



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Presidente Prudente

EDUARDO OLIVEIRA SANCHES

**CULTURA DA CRIANÇA E MODERNIDADE: EXPERIÊNCIA E
INFÂNCIA EM WALTER BENJAMIN**

Presidente Prudente

2017

EDUARDO OLIVEIRA SANCHES

**CULTURA DA CRIANÇA E MODERNIDADE: EXPERIÊNCIA E
INFÂNCIA EM WALTER BENJAMIN**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Ciências e Tecnologia, UNESP/Campus de Presidente Prudente, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Professor Dr. Divino José da Silva

Presidente Prudente

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Sanches, Eduardo Oliveira.

S19c Cultura da criança e modernidade: experiência e infância em Walter Benjamin / Eduardo Oliveira Sanches. - Presidente Prudente : [s. n.], 2017
164 f.

Orientador: Divino José da Silva

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Tecnologia.

Inclui bibliografia

1. Infância. 2. Experiência. 3. Limiar. 4. Cultura da criança. 5. Profanação. 6. Educação. 7. Walter Benjamin. I. Silva, Divino José da. II. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Tecnologia. III. Título.

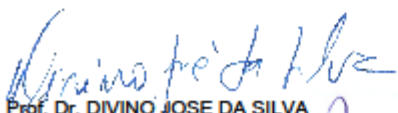
CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

**TÍTULO DA TESE: CULTURA DA CRIANÇA E MODERNIDADE: EXPERIÊNCIA E INFÂNCIA EM
WALTER BENJAMIN**

AUTOR: EDUARDO OLIVEIRA SANCHES

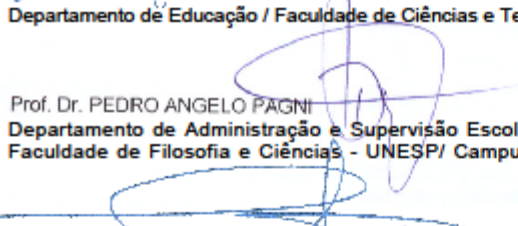
ORIENTADOR: DIVINO JOSE DA SILVA

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em EDUCAÇÃO, pela
Comissão Examinadora:



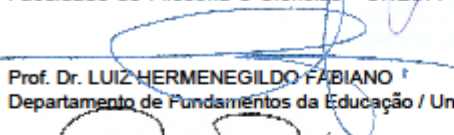
Prof. Dr. DIVINO JOSE DA SILVA

Departamento de Educação / Faculdade de Ciências e Tecnologia - UNESP/Presidente Prudente



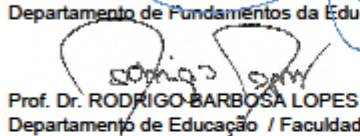
Prof. Dr. PEDRO ANGELO PAGNI

Departamento de Administração e Supervisão Escolar e Programa de Pós-Graduação em Educação /
Faculdade de Filosofia e Ciências - UNESP/ Campus de Marília



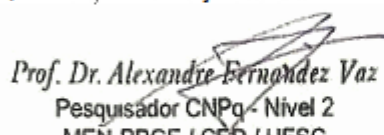
Prof. Dr. LUIZ HERMENEGILDO FABIANO

Departamento de Fundamentos da Educação / Universidade Estadual de Maringá - UEM



Prof. Dr. RODRIGO BARBOSA LOPES

Departamento de Educação / Faculdade de Ciências e Tecnologia - UNESP/ Campus de Presidente Prudente



Prof. Dr. Alexandre Hernandez Vaz

Pesquisador CNPq - Nível 2

MEN-PPGE / CED / UFSC

NEPESC (CED / UFSC / CNPq)

Presidente Prudente, 16 de março de 2017

DEDICATÓRIA

Para *Rafa* e *Sôfi*.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta de muitas pessoas.

Manifesto minha gratidão a todas elas e, de forma particular:

À Mércia e ao Wilson, pelo amor, dedicação e apoio em todas as minhas realizações;

À Rafaely, pelo amor, carinho e apoio sempre ofertado de modo generoso e, também, por ter decidido compartilhar quatro de suas sete vidas comigo;

À Sofia, por ter transformado os dias cinza e solitários de estudo em algo lúdico e leve, ensinando-me os sentidos da profanação;

Ao Lucas, por ter me deixado viver e participar da infância dele com tanta energia, afeto e cumplicidade;

À Elsa Midori, pelo carinho, afeição e pela profunda e generosa amizade, sempre em construção;

Ao Divino José da Silva e ao Luiz Hermenegildo Fabiano, pela amizade e por todo o auxílio, zelo e paciência, sem os quais minha formação jamais teria o colorido, os aromas e os sentidos que, agradavelmente, guardo na memória;

A todos os amigos, colegas, conhecidos e anônimo que acolheram minha vida e dividiram generosamente as deles, durante minha estadia nas Repúblicas Casa da Nona em Maringá e Galo Cego em Presidente Prudente. Sem a fantástica parceria de vocês a jornada teria sido muito mais difícil;

Aos professores do programa de pós-graduação e aos professores da banca por compartilharem o conhecimento e a experiência comigo. Saibam que vocês fazem parte do mais significativo em minha formação. Meu obrigado;

Obrigado aos companheiros do grupo de pesquisa que de modo oportuno ajudaram a nortear o início de minha caminhada, quando eu ainda sentia medo do “parto da montanha” ;

Aos profissionais da Pós-Graduação em Educação sempre dispostos em contribuir para orientar e organizar nossa jornada durante nossa curta passagem pela pós;

Ao professor Michael Löwy que, com um pequeno gesto, mudou todo o curso de uma vida, do plano existencial fincado no Novo Mundo para a perspectiva das descobertas no Velho Mundo, abrindo os horizontes de nosso tempo presente para a vasta programação acadêmica da École des Hautes Études en Science Social e a imersão cultural na sociedade francesa;

Por fim, e não menos importante, agradeço à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), processo 2013/21152-3, que financiou esta pesquisa e contribuiu para que as preocupações cotidianas com a sobrevivência não atrapalhassem minha investigação. Agradeço também à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas), processo BEX 7915/14-4, que proporcionou os meios para a experiência ímpar de viver os bons sentimentos e as angústias da “*estrangeiridade*”. Assim (re) construí, em mim, parte dos caminhos da modernidade um dia percorridos por nosso interlocutor e companheiro de viagem, Walter Benjamin.

EPÍGRAFE

-

Em certo tempo, começou uma Montanha a dar urros e inchar, dizendo que iria parir. As pessoas ficaram cheias de temor, receosas de que algum monstro nascesse e viesse a destruir o mundo. Chegada à época do parto, estando todos reunidos em torno e em suspense, pariu a Montanha um Rato, transformando em riso o que antes era medo.

Fábula de Esopo

SANCHES, Eduardo Oliveira. **Cultura da criança e modernidade**: experiência e infância em Walter Benjamin. 2017. 164 f. Tese (Doutorado em Educação)–Unesp, Faculdade de Ciências e Tecnologia – campus de Presidente Prudente, 2017.

RESUMO

Este estudo de natureza teórica busca, na Filosofia e na Filosofia da Educação, subsídios para investigar a relação entre infância e experiência na obra de Walter Benjamin, sob a perspectiva do que Bolle (1984) denominou de cultura da criança no contexto da modernidade. Para direcionarmos nossa investigação, recorreremos à análise dos ensaios benjaminianos em que, privilegiadamente, o tema da infância aparece: “Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação” (2002); “Infância berlinense: 1900” (2013) e “A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin” (2015). A cultura da criança constitui-se e é apresentada nos ensaios de Benjamin por meio de caminhos em que a memória e história se cruzam. Encontramos a noção da cultura da criança em percursos onde o autor recompõe a memória da própria infância, vivida no limiar entre os séculos XIX e XX, em Berlim, bem como em outros trajetos dedicados pelo autor a pensar sobre a criança, realçar e refletir aspectos, tais como sua sensibilidade ou sua condição na modernidade. A cultura da criança, portanto, aparece diluída nos elementos históricos que registram uma temporalidade em transformação e reacomodação dos papéis sociais na sociedade moderna em que a própria ideia de infância é redefinida. No terreno da cultura da criança a expressão lúdica é uma marca de ambivalência entre a imitação e a transformação. Este exercício, na sua autenticidade, não apropriada ideologicamente, provoca tensão à percepção, colocando-a entre o óbvio e o inusitado, uma vez que desarticula uma dada ordenação estabelecida de significados. Nesta noção de lúdico está implicada uma nova qualidade de vínculo com o tempo presente; envolve mesmo uma nova estética, uma nova maneira de perceber e significar as situações, como atitude profanadora. Tal noção aproxima a imagem alegórica da criança de personagens importantes para o autor em suas reflexões, tais como o *flâneur* e o colecionador. Pensar a infância nesse contexto possibilita pensá-la de modo atemporal, como uma infância do homem e, nessa vertente, como condição humana para a profanação. Enquanto ser dotado de linguagem, a perspectiva de infância do homem prevê um estado de mudez ou gagueira frente ao agora benjaminiano. Experiência e infância nos conduzem, também, ao que denominamos de infância da criança, para diferenciar aquilo que se destina a uma concepção alegórica de criança e infância em nosso estudo. Para essa ideia, há uma criança cujo protagonismo é um fator muito relevante para a emancipação. Para ela Benjamin dedica uma forma sutil de pedagogia profana por meio das ondas do rádio. Encontramos nas peças radiofônicas a consubstanciação de uma pensar sobre a infância em uma prática desenvolvida como tentativa promover a resistência e a emancipação da criança em um momento histórico no qual a Juventude Hitlerista pressionava infância e juventude em direção a seu projeto social de dominação. Nesse sentido, pensar uma infância do homem e outra da criança pode ser compreendido, também, como uma tentativa de recuperar ou construir de modo novo as relações entre crianças e adultos, professores e alunos, em nosso tempo presente no século XXI – *Jetztzeit*: Profanar e resistir!

Palavras-chaves: Experiência; Infância; Cultura da criança; Profanação; Limiar; Walter Benjamin.

SANCHES, Eduardo Oliveira. **Child culture and modernity: experience and childhood in Walter Benjamin**. 2017. 164 p. Thesis (Doctorate in Education)–Unesp, Faculty of Science and Technology - Presidente Prudente campus, 2017.

ABSTRACT

This theoretical study seeks, in Philosophy and Philosophy of Education, subsidies to investigate the relationship between childhood and experience in the Work of Walter Benjamin, from the perspective of what Bolle (1984) called child culture in the context of modernity. In order to direct our research, we appealed to the analysis of the Benjaminian trials in which, in a privileged way, the theme of childhood appears: "Reflections on the child, the toy, the education" (2002), "Berlin childhood: 1900" (2013) and "The children's hour: Walter Benjamin's radio narratives "(2015). The culture of the child is constituted and presented in Benjamin's trials through paths in which memory and history intersect. We find the notion of the child's culture in journeys where the author recomposes the memory of his own childhood, lived on the threshold between the nineteenth and twentieth centuries in Berlin, as well as in other paths dedicated by the author to think about the child, to highlight and reflect aspects, such as its sensitivity or its condition in modernity. The culture of the child, therefore, appears diluted in the historical elements that register a temporality in transformation and rearrangement of social roles in modern society in which the idea of childhood itself is redefined. In the field of child culture, playful expression is a mark of ambivalence between imitation and transformation. This exercise, in its authenticity, not appropriated ideologically, causes tension to the perception, placing it between the obvious and the unusual, since it disarticulate a given established ordination of meanings. In this idea of play it is implied a new quality of bond with the present time; it involves a new esthetic, a new way of perceiving and signifying situations, as profanatory attitude. Such a notion approximates the allegorical image of the child of important characters to the author in his reflections, such as the *flâneur* and the collector. Thinking about childhood in this context makes it possible to think of it in a timeless way, as a childhood of mankind and, in this way, as a human condition for profanation. While being endowed with language, man's perspective of childhood predicts a state of dumbness or stutter in the face of Benjamin's time of present. Experience and childhood also lead us to what we call the infancy of the child, to differentiate what is intended for an allegorical conception of children and childhood in our study. For this idea, there is a child whose protagonism is a very relevant factor for emancipation. For the child, Benjamin devotes a subtle form of profane pedagogy to radio waves. We find in the radio plays the consubstantiation of a thought about childhood in a praxis developed as an attempt to promote the resistance and emancipation of the child in a historical moment in which the Hitlerite Youth pressed childhood and youth toward their social project of domination. In this sense, thinking about a man's childhood and one of a child's childhood, can also be understood, as an attempt to recover or build in a new way the relationships between children and adults, teachers and students, in our actual time, in the twenty-first century - *Jetztzeit*: To profane and to resist!

Keywords: Experience; Childhood; Child culture; Profanation; Threshold; Walter Benjamin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. EXPERIÊNCIA, INFÂNCIA E MODERNIDADE SEGUNDO WALTER BENJAMIN	21
1.1. A modernidade da infância e a infância da modernidade em Walter Benjamin	24
1.2. Experiência, seu declínio e o novo bárbaro. Ainda sobre o moderno.	39
2. A INFÂNCIA EM TRÊS QUESTÕES DE MÉTODO: O LIMIAR, O <i>FLÂNEUR</i>, O COLECIONADOR.....	62
2.1. Infância e limiar.....	65
2.2. Infância, passagens para um <i>flâneur</i> aprendiz.....	76
2.3. Infância e coleção em Walter Benjamin: uma arquitetura para a profanação	86
3. A HORA DAS CRIANÇAS: INFÂNCIA, MODERNIDADE E ILUMINISMO NAS ONDAS DO RÁDIO	100
3.1. Walter Benjamin e os caminhos do rádio: criação, crítica e o tal “pão de cada dia”	104
3.2. Fragmentos de um pensamento sobre o rádio: uma tentativa de teorização sobre o potencial emancipatório dos meios de reprodutibilidade técnica	107
3.3. A hora da criança, imagens de um Iluminismo via rádio, passagens para o <i>flâneur</i> aprendiz.....	119
3.3.1. <i>A cidade como labirinto, uma arquitetura para o flâneur aprendiz.....</i>	<i>121</i>
3.3.2. <i>Catástrofes naturais e não naturais, uma História a contrapelo.....</i>	<i>135</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS	160

INTRODUÇÃO

“- O senhor poderia me dizer, por favor, qual o caminho que devo tomar para sair daqui?”

“- Isso depende muito de para onde você quer ir”, respondeu o Gato.

“- Não me importo muito para onde.”, retrucou Alice.

“- Então, não importa o caminho que você escolha”, disse o Gato.

“- Contanto que dê em algum lugar”, Alice completou.

“-Oh, você pode ter certeza que vai chegar se você caminhar bastante.”, disse o Gato.

Lewis Carroll.

Explorar o tema da infância em Walter Benjamin não é uma tarefa fácil, porém, instigante e apaixonante. A infância de que ele fala está em pleno desenvolvimento de sentidos no limiar do mundo moderno situado, por ele, entre os séculos XIX e XX. Pensador complexo, ele pulveriza sua reflexão e visão de mundo em inúmeros ensaios, sem, por isso, se entregar facilmente a uma leitura aligeirada. Dilui-se nas linhas de seus escritos, o que cobra de seus leitores certa atenção e um esvaziamento estratégico, daquele que se deixa ouvir e ser permeado pela fala do outro. Deixar-se guiar por Benjamin pelas trilhas da modernidade em busca da infância, é mais ou menos esta a imagem em nosso caso.

