uma fase da vida, configura-se como um modo de relação com o mundo que resiste ao empobrecimento da experiência. Em todos esses casos, trata-se de uma experiência que se constrói fora da lógica da utilidade, afirmando-se como espaço de criação, de memória e de resistência. Assim, a transição da palavra para a imagem amplia o campo de análise e reforça a hipótese central deste capítulo: a de que, mesmo em um contexto de crise da experiência, persistem formas sensíveis de resistência que se manifestam nas margens da cultura. A infância, seja na poesia, na narrativa ou na pintura, continua a oferecer pistas para a reinvenção do mundo, indicando que a experiência, embora fragmentada, ainda pode ser reconstruída, desde que sejamos capazes de reaprender a ver, a escutar e a brincar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou investigar as relações entre narrativa e infância no pensamento de Walter Benjamin, tomando essas categorias como chaves interpretativas para compreender tanto a crítica benjaminiana à modernidade quanto as possibilidades de reativação da experiência em contextos contemporâneos. Ao longo do percurso interpretativo, evidenciou-se que tais conceitos constituem um campo intrinsecamente interligado, no qual linguagem, experiência, transmissão cultural e formação humana se entrelaçam. Compreender essas articulações permitiu evidenciar aspectos centrais da crítica benjaminiana à modernidade capitalista, bem como reconhecer a atualidade de suas reflexões diante dos desafios culturais, educacionais e simbólicos que vivemos.

No primeiro momento da investigação, a análise concentrou-se na reflexão de Benjamin (1994) acerca da narrativa e da experiência. O diagnóstico apresentado pelo filósofo, especialmente em seu célebre ensaio sobre a arte de narrar, evidencia que a modernidade industrial e a expansão das formas técnicas de comunicação produziram uma transformação profunda nas formas de transmissão do vivido. A experiência (*Erfahrung*), compreendida como saber sedimentado e compartilhável entre gerações, passa progressivamente a ceder lugar à vivência fragmentária (*Erlebnis*), caracterizada pela rapidez, pela superficialidade e pela resistência à elaboração simbólica. Nesse contexto, a narrativa tradicional (espaço privilegiado de partilha da experiência) perde gradualmente sua centralidade cultural, sendo substituída por fluxos contínuos de informação que rapidamente se tornam obsoletos.

Tal transformação afeta diretamente a maneira como os sujeitos se relacionam com o tempo, com a memória e com o mundo comum. A narrativa, para Benjamin, constitui uma prática cultural que permite transformar o vivido em sabedoria compartilhável. Quando essa possibilidade se enfraquece, torna-se mais difícil elaborar simbolicamente a experiência, transmiti-la e integrá-la a uma tradição coletiva. O empobrecimento da experiência, portanto, não diz respeito apenas à perda de determinadas formas culturais, mas compromete as próprias condições de construção de sentidos e de formação humana.

No segundo movimento da pesquisa, a investigação voltou-se para a noção de infância no pensamento benjaminiano. Longe de ser compreendida apenas como etapa do

desenvolvimento humano, a infância aparece em Benjamin (2002) como uma categoria filosófica e estética que revela uma forma singular de relação com o mundo. Em seus escritos sobre brinquedos, imaginação e memória infantil, o filósofo observa que a criança se interessa justamente por aquilo que o olhar adulto tende a descartar: fragmentos, restos, objetos abandonados. Aquilo que para o adulto aparece como detrito ou resíduo constitui-se, para a criança, matéria de invenção e de ludicidade.

Essa relação peculiar com os restos do mundo permite compreender a infância como uma forma de resistência ao empobrecimento da experiência característico da modernidade. Ao brincar com fragmentos e reorganizá-los segundo sua imaginação, a criança realiza um gesto semelhante àquele do narrador tradicional: ambos recolhem elementos dispersos da realidade e os reinscrevem em novas constelações de sentido. Nesse ponto, a leitura Gagnebin (2009) sobre a figura do narrador benjaminiano mostrou-se particularmente fecunda. Ao interpretar o narrador como uma espécie de trapeiro ou catador de restos da tradição, a autora evidencia que narrar, em Benjamin, significa recolher aquilo que a história oficial abandona, preservando nos detritos do passado a possibilidade de novas formas de experiência.