Como quem toma o outro pela mão e o conduz, o autor nos leva a passear pela modernidade. Vemos galerias e parques, romances, situações históricas, enfrentamentos políticos, barricadas e pensamentos que se encontram para dialogar sobre a moderna condição humana. Lembremo-nos de nossa própria história, a que um dia vivemos ou sonhamos. Sentimos saudades, alegrias, frustrações, confusão íntima e compadecimento. De certo modo, caminhar com Benjamin nas trilhas da infância é um passeio um tanto surreal. Ele mostra corcundas e anões, lugares desconhecido ou existentes, um relógio cujo tempo para, um anjo que voa de costas para o futuro, uma moça entediada, fantasmas, esconderijos, risos, gritos, brincadeiras. Vivemos nesse mundo das coisas e de inventos e de feitos grandiosos. E, nos alerta Benjamin, que tudo não passa de uma bela montagem da qual um dia a modernidade foi feita. No entanto, desse sonho dantesco, resta-nos acordar, diz o pensador. Sobraram apenas suas ruínas para vasculhar. Como toda criança se interessa por esse tipo de coisa, ele nos

convida a buscarmos, bem lá no mais fundo de nós mesmos, a nossa criança, uma que ainda seja capaz de enxergar o corcunda fanfarrão que um dia deu trabalho a nossa mãe e, a vasculhar, com ele, esses restos.

Encontramos em tais resíduos indícios de uma infância que fez da criança construída em tempos pré-capitalista um ser em construção de sentidos na modernidade. Ela vê o mundo como um canteiro de obras, onde seu corpo é um grande brinquedo mutante capaz de ser tanta coisa que não dá nem para contar, só brincando mesmo para entender. Essa infância moderna é diferente das anteriores. À criança desta infância foi dada a possibilidade de viver em um pequeno latifúndio. Os homens de letras e penas reescreveram sua sina, e ela passou a ser pequena por ser criança e não por ser um adulto em miniatura. Desenharam para ela um mundo cheio de coisas. Porém, Benjamin olhou tudo isso e disse que criança moderna precisa mesmo é de pedrinha, madeira e gamela, pois para ela há a vantagem das coisas simples serem sempre as mais complexas e belas. Se ela vira padeiro, o que toca vira confeito; se teima em ser princesa, logo a mesa vira seu reino. Assim, o pensador berlinense desenha sua imagem de infância, a primeira considerada cidadã e a ser separada e guardada pelos adultos como um talismã.

Nosso franco pensador alerta que o preço de ser criança moderna não é barato. Para algumas só resta a labuta junto à máquina, para outras, o ofício lá da escola. Cada uma com seu trabalho, o que não deixa de ser mais uma parte do pequeno mundo inserido no grande, muito sério, nada de imaginário. Em um há o sindicato infantil e, no outro, o grêmio estudantil. A luta que ali existe, seja como for, não deixa de ser de classe. Há com isso ao menos duas lições: uma, para a criança da infância e, outra, como infância do homem. E Benjamin, fisiognomista, colecionador e alegorista nos mostra os desvios para elas, monta uma caça ao tesouro cujos prêmios são o anjo da história e o anãozinho corcunda. Estamos seguindo suas pistas, pois ao final da apresentação que se segue, elas nos levará aos três capítulos que compõem esta tese. Vamos seguir juntos?

A presente pesquisa vincula-se à área de Filosofia da Educação e tem como objeto de análise compreender como se articulam experiência e infância na obra de Walter Benjamin, no contexto da Modernidade, por meio do que Bolle (1984) denominou de cultura da criança. Para direcionar nosso trabalho, recorreremos à análise dos ensaios, cuja temática tenha sido, privilegiadamente, a infância e destacamos aqueles contidos em três livros editados para o público brasileiro: "Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação"; "Infância berlinense: 1900" e "A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin". A cultura da

criança, pelo modo como argumenta Bolle (1984), constitui-se e é apresentada, nos ensaios de Benjamin, por caminhos em que memória e história se cruzam, em percursos onde o autor recompõe a memória da própria infância, vivida no limiar entre os séculos XIX e XX, em Berlim, bem como em outros trajetos por meio dos quais o autor pensa a criança a fim de realçar e refletir sobre aspectos que a caracterizam, sua sensibilidade ou sua condição na modernidade. A cultura da criança, portanto, aparece diluída nos elementos históricos que registraram uma temporalidade em transformação da vida a partir da moderna noção de indivíduo, redefinindo a própria noção de criança e infância.

A partir do enfoque analítico que se pretende realizar no desenvolvimento dessa investigação, compreende-se que há uma infância do homem¹, a qual definimos por meio de Agamben (2005), como uma expressão de gagueira perante o mundo, uma ausência de palavras, cujo vazio aguça outras percepções, por meio das quais, sentidos novos podem ser estabelecidos no e para o ser falante; e outra, que denominamos de infância da criança², para criar um critério de diferenciação que fosse pertinente para o estudo e destacar os sentidos e impactos da modernidade sobre a condição da criança. É possível pensar esses dois caminhos para a infância como lugar de experiência para a infância da criança e, ao mesmo tempo, uma infância do homem como recomposição da experiência no ser adulto? Entendemos que a possibilidade de tal arranjo seja possível. Agamben (2005) buscou na condição da infância e sua situação limiar, uma passagem de conciliação entre a criança e o adulto, por meio da

1 A infância do homem pode ser configurada a partir de uma experiência da linguagem, da saída da condição de um ser sem fala articulada para o seu correlato, produzido no seio da cultura, o ser falante. Agamben (2005, p. 16) coloca da seguinte forma essa proposição: "existe uma experiência muda, existe uma in-fância da experiência? E se existe, qual a sua relação com a linguagem?".

2 Chegamos a essa diferenciação por meio do pequeno ensaio intitulado "Walter Benjamin e a cultura da criança", de Willi Bolle. A partir dele, começamos a articular a relação entre infância do homem e infância da criança como par dialético para entender a noção de infância em Walter Benjamin, bem como a articulação dessa ideia com a de experiência para o pensador. Bolle (1984, p. 13) assim diferencia os escritos benjaminianos sobre a infância, na apresentação da obra "Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação": "Na medida em que o autor, naquela altura um homem com 40 anos, mergulha na memória da sua infância, ele recupera o mundo da cultura de seus pais; mas, concomitantemente, nessa volta ao tempo, recupera em certo sentido a maneira de ver da criança, a sensibilidade e os valores dela, e, sob esse ângulo, o livro se lê como se fosse um relato de criança para criança, a margem da cultura adulta. O projeto do escritor visava também preservar os valores da infância e juventude. Pois eram exatamente estas - enquanto "futuro da nação" - que estavam na mira da máquina de propaganda do novo regime totalitário que procurava organizar, captar, seduzir, fazer a cabeça dos jovens e pequeninos, incentivando-os por todos os meios a integrarem a 'Juventude Hitlerista'. Benjamin trava uma luta consciente contra os precursores desse enquadramento compulsório das crianças num mundo de adultos enrijecidos, na medida em que o Estado fascista é um prolongamento de uma certa pedagogia burguesa do século 19".

experiência da linguagem³. A infância que está em jogo nesta relação proposta pelo autor não é exatamente cronológica e, sim, alegórica⁴, pois faz dela modelo de caminho indireto para que o ser falante possa manter vivo em si a sensibilidade da criança em relação ao mundo. Em Benjamin, encontramos esse itinerário de modo vívido e o desenvolvemos na relação com outros assuntos, tal como quando aproximamos a criança do *flâneur* e do colecionador. Entretanto, concomitantemente a esse viés de análise, conforme evidencia Bolle (1984), encontramos no trabalho do pensador uma defesa dos valores da infância e da juventude, que foi sendo elaborado durante todo este estudo e que, todavia, ganha maior relevância no terceiro capítulo.

Assim, no primeiro capítulo, o objetivo evidenciar os sentidos de *infância*, *experiência* e *modernidade* no contexto da obra de Walter Benjamin, pois tratam-se de três questões/conceitos caros a este estudo, a fim de garantir os elementos fundamentais de nossa discussão. Para tal empreendimento, dividimos o texto em duas sessões. Na primeira, destinamos nossos esforços em um percurso que tratasse da infância e da modernidade, para que uma categoria iluminasse a outra e evidenciasse a modernidade da infância e a infância da modernidade. Isso nos permitiu demonstrar como o autor analisa o impacto social do mundo moderno no contexto da vida da criança, nas situações cotidianas, entre os séculos XIX e XX. Nosso trajeto buscou elaborar a modernidade nas reflexões do autor e o sentido da infância nesse contexto. Assim, encontramos uma série de pontos com as quais construímos os fundamentos iniciais de nossa elaboração, evidenciando como o filósofo constituiu certa fisionomia do moderno nos textos sobre infância e como a infância ganha contornos de modernidade nos ensaios reunidos nas obras "Infância Berlimense" e "Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação". Podemos afirmar que há uma modernidade para a infância e nos elementos que a constitui, existe também uma experiência particular do tempo de infância que só cabe ao mundo moderno.

Encontramos registros que demarcam como as mercadorias se impuseram como

3 "O espaço entre voz e logos é um espaço vazio, um limite no sentido kantiano. Somente porque o homem se encontra lançado na linguagem sem ser aí levado por uma voz, somente porque, no *experimentum linguae*, ele se arrisca, sem uma 'gramática', neste vazio e nesta afonia, algo como um *ethos* e uma comunidade se tornam para ele possíveis" (AGAMBEN, 2005, p. 16).

4 Fabiano (1999, p. 72), ao referir-se à etimologia do termo alegoria, afirma que ele "significa dizer o outro, que fala de outra coisa que não de si mesmo; *allos* - outro; *agorein* - falar, em grego, demonstra que cada elemento que a constitui quer dizer outra coisa que não o sentido primeiro. Pode-se pensar só por tal etimologia o quanto o processo alegórico se constitui dialeticamente na apreensão do real, para além daquilo que a linguagem capta na sua convencionalidade. O estado de suspensão que a alegoria submete os termos que relaciona, remete em princípio para a questão de que o conhecimento de algo, de uma verdade, não se processa de imediato ou de antemão, linearmente concebido".

utensílios do brincar infantil. Com isso, impulsionou-se tanto a indústria especializada de brinquedos como a sensibilidade de crianças e adultos em direção ao moderno. Manifestam-se, em conjunto com as mudanças nas relações produtivas, outras, de cunho formativo cultural, que inauguram condições novas para as famílias. Estas tiveram que lidar com a educação compartilhada com o Estado, por meio da escola, como recurso para disciplinar e urbanizada a subjetividade infantil, caso a família fosse de origem burguesa. Se ela fosse de origem operária, o próprio mundo do trabalho seria encarregado desse feito. Em oposição a essa infância, lugar seguro da criança burguesa, Benjamin se lembra das crianças proletárias e pensa formas de acomodar suas necessidades, sobretudo a necessidade da transformação das relações sociais que rouba total ou parcialmente a infância das crianças da classe operária.

Na seção dois, do primeiro capítulo, a noção de experiência foi eleita como guia para nosso percurso. Tentamos elaborá-lo, incorporando sempre que possível as aproximações sobre a ideia de infância nesse trajeto. Utilizamos de seis ensaios para estabelecer nossa análise, são eles: “Experiência” (1913); “Sobre o programa da filosofia do porvir” (1918); “Experiência e pobreza” (1933); “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1936); “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1940) e “Infância Berlimense: 1900” (escrito entre 1926 e 1938). Buscamos demonstrar como a noção de experiência foi algo perseguido pelo autor em sua juventude e em sua maturidade. Nessa busca incansável, implacável, que atacou e cindiu o termo até o âmago sem o aniquilar (BENJAMIN, 2002), há situações que nos remetem à infância da criança e à infância do homem, as quais buscamos evidenciar em momentos pontuais. Assinalamos variações sobre qualidades do conceito de experiência, em Benjamin, que foram sendo construídas, gradualmente, conforme o autor mudava seu foco de análise e observação social para falar de experiência e modernidade. Deste trânsito, fizemos inferências para tentar demonstrar que a noção desenvolvida pelo autor se caracteriza por meio dos desvios que ele mesmo faz durante a vida e que o ajudaram a construir seu entendimento sobre o conceito de experiência.

Quando em 1918 o filósofo propôs como tarefa pensar um tratado filosófico que pudesse abarcar na noção de experiência qualidades fora do contexto da arquitetura kantiana, ele o fez, visando à singularidade que poderia existir na relação entre sujeito e objeto e que expressasse, nessa particularidade, aspectos de um conhecimento sensível. Assim também o fez quando demonstrou a trama entre memória e história em “Infância Berlimense: 1900”; ao reivindicar a experiência da juventude, contrapondo-se à máscara do adulto no ensaio “Experiência” de 1913 ou no relato do pai no leito de morte, que comunica uma experiência aos filhos, presentes nas reflexões sobre o tema do empobrecimento da

experiência, datadas de 1933 e 1936. Todos esses ensaios evidenciam formas de conhecer o mundo por desvios. Para ele o conhecimento não pode ser parte de um código único de experiência como visava Kant. Deste modo, Benjamin voltou-se para o conhecimento como um exercício que evoca o acontecimento, os agoras, como ele costumava dizer, os sentidos da aura. Essa mudança conceitual congrega em si o conhecimento que se constitui a partir de se ter experiências e não de fazê-las como visa a ciência moderna (AGANBEN, 2005)⁵. A cisão profunda no entendimento da noção de experiência acarreta no que ela possa emergir, portanto, não no sentido tradicional, mas, de modo precário, no contexto moderno da condição de um mundo em constante transformação.

No capítulo dois buscamos pensar a infância a partir de três questões do método benjaminiano - o limiar, o *flâneur* e o colecionador - os quais são centrais para o pensamento do autor, segundo Barrento (2013). Tomamos, nessa perspectiva metodológica, suporte para compreender a cultura da criança em Benjamin. Em tal contexto, o limiar pode ser entendido como alegoria de uma zona onde há possibilidades amplificadas para se ter experiências. Encontramos uma *noção limiar para a concepção de brinquedo* que o pensa para além do convencional conceito de brinquedo. Desse modo, percebemos que a criança brinca com muitas outras coisas como pedras, ossos de animais, pedaço de madeira, livros e objetos de toda ordem, sendo todos *utensílios do brincar*. Neste sentido, efetiva-se, no fazer infantil, uma *atividade limiar* entre a fantasia e o real, que permite à criança ser protagonista de seu aprendizado no ato do brincar. Outra imagem que pode ser formulada é a da criança como *um ser limiar*: entre a ausência da fala e o ser falante.

A noção de limiar nos ajuda a compreender que, por meio do modo como a criança, do alto de sua infância moderna, participa do mundo, faz emergir um índice filosófico que aproxima sua sensibilidade a de personagens como o *flâneur* e o colecionador. O desvio é uma das grandes marcas que participa da constelação de conceitos que delimitam a ideia de limiar como método, segundo Barrento (2013). Porém, pode ser também uma condição sensível, uma forma de ser e estar no mundo. Em nosso estudo, eis o que vincula as sensibilidades da criança, do *flâneur* e do colecionar: a perspectiva sempre eminente do desvio. Para essas três figuras, há como princípio uma forma de recusa a um discurso linear, o

5 "A transformação de seu sujeito não deixa imutável a experiência tradicional. Enquanto o seu fim era de conduzir o homem à maturidade, ou seja, a uma antecipação da morte como ideia de uma totalidade consumada da experiência, ela era de fato algo de essencialmente finito, e logo, era algo que se podia "ter" e não somente "fazer". Mas uma vez referida ao sujeito da ciência, que não pode atingir a maturidade, mas apenas acrescer seus próprios conhecimentos, a experiência tornar-se-á, ao contrário, algo de essencialmente infinito, um conceito, como dirá Kant, ou seja, algo que se pode somente "fazer" e jamais "ter": nada mais, precisamente, do que o processo infinito do conhecimento" (AGAMBEN, 2005, p. 32- 33).

que os levam para o caminho indireto na relação com as coisas. Um, que seja mediado pela possibilidade de observar, parar e tomar fôlego, sempre que necessário, recuar e avançar em relação à realidade com a qual se pretende alguma relação. Desses desvios emergem: a aura das coisas, da qual o novo bárbaro (BENJAMIN, 1994) pode ter a experiência possível com o moderno; a sensibilidade da criança como equivalente de um *flâneur aprendiz*; e uma compreensão sobre a cultura da criança, sendo constituída, em parte, dos restos da história, à margem da cultura adulta, e que evidenciamos por meio da noção do colecionador.

No terceiro capítulo, dedicamo-nos a encontrar "as lições de Benjamin no país das maravilhas radiofônicas". Tentamos retirar das ondas do rádio o mundo ao qual o autor dedicou à infância, a fim de reconstituir o canteiro de obras deixado por ele como herança para todas as crianças. Há em suas peças radiofônicas um índice lúdico como indicação de um *flânerie* infantil pelas lojas de brinquedos e ruas de Berlim. Existem aventuras com personagens considerados não exemplares para as crianças, tais como bruxas, magos, bêbados e traficantes, sendo tais personagens heróis e não vilões da história. Encontramos ainda, nessas peças, densidade teórica com uma forma leve em sua estrutura narrativa. Como quem encarna o narrador da tradição para fazer história infantil, um gênero quase novo se a referência for a idade da infância moderna, o pensador nos dá uma verdadeira aula sobre como contar histórias no sentido forte do temor. Como quem dá um conselho às crianças, ora aqui ora acolá, de modo prolixo, sem forçar a mão. Assim, ele guia as crianças por suas histórias, com olhar retroativo, todavia, em direção ao futuro, estabelecendo no seu tempo presente um contraste de impressão em relação à história oficial.

Nosso itinerário teve como guia a obra "A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin", cujo volume publicado em 2015, no Brasil, contempla 29 traduções em português, das quase 90 conferências escritas pelo autor em um diálogo com as "Teses sobre o conceito de História". Desenvolvemos o percurso do terceiro capítulo em três momentos. Na primeira seção, tratamos de aspectos contextuais de onde emergem as criações radiofônicas, bem como importantes reflexões realizadas pelo pensador sobre o impacto dos meios de comunicação de massa no cotidiano das pessoas na República de Weimar. Na seção dois, aprofundamos as questões referentes à técnica e como ela impactou na relação produtor/escritor receptor/ouvinte, segundo a ótica benjaminiana. Com esse desvio, pretendemos evidenciar que escrever para crianças demandou do nosso filósofo não apenas habilidade com as palavras, mas sim pensar uma estética que fundisse forma e conteúdo filosófico para um público ainda novo para ele: a criança indivíduo, cidadã, consumidora de mercadorias e bens culturais, fruto da infância criada pela moderna e burguesa visão de

mundo.

Essa perspectiva de análise foi central na seção três do capítulo três, num diálogo entre as teses sobre o conceito de história e as peças radiofônicas para crianças. A intertextualidade entre as teses e as peças radiofônicas possibilitou-nos demonstrar uma espécie de pedagogia profana, cujo conteúdo é didaticamente tratado de modo limiar. O fato de encontramos certo didatismo não diminui as peças radiofônicas, a nosso ver, contrariamente, elas agregam elementos mais contundentes de reflexão. É no sentido amplo do termo que estamos atribuindo um senso pedagógico para as peças. Temos a clareza de que Benjamin não foi um pedagogo ou um educador, no sentido estrito do termo, todavia, parece-nos clara também a intencionalidade em educar a percepção histórica das crianças, por meio das peças, em um momento político delicado na Alemanha, no limiar entre a Primeira e a Segunda Guerra.

Ao pensarmos nas peças, do ponto de vista didático e da aprendizagem, podemos resgatar na intencionalidade de Benjamin, a atenção e o cuidado a elementos aparentemente pouco relevantes para o esclarecimento, como *Aufklärung* no cotidiano prosaico das massas, como são os temas abordados nas narrativas e a forma como foi feito. Esse cuidado o levou a questionar e exercitar, experimentar, a mediação do conhecimento por meios novos e metodologias inovadoras para a época, sem perder de vista a perspectiva dos vencidos em sua batalha diária, em seu cotidiano. Essa perspectiva de ampliação do conhecimento, que encontramos nas narrativas radiofônicas em um diálogo com as teses sobre o conceito de história, é o que estamos chamando de conhecimentos limiares. Ampliar as possibilidades sobre um determinado assunto, a partir das conexões sócio-históricas possíveis, nessa vertente, se mostrou como um fundamento importante para expandir a consciência histórica das crianças e seu protagonismo na ação social.

Ao se contrapor ao ideal de uma educação como ajustamento dos indivíduos ao projeto social burguês (BENJAMIN, 2002), o filósofo nos deixa pistas para pensarmos alternativas de resistência ao enquadramento compulsório da vida humana ao Capitalismo. Nessa vertente, esse pode ser um dos sentidos da ideia de infância do homem em sua obra: resistir ao enquadramento social ao resgatar, no ser falante, a sensibilidade da infância; ao mesmo tempo em que se permite a criança uma formação alternativa que a fortaleça para resistir ao mesmo tipo de enquadramento. Nesse sentido, Benjamin sugere uma pedagogia mais lúdica e menos burocrática, centrada no protagonismo infantil como uma forma necessária para um modelo de formação emancipatória.

Tais noções nos levam a refletir sobre a relação professor/aluno no íntimo das ações

cotidianas do chamado chão da escola. Pensar a relação entre experiência e infância, nesse contexto, é parte de um processo de revisão dos nossos paradigmas acerca da infância no século XXI, para uma educação que possa ser, tal como o programa de radiofônico de Benjamin, também profana.

1. EXPERIÊNCIA, INFÂNCIA E MODERNIDADE SEGUNDO WALTER BENJAMIN

Existe uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica, que desmente toda “progressividade” do devir e comprova toda aparente “evolução” como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, é o despertar do sonho. Para o esquematismo dialético, que está na base deste processo, os chineses encontraram frequentemente em sua literatura de contos maravilhosos e novelas expressões altamente acertadas. O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! - Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração.

Walter Benjamin

Walter Benjamin constituiu uma complexa trama de ideias e conceitos para delinear uma fisionomia do moderno. Momento histórico constituído por inúmeras mudanças e transformações sociais, o pensador encontrou nos centros urbanos os traços fisionômicos que concentraram as contradições e tensões com os quais ele lidou para delimitar o espírito da modernidade. Nesse contexto, a cidade metrópole do século XIX, símbolo dessa civilização, é o local no qual os avanços da técnica ganharam vedetes eternizadas em monumentos e praças, parques infantis; na arquitetura com detalhes em ferro e vidro; na forma da gestão e organização da vida em espaços residenciais, zonas industriais, centros de moda, arte e comércio; na estruturação de locais para a educação e o ensino, bairros nobres e populares, enfim. Neste ambiente urbano, burocraticamente sistematizado, tudo estava mais próximo do que nunca, não somente as multidões, enquanto passantes, mas a produção humana começava a fazer parte de um novo referencial. Por um lado, a indústria e a escola deslocaram adultos e crianças do ambiente privado para o público, por outro, o que é produzido passou a ser um mero item nas gôndolas dos mercados, lojas de brinquedos, livrarias, bodegas, sapatarias, perfumarias, às vezes tudo em uma mesma galeria, quando longe, no bairro vizinho.

As partes da cidade, por sua vez, comunicaram-se umas com as outras por meio de

uma complexa ordem criada pelas políticas públicas de transporte. Ruas e avenidas, como um conjunto formado por vasos comunicantes, conectaram-se e ganharam movimento, pavimento, semáforos, indicações, placas; surgiram os trilhos para bondes, transportes subterrâneos e os carros. O intervalo entre os corpos nunca mais seria o das tradicionais epopeias. O tempo se acelera, as distâncias diminuem, a tradição se vê em ruínas e submersas em escombros do progresso. Ser estrangeiro na cidade natal, experiência vivida pelos modernos em cidades que se transformaram tão rapidamente, tornando-se estranhas aos seus nativos.

Lugar de guerras e barricadas; de um novo olhar sobre os seres que faz emergir a criança cidadã; da separação entre o público e o privado; de uma linguagem que contribui para apurar a noção de individual e que tem no romance uma forte expressão: a cidade é o ambiente que funda o indivíduo, transforma a experiência possível nas relações e, com ela, as ideias sobre a noção de infância. Diante disso, a infância adquire cada vez mais características de singularidade e recebe uma série de apreciações do adulto que visam a sua distinção no moderno *status* da criança. Demorou muito até que a ideia de infância fosse reconhecida como uma característica, como uma especificidade, própria da criança que a diferenciava do adulto. Assinala Benjamin (2002, p. 86), que esse reconhecimento só ocorre tardiamente:

[...] as crianças não são homens ou mulheres em dimensões reduzidas – para não falar do tempo que levou até que essa consciência se impusesse também em relação às bonecas. É sabido que mesmo as roupas infantis só muito tardiamente se emanciparam das adultas. Foi o século XIX que levou a isso.

Podemos afirmar, portanto, que há uma modernidade para a infância e para os elementos que a constituem. Existe também uma experiência particular sobre o tempo de infância que só cabe ao mundo moderno. Podemos encontrá-las, infância e modernidade, caminhando juntas, de mãos dadas, nos ensaios benjaminianos, cuja temática circunscreve e caracteriza de algum modo a criança.

Nosso objetivo neste capítulo será o de seguir essas pistas. Tomaremos como objeto de análise os textos contidos em duas obras “Infância berlinense: 1900” e “Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação” e as perguntas às quais tentaremos responder serão: como, por meio de elementos de uma cultura da criança (BOLLE, 1984), podemos compreender a noção de modernidade em Walter Benjamin? De que modo o autor elabora certa noção de infância a partir do contexto dessa modernidade? É possível aproximarmos noções como experiência, infância e modernidade em Walter Benjamin?

As duas seções que compreendem este capítulo buscaram dar conta dessas questões. Na primeira delas, o percurso intenta evidenciar a perspectiva de modernidade da qual trata Benjamin, a partir da imagem que ele condensa dessa modernidade ao escrever e refletir sobre a infância. Verificamos que a consolidação do mundo moderno trouxe consigo a afirmação de um modelo de infância inédito. A modernidade da infância, neste caso, reside justamente na afirmação do indivíduo criança como o sujeito representante da infância na modernidade. O lugar do indivíduo burguês, cidadão, liberal foi estendido para a criança, que passou a ter para si, nas casas burguesas, um quarto somente para si, seus brinquedos e livros e toda forma de bugiganga ou parafernália imaginada pelo adulto para "confortar" a criança em suas necessidades lúdicas. O estatuto que individualizou a vida sob a forma do liberalismo é o mesmo que radicalizou o lugar da infância na modernidade e criou para ela todo um universo infantil como forma de lembrar que este mundo diminuto pertence às crianças ou que para elas foi projetado. Em oposição a essa infância, lugar seguro da criança burguesa, Benjamin se lembra das crianças proletárias e pensa formas de acomodar suas necessidades, sobretudo, a necessidade da transformação das relações sociais que roubam, total ou parcialmente, a infância das crianças da classe operária.

Na segunda seção, exploramos a noção de experiência, e acabamos por evidenciar, a partir da construção deste conceito, um percurso que nos permitiu compreender a singularidade da experiência em diferentes momentos ou fases da vida humana. Se há uma infância do homem, esta só é possível ao se reconhecer a infância da criança como um caminho indireto para se conhecer a própria infância do homem e a dificuldade de reconhecer e nomear as coisas. A gagueira, como dificuldade de nomear, é a condição primordial que aproxima a condição da infância do homem a da infância da criança. Pelo percurso que fizemos, parece-nos que, conforme Benjamin avança na escala linear da contagem dos anos de vida, ele também reivindica a legitimidade da singularidade e das possibilidades de experiências que se transformam com o tempo e só são possíveis de serem vividas como agora. Essa tônica atravessa os ensaios⁶ escolhidos para realizar nosso trajeto, variando conforme o foco dado por Benjamin ao conceito. Se o ensaio "Experiência" marca a defesa de uma experiência possível somente enquanto somos jovens, "Em experiência e pobreza" a defesa está na sabedoria compartilhada pelo sujeito adulto com os mais jovens, pois esta é fruto de toda uma vida de aprendizados, acertos e erros. Não há uma definição sobre o

6. "Experiência"; "Sobre o programa da filosofia do porvir"; "Experiência e pobreza"; "O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov"; "Sobre alguns temas em Baudelaire" e "Infância Berlinesse: 1900".

conceito de experiência fechado e acabado em si mesmo e sim um limiar de compreensão que permite aproximar experiência e infância no contexto da modernidade.

1.1. A modernidade da infância e a infância da modernidade em Walter Benjamin

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.

Walter Benjamin

Podemos afirmar que há uma modernidade para a infância e para os elementos que a constituem no contexto da obra de Walter Benjamin? Se sim, como ele evidencia a experiência particular sobre o tempo de infância que só cabe ao mundo moderno? Na busca em enunciar de modo mais substancial e concreto caminhos para responder a tais questionamentos, é recomendável nos reportarmos ao próprio autor. No ensaio “História cultural do brinquedo”, o pensador afirmava que no mundo pré-capitalista não havia uma grande indústria de brinquedos e que esta era uma questão em segundo plano na vida social: “antes do século XIX, a produção de brinquedos não era função de uma única indústria”, segundo o autor, este era “um produto secundário das diversas oficinas manufatureiras” (BENJAMIN, 2002, p. 90).

Com o advento dos grandes centros urbanos e da industrialização isso se modifica, ou seja, “ali começam os exportadores a açambarcar os brinquedos provenientes das manufaturas da cidade, e, sobretudo, da indústria doméstica da região [de Nuremberg na Alemanha], e a distribuí-los”, nas análises do autor, efetivou-se assim “o predomínio dos brinquedos alemães no mercado mundial” (BENJAMIN, 2002, p. 91). Tal reconfiguração da indústria evidencia marcas de um capitalismo em expansão e que, ao mesmo tempo, visa à criança reconhecida e acalentada por uma infância moderna e em plena constituição de sentidos. O pensador, ao refletir sobre os elementos de uma cultura infantil, como o brinquedo, dispõe de situações que ajudam a definir a criança da qual ele fala. Se em momentos anteriores ao século XIX a criança não tinha um lugar manifesto, a infância

moderna se encarrega de colocá-la sob os holofotes. Uma situação que torna evidente essa reconfiguração é o fato de a produção de brinquedos passar de um campo secundário, no plano econômico, a um ofício industrial especializado na modernidade, mudança que ocorre ao começar a se reconhecer um estatuto novo sobre a infância.

Nessa vertente, o Iluminismo e a era das revoluções se impõem e avançam por meio de seus artifícios e artifícios, o que incide nas expressões sobre a criança. Em tal contexto, a instituição da infância e o desenvolvimento da indústria no século XIX colaboraram para estabelecer mudanças na concepção, na produção, na estrutura e no material do brinquedo. Tais mudanças contribuíram para mudar a sensibilidade e as relações interpessoais, favorecendo a adaptação humana em direção ao mundo moderno. Benjamin afirma que a industrialização transformou os objetos do brincar no tamanho e na composição. Segundo ele, “de modo geral, é este ponto de vista extremamente exterior – a questão da técnica e do material – que permite ao observador penetrar fundo no mundo dos brinquedos” (BENJAMIN, 2002, p. 92) e, por que não dizer, uma profundidade tal que nos permita aproximarmos também da infância e de sua modernidade. A relevância disso decorre, pois, a partir da segunda metade do século XIX, conforme, por exemplo, os brinquedos ficaram maiores, perdendo, aos poucos, características lúdicas que prescindiam da presença do adulto de modo mais íntimo na relação da criança com o brincar: “Uma emancipação do brinquedo põe-se a caminho; quanto mais a industrialização avança, tanto mais decididamente o brinquedo se subtrai ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, mas também aos pais” (BENJAMIN, 2002, p. 91-92).