Essa convergência entre as figuras do narrador e da criança configura um dos aportes fundamentais desta investigação. À semelhança do narrador-trapeiro, que trabalha com os cacos de uma tradição estilhaçada, a criança reúne fragmentos do mundo adulto, transmutando-os em brincadeira, imaginação e narrativa. Em ambos os casos, trata-se de um gesto de recomposição simbólica: a partir de restos e ruínas, tornam-se possíveis novas formas de elaboração do vivido. A infância, assim, revela-se como um espaço privilegiado de reinvenção da experiência, no qual memória, imaginação e narrativa se entrelaçam de maneira criativa e sempre aberta.

No terceiro momento da investigação, a pesquisa buscou deslocar a reflexão benjaminiana para um campo mais amplo de interlocuções culturais, aproximando suas intuições filosóficas de determinadas expressões da sensibilidade brasileira. Esse movimento não teve como objetivo estabelecer equivalências diretas entre contextos históricos distintos, mas explorar ressonâncias possíveis entre o diagnóstico benjaminiano da modernidade e manifestações culturais que preservam modos singulares de relação com o tempo, a memória e a experiência.

Nesse horizonte, a poesia de Manoel de Barros revelou-se particularmente significativa. Ao dirigir sua atenção ao universo mínimo das coisas, formigas, latas

enferrujadas, pedras, musgos, o poeta pantaneiro constrói uma estética da desimportância que subverte as hierarquias utilitárias da modernidade. Em sua obra, aquilo que parece insignificante adquire centralidade poética, revelando uma forma de sensibilidade que se aproxima da imaginação infantil descrita por Benjamin. Assim como a criança que reconhece o rosto do mundo nos detritos da construção, a poesia de Barros transforma restos e inutilidades em matéria de experiência estética.

Essa valorização do ínfimo também se manifesta na presença recorrente de figuras marginalizadas em sua obra: andarilhos, catadores, personagens situados nas bordas da vida social. Essas figuras, que operam com restos e fragmentos do cotidiano, evocam de maneira surpreendente a imagem do narrador-trapeiro descrita por Benjamin. Ao recolher latas, pregos enferrujados ou observações mínimas sobre o mundo, esses personagens instauram um ritmo de atenção e de lentidão que se opõe à lógica acelerada da modernidade produtivista.

Essa dimensão torna-se ainda mais significativa quando colocada em diálogo com reflexões contemporâneas sobre a temporalidade da vida moderna. As análises de Byung-Chul Han sobre a sociedade da informação indicam que a intensificação dos fluxos comunicacionais e a exigência permanente de produtividade produzem um ambiente marcado pela dispersão e pela dificuldade de elaboração reflexiva do vivido. O excesso de informação, longe de ampliar necessariamente a experiência, pode contribuir para sua fragmentação. Nesse contexto, a poética da lentidão e da inutilidade presente na obra de Manoel de Barros aparece como uma forma silenciosa de resistência à aceleração contemporânea, restituindo à linguagem uma dimensão contemplativa e sensível.

Além da poesia, a pesquisa também buscou identificar essas sobrevivências da experiência em outras formas de expressão cultural brasileira. Da mesma forma, as pinturas de Candido Portinari revelam uma dimensão sensível da infância que dialoga profundamente com as reflexões benjaminianas sobre imaginação, memória e experiência. Em muitas de suas obras, a infância aparece representada em cenas de brincadeiras coletivas, movimentos corporais e paisagens cromáticas intensas, nas quais o mundo infantil se apresenta como espaço de experimentação sensível e de formação imaginativa.

Ao reunir poesia, narrativa e pintura, esta pesquisa procurou evidenciar que, mesmo diante do empobrecimento da experiência diagnosticado por Benjamin, ainda persistem nas margens da cultura formas discretas de resistência simbólica. Nessas expressões culturais, a

infância continua a emergir como lugar privilegiado de reinvenção da experiência, no qual o mundo pode ser novamente percebido em sua dimensão lúdica, imaginativa e compartilhável.

As implicações dessas reflexões para o campo educacional são igualmente relevantes. Ao articular infância, narrativa e experiência, o pensamento benjaminiano oferece subsídios importantes para repensar os processos formativos para além de modelos centrados exclusivamente na transmissão de conteúdos, no desempenho e na adaptação funcional. Educar as sensibilidades, nesse horizonte, significa cultivar práticas pedagógicas que valorizem a escuta, a memória, a imaginação e a narração do vivido, reconhecendo o potencial formativo das experiências estéticas, lúdicas e narrativas.

Essa perspectiva permite compreender a docência para além de uma atividade técnica de transmissão de conhecimentos, mas como prática narrativa e ética, capaz de mediar a relação entre memória, experiência e formação humana. Nesse prisma, ao narrarem, escutarem e compartilharem experiências, professores e estudantes participam da construção de vínculos simbólicos que conectam passado, presente e futuro, contribuindo para a constituição de comunidades de sentido.