Semelhantes elementos sociais levaram Benjamin a se questionar se foi esse o ponto que levou a criança a ganhar o próprio quarto de brinquedos. Ele não chega a responder a essa questão, porém, ela nos é esclarecedora se a tomarmos não como uma interrogação apenas, mas como uma constatação: de que quando o pensador se pergunta sobre tal origem é devido ao fato de ela situar-se em algum ponto entre os séculos XVIII e XIX. Um local de individuação - a modernidade - que leva a família a fixar na casa um espaço para a construção da identidade do indivíduo criança. Essa questão antecipa a efetivação social da ideia de escola universal, que um dia separou a formação das crianças da família, no sentido tradicional, compartilhando-a com o Estado.

Ainda sobre tematizar os objetos do brincar, Benjamin percebe certos anseios dos adultos sobre os brinquedos. Projetados sobre eles, o pensador compreendeu que havia algo de uma genuína nostalgia na qual “subjazia certamente o autêntico anelo de reconquistar o vínculo com o primitivo, com o estilo de uma indústria doméstica que exatamente por essa

época [...] luta cada vez mais sem perspectivas pela sua existência [...] quando o brinquedo era ainda a peça do processo de produção que ligava pais e filhos” (BENJAMIN, 2002, p. 92). Está implícito nesse raciocínio que as questões referentes à perda da aura e ao declínio da experiência passam a fazer parte do modo como o universo infantil moderno se constituiu.

Em sociedades pré-capitalistas, o autor afirma que a aura se manifestava em criações que estavam associadas ao ritual mágico e/ou religioso. Ele relaciona a aura a um dado movimento prático e transcendental da vida ao qual ela se vinculava. Na tradição, a aura que dotava de sentido os objetos do ritual, ganha esse sentido também no ritual, cuja forma mais primitiva é o culto. O ritual, neste caso, é o momento, a distância e o tempo da contemplação, não há reprodução, é único, autêntico. A fruição se dá no momento em que ele acontece, como o ritual de produzir os objetos do brincar, artesanalmente, processo que ligava pais e filhos antes de a indústria moderna de brinquedos surgir.

Na tradição, a aura das coisas só é captável por meio desse tipo de processo de relação com a vida. Mesmo ao se narrar uma história, a cada nova vez que a história se repetia, era única, pois as experiências do narrador e do ouvinte comportavam reinterpretações das narrativas já conhecidas; bem como nas brincadeiras, como um ritual de humanização, que transforma, segundo Benjamin, as experiências mais profundas e comoventes em hábito, x cada vez que a criança brinca e repete a brincadeira; ou nas histórias contadas pelos pais antes de dormir ou nos momentos de doença. Há um alento nesse ritual que acolhe a criança em seus momentos de fragilidade, o adoecimento e o medo do abandono, ao deitar-se sozinha para dormir em seu quarto individual, o qual já é fruto da configuração burguesa na modernidade.

O brincar comporta a criança fazer uso dos objetos separados pelos adultos em seus rituais. “Conhecemos muito bem alguns instrumentos de brincar arcaicos, que desprezam toda máscara imaginária (possivelmente vinculados na época a rituais): bola, arco, roda de penas, pipa – autênticos brinquedos” (BENJAMIN, 2002, p. 93). Em atividades rituais, como sentar-se junto à soleira da porta ou ao lado da fogueira e dar-se a conversar, contar história, brincar, correr, imitar, fazer brinquedos, carregava consigo espaços profanos como habitação da aura, locais que foram sendo urbanizados, pavimentados, comercializados e, aos poucos, fomos os perdendo.

A aura, no contexto da tradição, foi possível, pois ela era a “sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que já existiu” (BENJAMIN, 1994, p. 174). Com a emancipação da técnica, a arte, bem como o brinquedo como objeto que ganha sentido no momento do brincar, aos

poucos também se emancipa do seu uso ritual. O seu valor de culto, ligado ao ritual/brincar na tradição, vai convergindo para outra noção que se radicaliza no contexto moderno que é o valor de exposição. Benjamin explica que o quadro tem maior valor de exposição que o mosaico feito em uma parede, pois este está fixo e só pode ter sua aura experimentada pelo observador se ele se deslocar até o ponto onde está situado o mosaico, enquanto o quadro pode se mover pelo mundo, facilitando o seu acesso às massas. Como uma consequência moderna, o valor de exposição se expande conforme se aumenta a capacidade de se produzir, reproduzir e circular o material simbólico consequente deste processo civilizatório. Como exemplo, o filósofo cita o cinema como arte que tem, na exposição, seu fundamento, além de “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas [...] o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Tal aplicação feita à arte também é analisada pelo pensador, ao falar sobre o brinquedo. Ele chama de máscara imaginária as formas do adulto tentar impor certos brinquedos, cujo princípio moderno é o realismo. Esse realismo proposital que se verificava nas bonecas industriais contribuiu para o fim da aura que existia nos brinquedos artesanais e ampliou o valor de exposição pela relação imediata com que o brinquedo realista se impõe sobre a imaginação infantil. Essa característica realista era o sentido corrente que o pensador apresenta para o brinquedo feito pela indústria moderna: “Pois quanto mais atraentes, no sentido corrente, são os brinquedos, mais se distanciam dos instrumentos de brincar; quanto mais ilimitadamente a imitação se manifesta neles, tanto mais se distanciam da brincadeira viva” (BENJAMIN, 2002, p. 92). A brincadeira viva a que o autor se refere é aquela que se distancia de um hiper-realismo e se aproxima do mundo imaginário da criança por meio do ritual/brincar. Sobre essa centelha, “a criança quer puxar alguma coisa e tornar-se cavalo, quer brincar com areia e tornar-se padeiro, quer esconder-se e tornar-se bandido ou guarda” (BENJAMIN, 2002, p. 93).

A noção de aura ajuda-nos a situar o contexto moderno, pois Benjamin afirma que a perda da aura se dá em um ambiente social em que os valores se transformam e a noção de aceleração do tempo e o encurtamento das distâncias contribuem para modificar de modo radical a noção de culto, dos rituais, do brincar, da sensibilidade e das relações humanas. A infância está, nesse mesmo contingente, em transformação, pois “as crianças não constituem nenhuma sociedade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertencem. Da mesma forma, os seus brinquedos não dão testemunho de uma vida autônoma e segregada,

mas são um mudo diálogo de sinais entre a criança e o povo.” (BENJAMIN, 2002, p. 94).

A respeito dessa muda conversação, Benjamin demonstra como certas preocupações quanto à educação e ao sistema escolar o perturbaram e o inquietaram. Sobre as formas modernas de educação, ele menciona em suas obras a escola, o papel da ciência na busca de métodos de ensino, a psicologia e a ética liberal como princípios norteadores da formação da infância moderna e a constituição dos livros e brinquedos com princípios didáticos. Por outro lado, ele evidencia o como as crianças são inclinadas a se desviarem de toda essa parafernália estrutural de adestramento social, que visa urbanizar o suposto ser selvagem que as habita. Essas são marcas que ajudam a compor melhor o cenário das relações modernas entre indivíduo e sociedade, entre infância e modernidade. No contexto dessas questões todas, ele demarca em vários momentos a distinção entre a infância das crianças de famílias burguesas e as de famílias proletárias. Ao registrar tais distinções, ele o faz ao mesmo tempo em que assume, de certo modo, a existência de diferentes infâncias coexistindo. Assim afirma o autor,

A burguesia encara sua prole enquanto herdeiros; os deserdados, porém, a encarnam enquanto apoio, vingadores ou libertadores. Essa é uma diferença suficientemente drástica. Suas consequências pedagógicas são incalculáveis. Em primeiro lugar, a pedagogia proletária não parte de duas datas abstratas, mas de uma concreta. A criança proletária nasce dentro de sua classe. Mais exatamente, dentro da prole de sua classe, e não no seio da família. Ela é, desde o início, um elemento dessa prole, e não é nenhuma meta educacional doutrinária que determina aquilo que essa criança deve tornar-se, mas sim a situação de classe. Esta situação penetra-a desde o primeiro instante, já no ventre materno, como a própria vida, e o contato com ela está inteiramente direcionado no sentido de aguçar desde cedo, na escola da necessidade e do sofrimento, sua consciência. Esta transforma-se então em consciência de classe. Pois a família proletária não é para a criança melhor proteção contra uma compreensão cortante da vida social do que o seu próprio casquinho de verão contra o cortante vento de inverno (BENJAMIN, 2002, p. 122).

Benjamin reconhece, nos primórdios do século XX, que a infância, por mais que se proteja de algum modo da criança, ainda assim pode ser muito dura para aquelas que nasceram num berço proletário. Essa diferenciação evidencia que, ainda que tenha sido instituída a infância como uma forma de compreender o sujeito-criança, essa seguridade social tende a ser assegurada para a infância das crianças da classe burguesa, haja vista que o trabalho infantil era prática muito comum à época. Nesse sentido, mesmo que a modernidade tenha buscado por meio de elementos científicos uma infância universal – a criança biológica e sua psique -, verificamos por meio da leitura de Benjamin que ela não era vivida de modo universal – a criança social e histórica - e vive-se, até a atualidade, a infância possível

segundo as condições de classe.

O ideal do ajustamento da classe operária ao *status quo* é ensinado já na infância, para que a criança viva-o como possível, sem almejar se desviar dele, rumo ao adulto adaptado e íntegro, o cidadão burguês. Tal interesse em modelar a criança é algo que carrega consigo não somente a ideia de classe, apesar de ela compor intensamente o repertório dos ensinamentos, essa ânsia reside também no fato de o adulto ser o fim da criança como processo natural de seu desenvolvimento. Portanto, cabe aos modernos pensar meios de como educá-la, moldá-la para este fim. Consequentemente, a modernidade cria métodos educacionais cuja

[...] psicologia e ética são os polos em torno dos quais se agrupa a pedagogia burguesa. [...] Por um lado, a pergunta pela natureza do educando: psicologia da infância, da adolescência; por outro lado, a meta da educação: o homem integral, o cidadão. [...] Na verdade, ambas as essências são máscaras complementares entre si, do concidadão útil, socialmente confiável e ciente de sua posição. É o caráter inconsciente dessa educação, ao qual corresponde uma estratégia de insinuações e empatias: 'As crianças têm mais necessidade de nós do que nós delas', eis a máxima inconfessada dessa classe, que subjaz tanto às especulações mais sutis de sua pedagogia como à sua prática de reprodução (BENJAMIN, 2002, p. 122).

No ajustamento, a criança deve estar enquadrada quase que literalmente à moldura da carteira, à parede da sala de aula. O corpo deve perder a dinâmica própria para incorporar, enquanto disciplina e ordem, e o comando alheio: o do professor. Devem ser respeitados os horários e as autoridades da escola que obedecem a uma hierarquia que chega até o grau maior, na figura de seu diretor. Assim como na indústria, a fantasia deve ser retirada ao máximo para que a criança aprenda a racionalidade eficiente, porque, em tese, é o modo de pensar racional e pragmático do adulto liberal que se deve impor. Na educação burguesa, a finalidade é desarticular as tensões das relações, retirar a dialética do vivido, com o objetivo de ensinar as crianças os sentidos da ordem como progresso. Um grande processo de alienação programada.

Afinal, como Benjamin apresenta a criança burguesa no ambiente escolar? No aforismo “Atrasado”, da obra “Infância Berlinense: 1900” encontramos a representação de uma criança burguesa imersa na cultura de Berlim à época. Nesse pequeno e revelador ensaio, de apenas um parágrafo, memória e história se encontram, iluminando a face do momento histórico. O ajustamento social ocorre para cada qual a seu modo, vejamos:

O relógio no pátio da escola parecia ter sido danificado por culpa minha. Marcava a hora “atrasado”. E ao corredor chegava, vindos das salas de aula por onde eu passava o murmúrio de misteriosas conversações. Do lado de lá das portas, professores e alunos eram amigos. Ou então, ficava tudo em silêncio, como se esperassem alguém. Imperceptivelmente levei a mão à maçaneta da porta. O sol banhava de luz o ponto onde me encontrava. E eu, para entrar, profanei o meu dia ainda a nascer. Ninguém parecia conhecer-me, nem mesmo ver-me. Tal como o diabo ficou a sombra de Peter Schlemihl, também o professor reteve o meu nome no começo da aula. Eu já não ia ser chamado. Trabalhei com os outros em silêncio até o toque da campainha. Mas não havia nisso nada de reconfortante. (BENJAMIN, 2013a, p. 80).

Podemos situar nele não apenas o mal-estar sentido pelo pequeno Benjamin sobre algo vivido em sua infância. O relógio danificado não marca hora alguma e sim uma condição, o atraso. Essa paralisia do tempo remete aos dispositivos de adaptação a uma cultura cujo tempo não deve ser o do humano e sim o da sociedade moderna, de seus dispositivos e suas instituições. A representação do tempo em paralisia configura uma paralisia do humano frente à violência ou imposição das mudanças com as quais se precisa aprender a lidar ainda na infância. Demonstra, ainda, o sentimento das crianças, não apenas do pequeno Benjamin, mas todas elas, ao terem que enfrentar a fuga da norma e do enquadramento no contexto de seu “ofício”: estudar.

O professor é amigo daqueles que chegam no horário e realizam seus afazeres; aos profanadores resta o silêncio e a perda do nome. A alusão ao diabo, que ficou a sombra de Peter Schlemihl, remete-nos ainda a uma questão mais profunda. Em “A História Maravilhosa de Peter Schlemihl”, peça de onde Benjamin retirou a analogia, Peter faz um pacto com o diabo e troca sua sombra por uma ilimitada riqueza. Ele se torna um homem sem sombra desse dia em diante. Uma condição de completa solidão, visto que nem a companhia de sua sombra ele pode ter mais, apesar de toda a riqueza do mundo. Essa condição remete ao homem moderno, cujo tempo vazio torna-o estranho aos outros - afinal não é comum um homem sem sombra -, como a criança no aforismo, que ninguém parecia ver ou reconhecer.

Outra situação é que o diabo pode ser associado à imagem do professor, que retém o nome do profanador e este, mesmo com toda a riqueza de uma infância burguesa, não via nada de reconfortante nisso. Para Peter, é a expressão de uma materialidade que está em jogo – a riqueza material em troca da sua projeção material, x sua sombra. Para Benjamin, é a identidade infantil já que, diferentemente de Peter, o filósofo teve aprisionado a expressão de sua imagem como indivíduo, o nome, em troca de ser disciplinado pelo atraso e, assim, ser reintegrado ao grupo com o qual trabalhou em silêncio. No fragmento intitulado “Tiergarten”,

Benjamin escreveu: “O trabalho é a glória do cidadão, / A prosperidade, o prêmio pelo esforço” (BENJAMIN, 2013a, p. 79), e não é que essa lição foi aprendida na escola?

O impacto do redimensionamento do tempo e do espaço, que caracterizam o mundo moderno, é evidenciado em “Infância Berlinense: 1900”, por meio das marcas da infância vivida por Benjamin na cidade natal. Nos ensaios ali contidos, fica claro, no estabelecido entre a criança e o povo, o cruzamento entre a subjetividade infantil moderna, em plena construção de sentidos, e a objetividade do mundo concreto, no limiar da modernidade. De certa maneira, o que encontramos nessa obra foram reflexões sobre o moderno, certamente, radicados na experiência infantil do autor, porém, impregnados dos resíduos e das particularidades históricas da modernidade. Entretanto, o que esperávamos encontrar nessa obra? O pensador alemão, de certo modo, responde a essa questão em outra, na introdução que faz em “Paris, capital do século XIX”⁷

ilusão expressa por Schopenhauer numa fórmula, segundo a qual, para aprender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal de amanhã. É a expressão da sensação de vertigem característica da concepção que no século XIX se fazia da história. Corresponde a um ponto de vista que considera o curso do mundo como uma série ilimitada de fatos congelados em forma de coisas. O resíduo característico dessa concepção é o que se chamou “A História da Civilização”. [...] Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram ao universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa “iluminação” não somente de maneira teórica por sua transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagorias (BENJAMIN, 2006, p. 53).

Se na primeira parte da longa citação o pensador compara “a História da Civilização” – aquela que se lê nos livros e que fora tantas vezes mencionada no contexto dos textos sobre a infância, ao lembrar os festejos e feriados, das narrativas dos jornais, dos monumentos das praças, ou sobre a composição da cidade – com a sensação da vertigem, uma tontura extremada e que pode causar desmaios. Na segunda parte, o que se busca é evidenciar o seu real espírito moderno enquanto “coisificação da civilização”, expressa na fugacidade com que o cotidiano escapa e nas inscrições culturais como espectro de uma realidade “feita por homens, porém, sem consciência e sem plano, como em um sonho”, conforme afirma Tiedemann (2007, p. 17). De certo modo, nesse trabalho, os contrastes entre o glamour da modernidade e seus subterrâneos obscuros se condensam para demonstrar que, com a perda

⁷ Existem duas versões conhecidas sobre o texto “Paris, a capital do século XIX”. Benjamin escreve o primeiro *exposé* em 1935 e o segundo em 1939.

da tradição, a humanidade inaugura um ambiente histórico e social que se assemelha ao mundo onírico, o qual o século XIX representa para Benjamin.

Esse universo transitório do sonho, petrificado no mundo objetivo na forma de fantasmagorias, se dispõe, alegoricamente, como a um pesadelo do qual devemos acordar. “Escovar a história a contrapelo” é nada mais do que esse despertar. Nessa figura que se aproxima da imagem do fantasma está implícita uma análise que demonstra como o liberalismo e a economia de mercado são transpostos para o plano cultural de modo a permear nossa vida nos detalhes. A fantasmagoria pode ser lida nesse contexto como uma falsa aparência do real. Nos textos sobre a infância, ela aparece como traços de uma cultura moderna que, por meio das descrições feitas pelo pensador sobre a criança, pelo modo de ela operar no mundo, realçados por um olhar aguçado e pululante, demarca a infância e o moderno. No ensaio “Um fantasma” da obra “Infância Berlimense: 1900”, existem indícios de tais relações. O ensaio se divide em três atos; no primeiro, estão descritas situações de uma vida infantil, nas quais Benjamin, aparentemente, recorda situações de um dia qualquer, vividas no fundo do quintal da casa, e observa a criada da família, além de brincar. No segundo, ele descreve um sonho e, no terceiro momento, relata uma mistura entre sonho e realidade. O que nos interessa nesse fragmento são duas situações: o elemento onírico e o conteúdo.

Para relatar o sonho, ele faz a seguinte introdução: “os velhos feitiços associados ao trabalho da tecelagem, outrora sempre referidos à roda de fiar, se dividiram em céu e inferno. O sonho situa-se nesse último” (BENJAMIN, 2013a, p. 104). Como poderia o sonho e não o pesadelo ser originado do inferno? O que representa esse inferno de onde emerge o sonho? Assim, configura o autor uma assertiva que tomaremos como uma possibilidade de resposta a essas duas inquietações: “O “moderno”, o tempo do inferno. [...] Determinar a totalidade dos traços em que se manifesta o “moderno” significaria representar o inferno” (BENJAMIN, 2007, p. 586 [S 1, 5]). Da totalidade dos traços do moderno emerge a matéria bruta da qual Benjamin retira as evidências daquilo tudo que subjaz à constituição desse moderno como inferno. Esses traços que mostram a novidade como suposto sonho compartilhado, como uma epifania coletiva e bem comum, na verdade, esconde seu engodo. É justamente nele que se encontra uma das materializações do verdugo que assola a humanidade. Para o pensador, o inferno é aqui, o tempo moderno.

No ensaio “Um fantasma” surge como matéria do sonho a seguinte exposição:

[...] um fantasma ocupado com uma armação de madeira da qual pendia fios de seda. O fantasma roubava esses fios. Não ficava com eles, nem os levava consigo; de fato, não fazia nada com eles. E, no entanto, eu sabia que ele os roubava. Era como naquelas lendas em que pessoas assistem a um banquete de fantasmas e, sem os verem comer ou beber, sabem que eles estão no meio de uma refeição (BENJAMIN, 2013a, p. 104).

Na continuidade do ensaio, ele descreve que os pais entraram no seu quarto no meio da noite, pois a casa havia sido pega em assalto por um bando, “e foi como se um segundo sonho se encaixasse no primeiro” (BENJAMIN, 2013a, p. 104). O pesadelo de ser roubado num assalto em casa se mistura à imagem enigmática de um fantasma – uma fantasmagoria - que rouba a matéria da tradição sem retirar dela sua substância, de modo invisível, assim como os pais que não viram nada ser levado devido ao fato de se trancarem no quarto do pequeno Benjamin, mas sabiam que estava tudo a ser revirado. A imagem do fantasma em “Infância Berlimense: 1900” se confunde com a do inferno moderno, que nos assalta cotidianamente, retira os fios que nos ligam à tradição, porém, sem desmobilizar a produção que se torna o banquete liberal para os donos dos meios de produção. Ou seja, são retirados da história os fatos que não interessam, fazendo permanecer, como história da civilização, apenas o conveniente.

O Fantasma que aparece neste ensaio de “Infância Berlimense: 1900” se confunde com a fantasmagoria de “Paris, capital do século XIX”. O fantasma que rouba sem tirar algo é aquilo que espalha o inferno a ser cotado como paraíso pela história oficial. Essa figura, que se confunde com usurpadores, cria um reino de fantasmagorias que nos toma, no cotidiano das relações, na imediatez da presença sensível. A história oficial, em tal contexto, marca outra coisa que nos foi tirada: os elementos de uma experiência compartilhada e que era a referência para uma memória coletiva sobre o vivido, portanto, uma memória coletiva sobre a história.

Essa noção de assalto e assombro emerge em outros ensaios de “Infância Berlimense: 1900” e gostaríamos de trazer para o contexto desta reflexão um outro intitulado “O telefone”. Benjamin escreve sobre algo muito distante para nossos padrões contemporâneos. Ele descreve a relação dos humanos com uma máquina que ficava nos corredores ou porões das casas e cuja única portabilidade era a da voz que era aproximada a ouvidos distantes. Assim versa a descrição sobre as primeiras conversas ao aparelho que ele presenciou: “Eram ruídos noturnos. Nenhuma musa os transmitiam. A noite de onde vinham era a mesma que antecede qualquer verdadeiro nascimento.” (BENJAMIN, 2013a, p. 75). Quem passou pela experiência da paternidade ou da maternidade sabe muito bem a tensão que antecede as noites e os dias do

parto. Nesse sentido essa voz perdida que vinha de longe não era como sussurros noturnos provocados por uma musa, mas sim como a tensão de um nascimento e todos os riscos envolvidos, nos pegava a todos de assalto – Está nascendo! “E era a voz de um recém-nascido aquela que cochilava lá dentro. Nesse exato momento o telefone tornou-se meu irmão gêmeo” (BENJAMIN, 2013a, p. 75), continua em sua descrição. A uma criança o aparelho é comparado e Benjamin afirma que pôde ver todas as fases de seu crescimento até o momento em que o aparelho sai da escuridão dos corredores e subterrâneos para as salas iluminadas, habitadas:

[...] por gerações mais novas. Para esta, ele era o aconchego da solidão. Para os desesperados que queriam deixar este mundo imperfeito, ele brilhava com a luz da última esperança. Partilhava a cama com os abandonados. Agora todos esperavam pela sua chamada, a voz estridente que viera do exílio agora soava mais quente e abafada. [...] Ficava sem apelo nem agravo entregue à voz que falava do outro lado. Impotente, deixava que ela me anulasse a noção do tempo, dos meus propósitos e deveres. E tal como o *médium* obedece à voz que, do lado de lá, o domina, eu me rendia à primeira proposta que me chegava através do telefone (BENJAMIN, 2013a, p. 75-76).

Com o tempo, o telefone foi sendo querido, de fato, como a um ente. Verdadeiro aconchego para a solidão moderna é receber um telefonema cujo tom seja de uma voz amiga, sentimento que até hoje nos é familiar. Essa fantasmagoria que levou de nós o contato vivo e nos aproximou dos vivos por meio da maquinaria é uma verdadeira expressão do fantasma usurpador, que nos toma sem que percebamos que algo nos foi roubado. O aparelho é descrito como portador de uma entidade que se transubstancia em algo que se toma o corpo dos modernos. Ninguém escapa a magia e aos encantos dessa sereia. O autor denuncia a si mesmo, nesse sentido, ao dizer que o pequeno Benjamin, como quem entra em um transe hipnótico, se rendia aos imperativos deste objeto inanimado que ele o comparou a um irmão gêmeo. A máquina é personificada e divide a cama com os abandonados, enquanto o humano perde sua essência e se torna parente da máquina. Uma sensibilidade própria dos modernos que carrega consigo a adaptação das gerações mais novas às exigências do tempo que se impõe. O inferno moderno da solidão sendo amenizado pela voz que seduz, hipnotiza, põe em transe os interlocutores e cria, assim, uma falsa aparência de que, ao recebermos uma ligação, por alguns instantes, temos o consolo de um paraíso perdido.

A essa geração mais nova que se amolda rapidamente à maquinaria, por meio da recomposição sensível, Benjamin sugere caminhos alternativos aos da mera adaptação. Sempre a contrapelo, o pensador propõe outra forma de pensar uma estrutura ou sistema de

educação da criança que no contexto das reflexões dele é direcionada à criança proletária. A proposição é interessante, pois demonstra uma preocupação do autor com o protagonismo infantil, como um antídoto ou vacina contra o ajustamento burguês. Nossa afirmação pode ser exemplificada na fala do pensador, ao afirmar ser imprescindível à educação proletária, “primeiramente de um contexto, um terreno objetivo *no* qual se educa. Não necessita, como a burguesia, de uma ideia *para a* qual se educa” (BENJAMIN, 2002, p. 113). Benjamin propõe um programa educacional baseado no teatro, pois “o teatro infantil proletário é para a criança proletária o lugar de educação dialeticamente determinado” (BENJAMIN, 2002, p. 113).

Não sabemos exatamente se seria possível tal meio como educação, no entanto, os argumentos são interessantes no sentido do reconhecimento das capacidades da criança como protagonista em seu aprendizado e processo de aculturação e formação. Segundo o autor, no modo de aprendizado proposto por ele à criança “leva o gênio da variação a plenos poderes. A encenação contrapõe-se ao treinamento educativo como libertação radical do jogo, num processo que o adulto pode tão-somente observar” (BENJAMIN, 2002, p. 119). Nesse contexto de trabalho, ele fala de uma “cultura juvenil” e afirma que “as tensões do trabalho coletivo são os verdadeiros educadores” (BENJAMIN, 2002, p. 114). Interessante perspectiva essa, pois acusa certa produção cultural que pertence e procede das relações entre crianças e jovens.

O ensaio intitulado “A carteira” versa sobre essa mesma questão, o protagonismo infantil, porém, no contexto de uma criança que participa dos meandros e rituais da vida burguesa. Ele fala de como o pequeno Benjamin lida com o mundo dos compromissos escolares. Assim, ao chegar a sua casa, em seu quarto, domina o que chama de objetos de tortura infantil, modo como denominou seu material e afazeres escolares. Ao chegar a sua escrivaninha, colocada próxima à janela do quarto, um novo horizonte se abria. Nesse mundo particular a ele, em seu universo infantil, realizava as atividades com as quais tinha alguma ligação afetiva e, portanto, uma forma de identificação real. Lá ele brincava. Essa mesa de sua casa, que se parecia com a da escola, segundo ele, era uma espécie de confidente e amiga contra a inimiga da imaginação e do fazer lúdico: a carteira escolar. Nesse ambiente de proteção, ele viajava em suas leituras e podia dominar o ritmo e o conteúdo de seu aprendizado. Situação distinta da vivida pela criança da classe operária, porém que se junta a esta e ajuda-nos a formar uma pequena constelação com imagens que permitem inferir sobre certas figurações feitas sobre a criança pelo autor que, neste caso, afirma relativa autonomia e protagonismo da criança.

Ao adquirir o *status* social da infância moderna, algumas questões começam a ser

colocadas como sendo próprias dessa fase da vida. A educação talvez seja uma das mais reconhecidas e vinculadas à criança. No entanto, notadamente existem outras. Em alguns momentos percebemos que Benjamin sinaliza para alguns qualificantes da criança e sua natureza. Há nelas algo de subversivo que perturba a pragmática ordem em construção: “as crianças são insolentes e alheias ao mundo”, afirmou ele (BENJAMIN, 2002, p. 86), e são aptas em corrigir os brinquedos e criar os próprios a partir de qualquer matéria solta no mundo, inclusive o próprio corpo, como verificamos no ensaio “Canteiro de obras”, que compõe a obra “Rua de mão única”.

Em outra linha de abordagem, o pensador trabalha a infância por meio de um percurso que associa a ideia da experiência e da memória, como verificamos em “Infância Berlimense: 1900”. Nesse sentido ele é a outra geração de sua infância, o adulto que acolhe suas memórias e, a partir delas, constitui uma nova experiência, diferente daquela vivida na primeira vez. Desviante, incoerente, criativa, insolente, imaginativa, sonhadora e profanadora a criança que Benjamin descreve ao rememorar é lembrada a partir do olhar itinerante do adulto que projeta todo o vivido em suas imagens da infância em Berlim. Esse passado revisitado faz com que o autor redescubra sentidos sobre a criança e os modernos.

No contexto da iminência da Segunda Guerra Mundial, o pensador encontra na infância, no olhar da criança para o mundo, um meio de resistir às asperezas da vida. Assim, nos alerta Bolle (1984, p. 13), Benjamin “recupera a cultura de seus pais; mas, concomitantemente, nessa volta ao tempo, recupera em certo sentido a maneira de ver da criança, a sensibilidade, e os valores dela”. A infância, nos termos benjaminianos, inverte o mundo adulto, permite uma experiência com as coisas, com a cidade, com a história, diferente daquela já marcada pelas demandas do trabalho, do mercado, das fantasmagorias e do inferno moderno.

Uma característica relevante a essa abordagem é um “estar aberto” para o mundo, próprio da vida infantil, e que apresenta uma tendência a fazer história dos restos que ela recolhe aqui e acolá. A criança produz seus resíduos históricos ao criar, “um pequeno mundo inserido no grande” e faz isso por meio do modo como significa o que foi descartado: brincando, colecionando, fantasiando, (re)atribuindo sentido ao mundo. Essa atitude lúdica pode ser considerada profundamente profanadora no sentido que Agamben (2007) explora este conceito. Reconstruir dos cacos é, portanto, fazer a partir do desviante, do que é deixado à parte, daquilo que foi esquecido. A expressão lúdica como atitude profanadora é, deste modo, um aspecto essencial à cultura da criança. Na relação entre consagrado e profano percebemos que o primeiro “tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado

remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao seu uso comum o espaço que ele havia confiscado” (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Esse olhar infantil, movediço e desviante sobre o sagrado se contrapõe ao olhar do adulto, enrijecido, instrumentalizado e mascarado. Benjamin, estrategicamente, retoma os labirintos das memórias de infância para afirmar o que foi negado pela história oficial, pela história consagrada, narrada pelo viés dos vencedores. Conforme observa o pensador, o capitalismo historicamente foi se constituindo como um tipo peculiar de religião, que tornou sagrado e objeto de culto permanente o seu modo de ser (BENJAMIN, 2013a). Nesse caso, a infância é tomada alegoricamente como um contraponto ao ambiente litúrgico desta religião, pois o olhar incoerente da criança pode romper ou tencionar os aspectos instrumentais inerentes àquela. Para Agamben (2007, p. 71), “profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado”, o que “não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEN, p. 75).