Por fim, ao aproximar o pensamento de Walter Benjamin de determinadas expressões da cultura brasileira, esta pesquisa buscou mostrar que as intuições e intencionalidades presentes em sua filosofia continuam a oferecer instrumentos fecundos para pensar os desafios contemporâneos. A infância, compreendida como forma singular de relação com o tempo, com a linguagem e com o mundo, ultrapassa o caráter de objeto de reflexão e alcança o lugar de horizonte crítico capaz de inspirar novas formas de narrar, de aprender e de existir.

Se, como observou Benjamin (1994), a narrativa sempre carrega em si algo de inacabado, aberto à continuação por aqueles que a escutam, também esta investigação não pretendeu encerrar definitivamente as questões que a motivaram. Ao contrário, espera-se que as reflexões aqui desenvolvidas possam abrir novas possibilidades de diálogo entre filosofia, arte, educação e cultura, mantendo viva a tarefa de recolher, nos fragmentos do mundo contemporâneo, os vestígios de experiências que ainda insistem em ser narradas. Pois, mesmo entre os restos da modernidade, a narrativa continua.

## REFERÊNCIAS

- ACIOLI, Socorro. Prefácio. In: BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Alfaguara, pp. 7-10, 2024.
- ALVES, Rubem. **A alegria de ensinar**. Indaiatuba: Ars Poética, 1994.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- BARROS, Manoel de. **Menino do Mato**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Livro das Ignorças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Exercícios de ser criança**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.
- \_\_\_\_\_. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2024.
- BASEDOW, Johann Bernhard. *Elementarwerk*. Dessau: s.n., 1774–1775.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Editora 34 (Coleção Espírito Crítico), 2023.
- BOLLE, Stefan Wilhelm. Comentário. In: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. Orelha da capa.
- CHIROUTER, Edwige. *L' Enfant, La Littérature Et La Philosophie*. **Childhood & Philosophy**, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 22, julho-dezembro, pp. 377-393, 2015.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- COMENIUS, John Amos. *Orbis sensualium pictus*. Nürnberg: s.n., 1658.
- COZENDEY, Ana Carla Bicalho. **Portinari, poeta de imensidões**. 1998. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/5751/1/455888.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2026.
- DORETTO, Juliana; COSTA, Renata Carvalho da. **O mundo da infância e a infância no mundo: vozes de crianças nas revistas brasileiras Veja e Época**. *Rumores*, v. 6, n. 2, pp.

146–169, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/214473>. Acesso em: 17 mai. 2025.

EDITORA 34. Sobre o autor. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Organização e introdução de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora 34 (Coleção Espírito Crítico), p. 157, 2023.

FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FIGLIO, K. Chlorosis and Chronic Disease in Nineteenth-Century Britain: The Social Constitution of Somatic Illness in a Capitalist Society. **Social History**, v. 3, n. 2, pp. 167-197, 1978.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. Fapesp, Campinas, São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Editora 34, pp. 7–29, 2023.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. Comentário. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. Orelha da capa.

GIORGI, Flávio Vespasiano Di. Posfácio. In: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, pp. 163-168, 2002.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. **Sociedade da transparência**. Petrópolis: Vozes, 2017.

\_\_\_\_\_. **A crise da narração**. Petrópolis: Vozes, 2023.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

**HOW I MET YOUR MOTHER**. Criação de Carter Bays e Craig Thomas. Produção de 20th Century Fox Television. Estados Unidos, 2005-2014. Série de TV.

KEARNEY, Richard. Narrativa. **Educ. Real.**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, pp. 409-438, mai/ago. 2012.

LARA, Larissa Michelle; SOUZA, Thaís Godoi de; PORELLI, Ana Beatriz Gasquez;

CORDEIRO, Natália Cristina Ribeiro. Iconografia das festas populares em Cândido Portinari: sentidos/significados das expressões carnavalescas. **Motriz: Revista de Educação Física**, Rio Claro, v. 17, n. 3, pp. 498-510, jul./set. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/motriz/a/nr6PsRN95wLmW7fbSDnfgPM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 mar. 2026.

LIMA, Francisco Gudienne Gomes de; MAGALHÃES, Suzana Marly da Costa. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v. 32, n. 2, pp. 147–155, 2010.