Enquanto infância do homem, outro registro importante na relação entre infância e modernidade, o olhar profanador pode representar uma alternativa à tendência unificadora e administrada da razão instrumental (AGAMBEN, 2007; 2008). Um estar aberto para novas falas, na tensão entre despertar e rememorar, no qual o passado fortalece no presente a dimensão do olhar desviante próprio da infância. “Como infância do homem, a experiência é simplesmente a diferença entre humano e linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda *in-fant*, isto é a experiência” (AGAMBEN, 2008, p. 62). Assim, se a cidade inaugura os pilares para o indivíduo ideal burguês emergir, no modo como Benjamin apresenta e valoriza a infância em sua obra, a imagem de uma infância do homem funda a ideia de “fazer experiência do ser falante” (AGAMBEN, 2008, p. 17). Tal qual a criança que sem fala articulada se lança e se arrisca em meio ao vazio inicial da vida, a infância do homem é pensada como espaço de possibilidades em um mundo reificado.

Essa atitude de inconformidade em relação ao presente reificado, pobre de humanidade, busca redenção nos valores e na sensibilidade da criança frente ao mundo (BOLLE, 1984), pois na medida em que na criança existe um espaço vazio de linguagem está presente da mesma forma a potencialidade da expressão. Essa atitude de inacabamento infantil anunciada no jogo, no brincar, no emprego que a criança faz das coisas, devolve, de certo modo, ‘o mundo’ a um tipo especial de uso que, para Agamben (2007, p. 67), “não coincide com o consumo utilitarista”. Ao se buscar contrapontos em relação ao tempo

presente, encontramos, na imagem da infância, a condição da habilidade em profanar o dado consagrado. Como ser dotado de linguagem, a perspectiva de infância do homem prevê também um estado de mudez ou gagueira frente ao conhecido e ao desconhecido. Uma aptidão à fala que permite a descontinuidade e a pausa como tensão na relação com a continuidade e o fluxo inexorável da experiência constituída por choques.

O trajeto feito até o momento nos auxilia a compreender o modo pelo qual o filósofo compôs o seu diagnóstico sobre a modernidade. Foi possível evidenciar uma noção de infância no centro deste mesmo processo que descreveu os sintomas sociais do mundo moderno. Podemos afirmar, então, que a transformação da fisionomia do espaço urbano foi fundamental para o emergir das manifestações sociais na modernidade. Foi nesse ambiente social que se deu a emergência de um ideal novo sobre a criança. Sem essa nova arquitetura, sem os espaços para a produção e circulação das mercadorias e a inserção da técnica no cotidiano urbano das metrópoles, enfim, não teria sido possível a reordenação de nossa sensibilidade e corporeidade em direção ao plano industrial.

A instituição da infância moderna carrega consigo todos os elementos de um tempo histórico que determinou a criança como sujeito. Benjamin não apenas caracterizou essa perspectiva da história, como trouxe à tona o projeto burguês de sociedade que, ao instituir a infância moderna, o fez pensando nela como herdeira natural de seu legado. O aparente naturalismo é criticado pelo autor que, ao demonstrar seu olhar sobre a criança, denuncia aquilo que fora deixado de lado da própria história oficial sobre a infância e a modernidade: a história burguesa que consagrou a infância e, nela, os estigmas de uma sociedade; uma sensibilidade que se acostuma a lidar com aquilo que choca; de uma nova experiência com o mundo.

As características da criança e as preocupações do pensador sobre o tema condensam desse modo uma espécie de alegoria sobre a experiência da infância moderna. Tema da próxima seção, a experiência na cidade feita de passagens, “adota aí uma estrutura que faz dela, com suas lojas e seus apartamentos, o cenário ideal para o *flâneur*” (BENJAMIN, 2006, p. 56), contexto de uma nova forma de ser e estar no mundo, de um projeto para criança e o jovem, e dos desvios para uma infância do homem.

1.2. Experiência, seu declínio e o novo bárbaro. Ainda sobre o moderno.

O coletivo que sonha ignora a história. Para ele, os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto uma forma onírica dos acontecimentos quanto o eterno retorno do sempre igual. A percepção do espaço que corresponde a esta percepção do tempo é a transparência da interpenetração e superposição do mundo do *flâneur*. Estas sensações de espaço e de tempo foram o berço para a escrita folhetinesca moderna.

Walter Benjamin

Ao longo da sua vida, Benjamin se dedicou a compreender seu tempo presente por meio de uma complexa composição reflexiva. Como vimos na seção anterior, os sinais da urbanização e da industrialização, o comprometimento da tradição em relação à moderna forma de civilização vinculada à metrópole e baseada no liberalismo burguês, foi o cenário eleito pelo pensador como ambiente histórico condensador dos resíduos derivados da efervescência moderna, situada nos primórdios do século XIX. No roteiro de viagem, o autor constituiu matizes conceituais das quais se utilizava para realizar sua crítica social, entre elas encontramos a sofisticada teoria da experiência (*Erfahrung*), que se origina como uma das formas de representação sobre os impasses inerentes a esse contexto que marcam a relação entre o sujeito e a sociedade, entre a tradição e a modernidade.

Este mesmo contexto proporcionou figuras com as quais Benjamin se identificou e procurou explorar, em busca de outra forma de ser, de existir e, assim, compreender novas roupagens e possibilidades para a ideia de experiência. Encontramos entre elas o *flâneur*, a infância, a juventude, a criança, o cientista, o artista e o poeta que, de um modo singular, representam uma percepção diferente daquela do sujeito seduzido pelos cânones do liberalismo, no limiar dos séculos XIX e XX. Simbolizam o que Benjamin denomina de novo bárbaro. O bárbaro, por definição, é um ser ainda não civilizado ou que se opõe as regras em uso. Talvez possamos dizer que seja a imagem, no contexto do autor, daquele que ainda não foi completamente pavimentando e impermeabilizado em sua subjetividade ou que, de algum modo, encontra rotas de fuga à urbanização total dos sentidos da existência.

Assim, em seu diagnóstico acerca da experiência, Benjamin estabelece uma série de noções que nos induzem a afirmar que, para o autor, não existe um conceito preciso para o termo e sim um conjunto de ideias que possibilitam compreender sua densidade e apreendê-la enquanto limiar (BARRETO 2012; 2013). Ou seja, experiência para o pensador é algo que se expressa de modo constelar, pelo arranjo de várias noções por meio das quais a ideia de experiência ganha sentido em sua obra e são essas pistas e desvios que buscaremos no restante desta seção. Nosso ponto de partida é uma nota do pensador redigida por Benjamin, segundo afirma Mazzari (2002, p. 21)⁸, em 1929 sobre o ensaio de 1913, intitulado “Experiência”. Segundo o comentarista, o filósofo berlinense assim se refere:

Num de meus primeiros ensaios mobilizei todas as forças da juventude contra a palavra ‘experiência’. E eis que agora essa palavra tornou-se um elemento central de sustentação em muitas de minhas coisas. Apesar disso permaneci fiel a mim mesmo. Pois meu ataque cindiu a palavra sem a aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa (BENJAMIN, 2002, p. 21).

Como afirma na citação, essa expressão tornou-se cara ao pensador e faz parte de muitas de suas reflexões dele. Comporemos uma trajetória visando expressar, como no comentário citado, a complexidade da noção de experiência, conceito com o qual o pensador afirma ter se encontrado durante muitos momentos da vida. Existem textos específicos aos quais Benjamin dedicou-se de modo mais contundente ao tema e outros, nos quais encontramos de modo implícito os elementos que nos ajudam a pensar tal noção. Ensaio como “Experiência” (1913); “Sobre o programa da filosofia do porvir” (1918); “Experiência e pobreza” (1933); “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1936); “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1940) e “Infância Berlinense: 1900” (escrita entre os anos de 1926 e 1938) são exemplos de como esse tema é recorrente na obra do autor alemão e, apesar de não se resumir aos escritos mencionados, concentram neles a verve da qual nos apropriaremos para desenvolver a temática em nosso estudo. Na medida do possível, faremos o esforço de incluir nos diferentes debates que os ensaios propõem nosso recorte sobre a infância, mantendo-nos fiéis a nosso olhar sobre o problema deste estudo.

Para um diálogo oportuno e como evidência de que o debate não se resume à dada preocupação benjaminiana, pertencendo a um amplo repertório de registros, autores contemporâneos tais como Matos (2007; 1999); Löwy (2005); Agamben (2005); Gagnebin

8 Em nota do tradutor - Marcus Vinicius MAZZARI foi responsável pela tradução dos ensaios reunidos para edição brasileira na forma da obra: **Reflexões sobre a criança**, o brinquedo e o brincar, a educação. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

(1994, 2013); Steiner (2010); Barrento (2012; 2013); Morey (1990); Mitrovitch (2011); Mazzari (2002); Pereira (1984); Subirats (2001) serão eventualmente solicitados a nos ajudar a melhor compor nossa trajetória, visando caracterizar o conceito de experiência.

Uma das primeiras reflexões do pensador sobre o conceito de experiência se inscreve em um contexto no qual Benjamin, por volta dos 20 anos, participava do movimento berlinense, denominado Juventude Livre (*Jugendbewegung*)⁹, e cuja militância o levou a uma rápida passagem pela presidência do grupo, conforme demonstra Steiner (2010). Essa associação de estudantes visava a uma reforma cultural das instituições e costumes. Desse ambiente de juventude militante emerge o ensaio “Experiência”, em 1913. Como menciona Pereira (1984, p. 10), esse curto texto demonstra uma incisiva crítica contra o “modo burguês de existência, vulgar e carente de espiritualidade”. O desejo de mudanças radicais no plano cultural, repletos dos rompantes de libertação do movimento estudantil da época em Berlim, contribuiu para que Benjamin não poupasse em sua crítica o uso banalizado da noção de experiência. No ensaio, o termo aparece numa tensão dialética entre o que o pensador chama de “a máscara do adulto” e “os sonhos de juventude”. As duas imagens remetem a determinado tipo de comportamento ante a vida.

A experiência como “a máscara do adulto” é para Benjamin a imagem da resignação perante a vida e a opressão contra formas e tentativas que tendem a querer transformar essa realidade. Também pode ser retirada dessa imagem a opressão do pensamento do adulto em direção ao jovem. No caso específico, certa forma de rebeldia direcionada contra o sistema autoritário e, por que não dizer, contra a própria autoridade do adulto. Como afirma o autor, ele mobilizou todas suas energias de juventude contra as imagens que remetessem à tirania, à subserviência, ao vexatório, em nome de uma suposta experiência. Ele descreveu essa imagem da seguinte forma:

A máscara do adulto chama-se “experiência”. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já experimentou tudo: juventude, ideias, esperanças, mulheres [...]. Sim, isso experimentaram eles, a falta de sentido da vida, sempre isso, jamais experimentaram outra coisa. A brutalidade. Por acaso eles nos encorajaram alguma vez a realizar algo grandioso, algo novo e futuro? (BENJAMIN, 2002, p. 21-22).

Evocar a autoridade do “adulto mascarado” no lugar da experiência, segundo Benjamin, impedia, com frequência, a juventude de experimentar outras qualidades da

⁹ Pereira (1984) - na apresentação brasileira Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Summus, 1984. - afirma que o pensador rompeu em 1914 com o movimento estudantil, quando este veio a apoiar a declaração da Primeira Guerra Mundial.

experiência. Não há sentido positivo nela, pois ela representa o sem sentido de uma vida. Tal forma arbitrária de experiência, afirma Benjamin (2002, p. 22), é própria daquele que “jamais levanta os olhos para as coisas grandiosas e plenas de sentido”, neste caso, “a experiência transformou-se em seu evangelho” e consagra-se de modo massacrante ao espírito, pois não permite uma finalidade diferente para a vida a não ser a resignação. Para o jovem Benjamin, a máscara do adulto esconde um comportamento que atesta a desilusão sobre o mundo. Não deixa de ser uma qualidade da experiência e de expressão de autoridade de quem já viveu mais que o jovem. No entanto, tal fundamento, como qualidade de experiência, exprime e testemunha o constrangimento que ela causa sobre o jovem considerado inexperiente e que o castra em sua busca por outras possíveis qualidades da experiência.

Na seção anterior, neste capítulo, verificamos como essa mesma forma de sobreposição é evidenciado pelo pensador no modo como o adulto idealiza a infância por meio do brinquedo infantil e os sentidos do que é ser criança e de suas necessidades. Ele a chama de máscara imaginária. Assim, o autor demonstra que há para ele uma orientação sobre determinadas formas de o adulto entender a criança e o jovem, cuja ideia de máscara ajuda a ampliar a discussão para elementos ocultos ou subjacentes ao gesto e que carecem ser evidenciados: o que se pode encontrar escondido por trás de tantas máscaras?

Se no ensaio está posta essa margem para compreender os sentidos da experiência, seu contraponto se materializa na imagem dos jovens e dos sonhos de juventude. Assim, afirma o pensador, “conhecemos uma outra experiência. Ela pode ser hostil ao espírito e aniquilar muitos sonhos florescentes. No entanto, é o que existe de mais belo, de mais intocável e inefável, pois ela jamais estará privada de espírito se *nós* permanecermos jovens”, e finaliza sua análise, afirmando que “o jovem será generoso quando homem adulto. O filisteu é intolerante”? (BENJAMIN, 2002, p. 24-25). Mas o que representa essa solução de compromisso ao impasse em tornar-se adulto e mascarado? Segundo Steiner (2010, p.23 tradução nossa),

A ideia de juventude, a qual Benjamin declarou sua lealdade nesta carta e em numerosos outros escritos a partir deste momento, claramente não se referem a uma fase da vida, mas a uma atitude perante a vida. Juventude, na terminologia flutuante de Benjamin, significa a experiência (como “*Erlebnis*” ou “*Erfahrung*”) de um compromisso absoluto com o que chama de ideia ou puro espírito (*Geist*)¹⁰.

10 Original. “The idea of youth, to which Benjamin declared his loyalty in this letter and in numerous other writings from this time, clearly does not refer to a stage of life but to an attitude toward life. Youth, in Benjamin’s fluctuating terminology, means the experience (as “*Erlebnis*” or “*Erfahrung*”) of an absolute commitment to what he calls the idea or pure spirit (*Geist*)” (STEINER, 2010, p. 23).

Esse espírito jovem preservado é, simbolicamente, aquele cuja capacidade de mirar a verdade e as coisas belas sustenta-se fiel na busca dessas virtudes como sentido da vida. Conforme afirma Steiner (2010), a manutenção dessa ideia de juventude como um *ethos* nos faz jovens ao envelhecermos, segundo os argumentos benjaminianos. Está implícito, portanto, uma dimensão ética como significado de permanecermos jovens para podermos ter acesso a essa outra qualidade da experiência que se contrapõe ao que ele denomina de máscara do adulto.

O autor não deixa claro em profundidade quais outras diferenças qualitativas entre um momento da experiência e outro, nesse ensaio. É algo que ainda paira no ar como uma utopia ou horizonte que se objetiva. Se por um lado o ensaio condensa um conjunto de reflexões que muito visa a dar outra forma para o discurso hegemônico, autoritário, conformista e expressar a rebeldia da juventude e do jovem Benjamin, por outro, a imprecisão e a recusa em chegar a um acabamento maior para a noção de experiência em termos conceituais, neste momento, reflete a fidelidade com que o autor sustenta inclusive a própria ideia de experiência que o texto visa expressar. É o adulto filisteu que toma a experiência como algo definitivo e acabado, como um sem mais. E justamente a recusa a esse espírito engessado é a atitude, um *savoir-faire*, a habilidade que persegue o jovem Benjamin e o motiva a compartilhar, como quem dá um conselho a um amigo, sobre como resistir ao espírito da modernidade: recusar-se a envelhecer; manter-se repleto das inquietações que movem a juventude, sua sensibilidade e vigor, manter esse espírito forte e vivo, pois, segundo afirmou Benjamin (2002, p. 23), “a experiência é carente de sentido somente para aqueles já desprovidos de espírito”.

Conforme argumenta Marchi (2011, p. 227), percebemos que há uma tentativa em não subtrair da infância e da juventude o potencial das descobertas e da construção do novo e, nesse caso específico, “em relação à juventude, Benjamin elabora o texto Experiência, por meio do qual vai reivindicar, igualmente para os jovens, a possibilidade da experiência plena de sua idade e não um cuidadoso – e sempre pobre de espírito – resguardar-se ‘para o futuro’”. Não se trata, portanto de um clichê que versa simplesmente sobre uma juventude questionadora. Ao contrário, tem-se por objetivo o reconhecimento de uma experiência que cabe a sensibilidade e as possibilidades que reside somente para a juventude e as descobertas desse momento da vida, assim como há uma própria à infância, outra à adolescência, à maturidade, enfim.

Ainda há uma alegoria a ser considerada que versa sobre a efervescência do tempo de juventude, assim como evidenciamos uma infância do homem na seção anterior. Uma forma mediada em dizer que precisamos manter em nós a vitalidade e a sensibilidade da juventude,

enquanto curiosidade e ousadia frente ao mundo moderno e a suas determinantes não humanizadoras. Não é ao acaso que o pensador, em 1929, menciona esse texto como uma das primeiras tentativas de pensar a experiência, termo com o qual lida em muito de sua obra e o recompõe a cada nova aproximação que faz, cindindo o conceito sem o aniquilar. A nosso ver, está posta essa mesma perspectiva ética em reflexões feitas por ele sobre o novo bárbaro, a infância, o colecionador, o *flâneur*.

Munido desse senso sobre as possibilidades da experiência e já distante do movimento estudantil, “seu esforço mais tarde para recuperar um conceito abrangente de experiência através do recurso metacrítico às críticas de Kant é inegavelmente enraizado nestas primeiras tentativas de se alcançar um intelectual e uma orientação existencial¹¹ (STEINER, 2010, p. 23 tradução nossa). Tais críticas se configuraram na forma do estudo intitulado “Sobre o programa da filosofia do porvir”¹², de 1918. Nele, Benjamin se dedica a um exame pormenorizado da experiência, a fim de elaborar um estudo epistemológico sobre a noção de experiência como uma forma de “auto-orientação”¹³ (STEINER, 2010, p. 34).

O estudo exprime as questões que Benjamin se propõe a responder ao retomar o sistema kantiano, em particular as noções de experiência e de conhecimento. Assim, o problema central parece ser os limites do conhecimento e da experiência sensível, ao vincular essas duas questões ao modelo kantiano que as delimita a uma ordem *a priori*. Nessa concepção, no fundo, só pode ser objeto do conhecimento aquilo que é objeto de experiência no espaço e no tempo, submetidos às categorias do entendimento por meio do que Kant delimita como entendimento. O que escapa a estas condições não pode ser conhecido, apenas pensado.

No fundo, Benjamin rompe com esta arquitetônica da razão (MOREY, 1990), pois trabalha com outra noção de tempo que nos conduz à nossa própria existência, a qual se contrapõe a qualquer projeto de uma razão arquitetônica. Talvez seja por esse motivo que Benjamin afirma que “temos absolutamente de pensar se a seriedade não objetiva do modo de ver infantil não poderá ser definida do seguinte modo: a criança só conhece por totalidades. Concretamente, substâncias nas quais ela é mesmo capaz de transformar todas as funções e

11 Original: “His later effort to regain a comprehensive concept of experience through metacritical recourse to Kant’s critiques is unmistakably rooted in these early attempts to attain both an intellectual and an existential orientation” (STEINER, 2010, p. 23).

12 BENJAMIN, Walter. Sobre el programa de la filosofía venidera. In: Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Madri: Taurus, 2001. p. 75-84.

13 “The essay’s principal purpose was self-orientation and the desire to clarify his own philosophical position” (STEINER, 2012, p. 34, tradução nossa). Objetivo principal do ensaio foi auto-orientação e o desejo de esclarecer a sua própria posição filosófica.

todas as relações” (BENJAMIN, 2013a, p. 130)¹⁴. Esse comentário se refere aos relatos sobre a criança em “Rua de mão única”, e é esclarecedor, se buscarmos entendê-lo no contexto dessa crítica a Kant. Conhecer por totalidades, por meio de uma seriedade não objetiva, escapa a arquitetura kantiana e reflete outra forma de experimentar o mundo que conduz à existência e à maneira de ser e à sensibilidade da criança em uma infância possível.

Benjamim toma a epistemologia kantiana (em relação ao conceito de experiência) como uma noção a ser superada, assumindo outra compreensão do exercício do pensar. Nesse sentido, propõe ele que as tarefas da filosofia vindoura e do filósofo de seu tempo são:

[...] reconhecer e segregar os elementos do pensamento kantiano para decidir quais devem ser preservados e protegidos, e quais descartados ou reformulados. Qualquer exigência e incorporação a Kant depende da convicção de que este sistema, que foi encontrado com uma experiência cujo aspecto metafísico concorda com Mendelssohn e Garve, mas criou e desenvolveu uma grande busca da certeza e da justificação do conhecimento, possibilita o surgimento de uma nova e mais elevada forma futura de experiência. Assim se coloca à filosofia contemporânea uma exigência fundamental e as condições de sua cristalização; a proposta de constituir um conceito mais elevado de experiência com fundamento teórico-epistemológico, no âmbito do pensamento kantiano. E isso, precisamente, deve ser o objetivo da filosofia do porvir: que certa tipologia do sistema kantiano seja ressaltada e elevada para fazer justiça a uma experiência de maior alcance e escopo (BENJAMIN, 2001, p. 77, tradução nossa)¹⁵.

Mas o que poderia contribuir para alargar o conceito de experiência, a partir de Kant e dos neo-kantianos no contexto dessa análise? Nesse ensaio, Benjamin pretende ao menos três grandes questionamentos para recompor a noção de experiência:

[...] a extensão do conceito kantiano de experiência para além de sua limitação para ciência, a integração do conceito de crítica de experiência do conhecimento ao sujeito empírico, ou melhor, para a pluralidade social e histórica dos sujeitos empíricos, e a expansão deste novo conceito de

14 Fonte: Arquivo Benjamin, manuscrito 914 – a citação que fizemos em nosso texto compõe os comentários de Barrento (2013a). O tradutor incluiu uma série de análises particulares, em conjunto com comentários do autor alemão, como é o caso.

15 Original: reconocer y segregar los elementos del pensamiento kantiano para decidir cuáles debe ser conservados y protegidos, y cuáles desechados o reformulados. Toda exigencia e incorporación a Kant depende de la convicción de que este sistema, que se encontró con una experiencia, cuyo aspecto metafísico concurre con Mendelssohn y Garve, pero que creó y desarrolló una genial búsqueda de certeza y justificación del conocimiento, permita la aparición de una nueva y más elevada forma futura de experiencia. De esta manera se le plantea a la filosofía contemporánea una exigencia fundamental y las condiciones de su cristalización; la propuesta de constitución de un concepto de experiencia más elevado, con fundamentación teórico-epistemológica, dentro del marco del pensamiento kantiano. Y éste, precisamente, debe ser el objetivo de la inminente filosofía: que una cierta tipología del sistema kantiano sea ressaltada y elevada para hacer justicia a una experiencia de más elevado rango y alcance (BENJAMIN, 2001, p. 77).

experiência para o conhecimento religioso (SUBIRATS, 2001, p. 13, tradução nossa)¹⁶.

Os argumentos nos levam a afirmar que Benjamin questionava o que considera reducionista ou aquilo que escapou das proposições kantianas e neo-kantianas sobre a perspectiva da experiência e do conhecimento, que as aproximaram excessivamente em direção ao positivismo. A questão apontada por Benjamin é rever essa tese e ampliá-la, entretanto, sem a excluir. Ele tenta estabelecer uma crítica que possibilite uma ideia de experiência para qualidades que não fazem parte da arquitetura kantiana sobre a compreensão do tema. Assim revisa o trabalho de Kant em dois caminhos: questiona a proposição de Kant sobre a experiência e o conhecimento e propõe o que poderia ser então um trabalho para a filosofia e os filósofos de seu tempo, com o sugestivo título: “Sobre o programa da filosofia do porvir”. Qual seja, contemporizar aspectos históricos inexistentes para Kant, quando ele faz suas proposições com base no Iluminismo. Deste modo, Benjamin tenta ampliar a noção de experiência no sentido de deixar às novas tecnologias, as transformações da cidade, à religião, a noção de infância, enfim, as questões sócio-históricas pós Kant, pós-iluminismos e ainda as questões não sugeridas ou consideradas por Kant.

Tais elementos poderiam ajudar a recompor a noção de experiência, de modo a incorporar outras qualidades possíveis e compatíveis com a ideia da experiência, porém, sem excluir os pressupostos da ciência matemática. Neste caso, ele cita muito as noções metafísicas e a experiência religiosa, por exemplo, como algo que fora deixado de lado da arquitetura kantiana e que, todavia, para Benjamin, podem ser sinais de que Kant cai em um engodo, por um mero torpor ou tropeço histórico. Ou seja, se Kant propôs uma regra que visava dar conta de fazer entender todas as formas de experiência e conhecimento, por meio desse viés, ele não consegue, justamente, por negar o que Benjamin está a chamar a atenção, como a metafísica e a religião. E por que não mencionar os textos sobre a infância que congregam, de modo implícito, os elementos de sua crítica à Kant? Em tais ensaios, o pensador demonstra situações vividas pela criança e seu modo de construir o conhecimento e ter experiências. Seja por meio da fantasia que ela faz do real ou pela forma como o corpo, munido da perspectiva da mimese, ajuda a criança ao se aproximar da realidade, conhecer o corpo e o mundo e, assim, constituir um repertório de experiências que se desvia da noção kantiana sobre o conceito.

16 Original “la extensión del concepto kantiano de experiencia más allá de su limitación a las ciencias, la integración del concepto crítico de experiencia del conocimiento al sujeto empírico, o más bien a la pluralidad social e histórica de sujetos empíricos, y la ampliación de este concepto nuevo de experiencia al conocimiento religioso” (SUBIRATS, 2001, p. 13).

Ele considera que Kant é um homem do seu tempo, por isso mesmo constitui uma fundamental expressão filosófica da época. Porém, Benjamin sinaliza para a necessidade de rever e ampliar este aspecto do trabalho kantiano sobre as teorias do conhecimento e da experiência. Conforme afirma Matos (1999, p. 151), “a experiência em sentido kantiano só é autêntica se fundada na consciência transcendental, na consciência teórica cognoscente pura. Já para Benjamin, a questão é saber quem é o sujeito da história e qual o *palco* de suas experiências problemáticas”.

Verificamos essa questão na seção anterior na qual evidenciamos como Benjamin trata o palco da infância, ora direcionando a análise sobre a infância no cenário burguês ora no ambiente de uma vida proletária. Desse modo, podemos dizer que se concretiza, neste estudo, um reposicionamento histórico das ideias kantianas sobre o conceito de experiência e se inauguram inquietações, cujo trabalho Benjamin (2002) afirma ter sido um aspecto recorrente em sua obra – cindir a noção de experiência, porém, sem aniquilá-la. Afirma ainda que:

Agora podemos, finalmente, formular as exigências para a filosofia do porvir com as seguintes palavras: Criar com base no sistema kantiano um conceito de conhecimento que corresponde a uma experiência que o conhecimento serve como doutrina. Tal filosofia seria, a partir de seus componentes gerais, já na teologia, ou presidir tal teologia deve conter elementos históricos e filosóficos. A experiência é a pluralidade unitária e contínua do conhecimento (BENJAMIN, 2001, p. 84, tradução nossa)¹⁷.

Redefinir a experiência parece ser aqui uma proposta com a qual o autor deseja se ocupar em seu texto de auto-orientação. Inspirado em Kant, o caminho benjaminiano se desenvolve no sentido de “a transformação da experiência cognitiva, que o positivismo filosófico orientado em um sentido puramente científico-matemática, uma experiência teológica e metafísica”¹⁸, segundo nos afirma Subirats (2001, p. 12, tradução nossa). Ele a estabelece centrada numa filosofia da linguagem na “ética do

17 Original: “Ahora podemos, finalmente, formular las exigencias a la filosofía venidera con las siguientes palabras: Crear sobre la base del sistema kantiano un concepto de conocimiento que corresponda a una experiencia para la cual el conocimiento sirve como doctrina. Tal filosofía se constituiría, a partir de sus componentes generales, de por sí en teología, o presidiría sobre dicha teología en caso de contener elementos histórico-filosóficos. La experiencia es la pluralidad unitaria y continua del conocimiento” (BENJAMIN, 2001, p. 84).

18 Original: “la transformación de la experiencia cognitiva, que el positivismo filosófico orienta en un sentido exclusivamente científico-matemático, a una experiencia teológica y metafísica” Subirats (2001, p. 12).

passante”¹⁹, conforme demonstra Morey (1990). Eis, portanto, a tarefa para a filosofia vindoura.

Nos avanços e recuos, desvios e atalhos trilhados por Benjamin em suas reflexões sobre a experiência, em um ensaio posterior datado de 1933, afirma o autor: “está claro que as ações das experiências estão em baixa” (BENJAMIN, 1994, p. 113), pois, para ele, o meio social que nos ajudaria a entender seu sentido forte, a tradição, encontra-se soterrado sobre os escombros erigidos pelo mundo moderno. A mesma tradição que, quando rompida, separou pais e filhos ao expropriar da família a função mediadora que existia no ato de construir os brinquedos infantis ou da formar social.

Agamben (2005, p. 33) situa essa problemática enfatizando a dicotomia entre experiência e conhecimento, alegando que “o velho sujeito do conhecimento, foi enfeitado e pode apenas fazer experiências, sem jamais tê-las. [...] o velho sujeito das experiências, pode apenas ter experiências, sem jamais fazê-las”. Ter e fazer experiências, eis modos bastante distintos sobre a relação entre o humano e a vida. Na modernidade, a emancipação do conhecimento se dá por meio de sua redução aos experimentos científicos, como meio que garante a precisão do conhecimento e de suas leis. Na tradição, a experiência ocorre de modo partilhado, por meio do compartilhamento de conhecimentos de modo marcadamente intergeracional, por meio da narração. O mais velho concentrava em si a autoridade de quem já viveu uma vida e, por conseguinte, se tornava um registro vivo da história, “a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto” (AGAMBEN, 2005, p. 22-23).