LESSA, Juliana Schumacker. **O conceito de experiência em Walter Benjamin: elementos para pensar a educação na infância**. Zero-a-Seis, [Florianópolis], v. 18, n. 33, pp. 108-121, jan/jun, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/zerosais/article/view/1980-4512.2016v18n33p108>. Acesso em: 17 mai. 2025.

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**. v. 16 (45), pp. 199-206, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/c7TdKSGxkSysjMds45cqs8v/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 19 out. 2025.

\_\_\_\_\_. Tempo Messiânico e Historicidade Revolucionária em Walter Benjamin. **Direito e Práxis**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 03, pp. 2069-2089, jul, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdp/a/TrgyhmHK7ky33Rh7nFmVq8k/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 19 out. 2025.

MARGUTTI, Paulo. Filosofia brasileira e pensamento descolonial. **Sapere Aude**. Belo Horizonte, v. 9, n. 18, pp. 223-239, 2018. DOI: 10.5752/P.2177-6342.2018v9n18p223-239. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/SapereAude/article/view/19186>. Acesso em: 11 fev. 2026.

MARTHA, Alice Áurea Penteado; SILVESTRE, Fernanda Aquino. “Tratado” e exercício de ser criança: Manoel de Barros e Candido Portinari. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 63, pp. 1105-1125, out./dez. 2015.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Nota introdutória. In: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, pp. 7-10, 2002.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **O lugar do tempo: experiência e tradição em Walter Benjamin**. 2006. 115 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PINEDA, Diego Antonio. La Escritura Poética Como Camino Hacia El Filosofar. Anotaciones En Torno A La Traducción Y Adaptación Cultural Para El Mundo De Habla Hispana De La Novela Filosófica Suki, De Matthew Lipman. **Childhood & Philosophy**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, pp. 49-87, jan-jun, 2005.

PORTINARI, Candido. **Empinando Pipas**. 1941. Pintura, têmpera sobre cartão, 38,2 cm x 50,9 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/20347/empinando-pipas>. Acesso em: 29 mar. 2026.

\_\_\_\_\_. **Meninos Brincando**. 1958. Pintura, óleo sobre madeira, 36,5 cm x 28,5 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/16319/meninos-brincando>. Acesso em: 29 mar. 2026.

\_\_\_\_\_. **Meninos na gangorra**. 1960. Pintura, óleo sobre tela, 72 cm x 60 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/16618/meninos-na-gangorra>. Acesso em: 29 mar. 2026.

\_\_\_\_\_. **Portinari em frases**. Museu Casa de Portinari, s.d. Disponível em: [https://museucasadeportinari.org.br/cultura\\_em\\_casa/portinari-em-frases-11/](https://museucasadeportinari.org.br/cultura_em_casa/portinari-em-frases-11/). Acesso em: 28 mar. 2026.

QUEVEDO, Wagner de Ávila. Notas sobre narração e experiência em Walter Benjamin. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 13, n. 2, pp. 100-110, 2008.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

RIBEIRO, Helano. Comentário. In: SOUZA, Ricardo Timm de *et al.* **Walter Benjamin: barbárie e memória ética**. Porto Alegre: Zouk, 2020. Orelha da capa.

SANTOS, Claudécir dos; GALIAZZI, Estelamaris. Walter Benjamin: A Literatura Infantil e a Arte de Narrar. **Thaumazein**, Santa Maria, Ano VII, v. 9, n. 17, pp. 25-36, 2016.

SANTOS, Solange Estanislau dos. **Ser criança significa ter infância?** Revista Santa Rita, São Paulo, pp. 37-44, 1981. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&as\\_sdt=0%2C5&q=SANTOS%2C+Solange+Estanislau+dos.+Ser+crian%C3%A7a%2C+significa+ter+inf%C3%A2ncia%3F.+Revista+Santa+Rita%2C+p.+37%2C+1981&btnG=](https://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&as_sdt=0%2C5&q=SANTOS%2C+Solange+Estanislau+dos.+Ser+crian%C3%A7a%2C+significa+ter+inf%C3%A2ncia%3F.+Revista+Santa+Rita%2C+p.+37%2C+1981&btnG=). Acesso em: 17 mai. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2023.

SILVA, Reginaldo José da. **A filosofia benjaminiana da infância e possíveis diálogos com a educação popular**. Revista Educação Popular, Uberlândia, Edição Especial, pp. 334–354, out. 2023.

WELTER, Morgana. **Jogos, brinquedos e restos: sobre a experiência infantil em Walter Benjamin**. 2019. 88 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2019. Repositório UFSC. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/214473/PEED1480-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 17 mai. 2025.