Em tal concepção, “ela [a narrativa] sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, como a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias, muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da

19 Tradução nossa: "A crítica benjaminiana o conceito de experiência kantiana está intimamente ligada a uma compreensão do exercício de pensar na forma de narrativas micrologies e tutelado por uma certa ética de paseante Seus escritos sobre Baudelaire pode ser considerado exemplar a este respeito. Noção de experiência de Kant é, por Benjamin, pobre como empobrecendo-se, e isto é basicamente por causa de duas grandes limitações: (a) não ser capaz de compreender a experiência, mas em termos de atividade constituinte de um sujeito em um objeto que, em última análise, é indescritível (como uma coisa em si) ou indiferenciado (como um fenômeno "matéria"); e (b) a alegação de que as formas ou idéias, no âmbito da intenção do sujeito, o que nos condena, por assim dizer rapidamente, não pode encontrar no dado, mas o que nós colocamos "(MOREY, 1990 , p. 7). Original: "La crítica benjaminiana al concepto de experiencia kantiano está estrechamente vinculada con una comprensión del ejercicio de pensar bajo la forma de las micrologías narrativas, y tutelada por una cierta ética del Paseante –sus escritos sobre Baudelaire pueden considerarse ejemplares al respecto. La noción kantiana de experiencia es, para Benjamin, tan empobrecedora como empobrecida está ella misma –y ello, básicamente, a causa de dos limitaciones mayores: (a) no poder entender la experiencia sino en términos de actividad constituyente de un sujeto sobre un objeto, que, en última instancia, es inaprensible (en tanto que cosa en sí) o indiferenciado (en tanto que «materia» del fenómeno); y (b) la afirmación de que las formas, o las Ideas, pertenecen al ámbito de la intencionalidad del sujeto, lo cual nos condena, por decirlo rápidamente, a no poder hallar en lo dado sino lo que hemos puesto" (MOREY, 1990, p. 7).

lareira, contadas a pais e netos” (BENJAMIN, 1994, p. 112). Eram histórias transmitidas de modo oral e coletivo, cuja experiência era tecida de modo quase artesanal. Na relação entre ouvintes e narradores, a narrativa é, “num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Nela estavam contidos importantes ensinamentos cuja mediação entre o passado e o presente e seu conteúdo latente necessitava ser interpretado ou reinterpretado ao ser contado novamente, assim, ganhando sentido no âmbito do coletivo.

Nesse contexto, o pensador identifica figuras pontuais como expressão dos narradores de uma comunidade e, como exemplo, cita o camponês e o marinheiro. O camponês, devido a sua fixação à terra, tornava-se uma espécie de arquivo vivo das memórias de um lugar, via os acontecimentos, ouvia os relatos dos viajantes e os compartilhava com os demais. O marinheiro, em oposição ao camponês, é aquele que sai em suas jornadas pelos mares, vive seus perigos e aventuras e, também, coleciona um conjunto de aprendizados oriundos dos outros mundos vividos, por esse fato, tinha muitas experiências a compartilhar. Para esse contexto, a narrativa emerge das experiências dos narradores, “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). Elas se constituíam, portanto, em uma forma de orientação da comunidade na vida e no pensamento, como podemos verificar no início de “Experiência e pobreza” por meio da parábola do moribundo²⁰.

A experiência se inscreve numa *temporalidade* comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho; continuidade e temporalidade das sociedades 'artesaniais' diz Benjamin em 'O Narrador', em oposição ao tempo deslocado e entrecortado no capitalismo moderno” (GAGNEBIN, 2013, p. 57).

Benjamin chama a atenção para a temporalidade como noção elementar para se compreender os sentidos da experiência (*Erfahrung*) na tensão entre tradição e modernidade. Na tradição, essa questão tem uma conotação de longa duração, é o tempo das conversas, do

20 Segundo Gagnebin (2013, p. 57), o texto citado começa com uma narrativa lendária, já presente em Esopo e que “nos explica como nos tronar *ricos*”. Nele, conta-se a história de um pai adoentado que decide, nesse momento tênue, no limiar entra a vida e a morte, compartilhar uma experiência mais com seus filhos. Para tanto, o pai revela a eles que há um tesouro escondido nos vinhedos. Os filhos vasculham, escavam, remexem as terras do vinhedo, em obediência ao conselho do pai que manda cavá-la sem cessar até que o tesouro escondido fosse encontrado, o que não ocorreu. No entanto, em tempo oportuno, revelou-se aos filhos que a riqueza estava escondida na narrativa, compartilhada com uma experiência pelo pai moribundo e não realmente enterrado em qualquer parte, pois no fim do outono, suas vinhas eram as mais produtivas da região.

debate em praça pública, da produção artesanal, da coincidência entre o conhecimento e sua aplicação prática. Desse modo, a exemplo da noção temporal no meio tradicional, Matos (2007, p. 90) salienta que no período da Grécia Clássica havia uma ideia de que a vida se dava na relação de um tempo atrelado a “um cosmos finito [que] fazia da natureza norma e limite, a harmonia em que residem leis de funcionamento do mundo e do homem [...]”. Quanto a tempo meta-histórico da Idade Média, os acontecimentos se inscreviam na história da salvação, e, por isso, consistiu em um período litúrgico”, o que tem valor é aquilo que perdura e não o transitório.

Nessa noção de temporalidade, as histórias narradas têm um efeito evidente na comunidade, pois elas não são simplesmente ouvidas, são também seguidas. “Acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade” (GAGNEBIN, 2013, p. 57), solidificando para os membros que a ela pertencem o senso comunitário da vida, enquanto plano moral para o sujeito e dimensão ética ao coletivo. Assim, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora às coisas narradas a experiência dos ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Aqui a experiência coletiva da narração contribuía para expandir a dimensão subjetiva no exercício do convívio da vida em comunidade. Forma e conteúdo se complementam. Para o narrador, afirma Benjamin, há um desafio que faz dele uma figura muito importante no contexto da tradição que é contar novamente uma história, uma arte que se aprimora ao narrar. No exercício coletivo da experiência do tédio no cotidiano, do fazer repetitivo do trabalho artesanal, o narrador emergia como um anjo profano, resgatando a todos desse tédio. Nessa repetição, tanto do trabalho como da narração, constituía-se a comunidade. Nesse contexto, “a *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1994, p. 210). Transmissão cultural realizada em um ritmo lento de trabalho, cuja dinâmica era a mesma do corpo vivo e não o da maquinaria. No cerne desse tipo de trabalho, de cunho artesanal e característico no contexto da tradição, os sujeitos compartilhavam memórias, experiências, modos, costumes.

No ensaio “A meia”, de “Infância Berlinense: 1900”, o pensador cria uma analogia que emerge do brincar com as meias do armário e que exemplifica essa essência da experiência. Nele, o autor afirma que quando criança as meias guardadas no armário pareciam pequenas bolsas devido à disposição feitas dos pares para não se perderem na gaveta. Elas ficavam no fundo, sob as camisetas e calças e com elas havia uma forma de ensinamento escondido e que ele se sentia fascinado e provocado em explorar. Ele afirma:

O que me atraía para aquelas profundezas era antes o que “eu trazia comigo”, na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas a “bolsa” onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr a prova esse exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado como a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua ‘bolsa’ (BENJAMIN, 2013a, p. 101).

Tal qual na figura do narrador, ao qual reivindica os apelos entre experiência, conhecimento e vida prática, ele se põe a enunciar como aprendeu a relação entre forma e conteúdo e qual é o sentido de se ter uma experiência. No caso, ao lembrar e reconstituir sua memória de uma simples atividade de infância em desfazer a arrumação das meias na gaveta, ele, na verdade, sugere uma grande lição, cujo cânone está enraizado no cerne da crítica que faz ao declínio da experiência: de modo conciso, como a autoridade daquele que já viveu muito, quase como um provérbio; de forma desviante, sem ir direto ao ponto, numa curta história, como narrativa que se origina em um tempo e espaço longínquo, o mundo da infância. Desse modo, ele constitui algo que ele mesmo atesta ser cada vez mais raro: compartilhar experiência por meio da arte de narrar. Demonstra ao mesmo tempo como a sensibilidade da criança e o que “ela traz consigo” podem ser fontes de experiência e conhecimento.

Se a noção de experiência, a qual Benjamin se dedica a compreender, está no apogeu da anulação dos seus efeitos, é justamente pelo fato das sociedades tradicionais estarem à margem de seu desaparecimento. O capital, ao entoar suas trombetas e seus tambores, anuncia que a modernidade chegou disposta a se estabelecer rapidamente, em nome do progresso, sustentado pelo experimento. Nesse contexto, não há tempo e espaço para tecer o fio coletivo da vida que unia sujeito e sociedade por meio da narração. Tivemos quase extinta a habilidade humana de narrar e pensar coletivamente, de modo vivo, o tecer comunitário de um cotidiano na forma de uma tradição compartilhada.

Para situar a noção que se opõe à tradição, ele demonstra que a narração começa a ter seu equivalente moderno radicalizado em uma nova forma de comunicação, cujo grande foco é a informação. Esta tem como mecanismo de assimilação sua centralidade na verificação imediata. Segundo o autor, a informação deve ser de alta palatabilidade e sua leitura deve proporcionar ao leitor a compreensão do fato rapidamente. Ela começa a fazer

parte do cotidiano e diariamente os jornais se dispõem a explicar o mundo. Nada escapa desse roteiro. “Todos os dias a cidade volta a prometer-nos, e todas as noites me ficava a dever o prometido”, afirma Benjamin (2013a, p. 106) em “Desgraças e crimes” de “Infância Berlimense: 1900”. Neste ensaio ele afirma que os fatos, “se aconteciam, quando eu chegava ao local já eles tinham desaparecido, como deuses que só concedem breves instantes aos mortais. Uma vitrine quebrada, a casa de onde se tinham tirado um morto” (*ibidem*), enfim, os acontecimentos do dia a dia “cujo rasto eu não conseguia seguir” (*ibidem*). Assim descreve o autor como um dia percebeu a informação em sua infância.

A informação para atender a noção de tempo acelerado não pode deixar à deriva seus leitores e leitoras. Ela deve dar a eles a maior quantidade de elementos cognoscíveis em um menor espaço e tempo ali no papel. Ela não se dá num ritual de compartilhar coletivo, mas como uma mercadoria, circula por meio dos impressos, dando-se solitariamente aos leitores. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Ninguém mais tece ou fia enquanto ouve, mas nos intervalos de trabalho ou ao voltarem para casa, em cafés ou nos bondes e metros, numa tentativa súbita de buscarem sentido para um mundo em rápida transformação, leem seus jornais. E, na manhã de amanhã, o presságio é que o mesmo ritual funesto se apresente novamente.

Na ideia do eterno retorno, o historicismo do século XIX se derruba a si mesmo. Segundo ela, toda tradição, mesmo a mais recente, torna-se a tradição de algo que já se passou na noite imemorial dos tempos. Com isso, a tradição assume o caráter de uma fantasmagoria, na qual a história primeva desenrola-se nos palcos sob a mais moderna ornamentação (BENJAMIN, 2007, p. 156 [D 8a, 2]).

A fantasmagoria, a qual se refere à citação ao falar da tradição, está situada na noção de transitoriedade moderna que se choca com a do contexto denominado de tradicional. No moderno não há tempo para se estabelecer algo como tradição, toda produção entra em desgaste rapidamente, não por ter se tornado exatamente obsoleta, mas pelo fato do imperativo da mercadoria exigir alguma atualização para que ela seja reinserida em circulação, enquanto novidade. Nesse plano nós, humanos, fomos soltos em um labirinto pelas ruas da metrópole e com o dever de aprender a viver e nos adaptar a seus modos, ao menos assim o pensava o burguês até as barricadas.

Fantasmagoria do espaço e de privação do espaço, o labirinto identifica-se com a fonte de todas as perversidades e, também, de ânsia por novidades, no labirinto do consumo. A produção em série das mercadorias, a monotonia da multiplicação ao infinito do mesmo, o medo pânico da deriva entre prateleiras e vitrines das galerias e lojas de departamento, dissimulam-se nas pequenas variações nos protótipos de maneira a dissimular o sentimento de angústia e induzir à compra, para manter o circuito em funcionamento. Esse período é o do crescimento do proletariado e do capital especulativo, a produção de mercadorias em série afetando o devir temporal. Por isso Benjamin afirma que, na modernidade, mesmo os acontecimentos históricos se repetem como artigos em série no labirinto do consumo (MATOS, 2007, p. 95).

Por meio da aceleração do tempo e das transformações do meio produtivo, reduziu-se a comunicabilidade das experiências, bem como a arte de narrar como se fazia no contexto da tradição. Na modernidade burguesa, capitalista, industrial, o relógio transforma-se em títere do tempo e com margem nessa premissa, afirma o pensador na Tese VII, o tempo se tornou “homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1994, p. 228). Assim como o pequeno Benjamin, que chegou fora de hora na escola, estamos todos de alguma forma atrasados. Essa expressão de temporalidade, cujo ruído ganha ressonância no cotidiano do contexto urbano das metrópoles modernas afere também sua característica de instante, de efêmero. Nesse sentido, Benjamin propõe um atributo novo em oposição à experiência (*Erfahrung*) como sentido forte do termo, a vivência (*Erlebnis*), “que reivindica a vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão” (GAGNEBIN, 2013, p. 59).

Em “Sobre alguns temas sobre Baudelaire”, ensaio de 1940, o filósofo torna evidente, por meio da poética lírica, como o tempo fragmentado da mercadoria se sobrepõe ao tempo contínuo da tradição. O autor nos chama atenção, já nas primeiras linhas, que os leitores aos quais, Baudelaire, dedica seu trabalho são os modernos, aqueles cujo “poder de concentração não se vai longe; esses leitores preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao *spleen* (melancolia), que anula o interesse e a receptividade” (BENJAMIN, 1989, p. 103). O filósofo afirma que essa receptividade modificada denuncia outra transformação nessa população de leitores do século XIX, que leva a reorganização da sensibilidade e da sensorialidade. O autor, portanto, está a chamar a atenção a mais uma qualidade possível para a noção de experiência. Nesse sentido, a “estrutura da memória é considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência. [...] Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados isolados acumulados e, com frequência, inconscientes, que fluem à memória” (BENJAMIN, 1989, p. 105). Ela deixa de ter na *Erfahrung* um tipo que se inscreve numa temporalidade comum para várias gerações, da

tradição compartilhada por meio da memória, o que compunha um ambiente formativo. No moderno a aceleração e o esvaziamento do tempo provocaram outra forma de experiência, aquela que reforça o senso privado sobre o vivido, a *Erlebnis*.

Na tradição, o cotidiano não tinha esse caráter privado sobre o vivido. A experiência se transforma, segundo esse sentido de orientação e, na modernidade, criaram-se os mecanismos que resultaram em uma limitação para que os fatores coletivos e exteriores a vida privada, se juntassem à experiência. A informação como mercadoria transubstancia essa noção na forma dos jornais e dos reclames e torna-se um exemplo disso. Na informação jornalística, tipo moderno de narrativa acerca do vivido, há limitações que inviabilizam ao fato informado transcender de modo a ser incorporado pelos leitores. Por meio da mudança “da antiga forma narrativa pela informação [...] reflete-se a crescente atrofia da experiência. [...] Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1989, p. 107).

Na argumentação benjaminiana, a memória tem um papel fundamental na tradição, pois conflui para uma forma de proteção das impressões por não ser determinada de modo imediato, como na informação, e sim mediado como nas antigas formas narrativas. Essa característica parece ser determinante para a transformação da experiência em vivência. Para ele, essa memória conservadora da experiência tem uma característica a mais que a diferencia de sua forma moderna, a vivência, e encontra na lembrança sua oposição. Nesta o fator da imediatez transforma o vivido cada vez mais em algo em que há a necessidade do sujeito estar consciente do processo, em contraposição a memória cuja dinâmica se dá pelo mecanismo oposto, precisa do tempo e de certa distensão do sujeito, como na imagem de ouvir o que se narra enquanto se coze, tricota, fia, enfim. “Só pode se tornar componente da *mémoire involuntaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’. [...] As ameaças destas energias se fazem sentir através de choques” (BENJAMIN, 1989, p. 108-109).

Essa nova relação que se imprime no cotidiano não se restringe ao jornal impresso, ela se estende à vida humana, por meio dos elementos construídos no seio da civilização capitalista e expresso em suas inúmeras fantasmagorias do presente, no sentido benjaminiano do termo. O pensador, então, propõe que a relação do humano com a experiência, enquanto vivência de choque, pressupõe uma forma de recepção do choque pelo sujeito que o amortece, impedindo que seu impacto cause danos traumáticos. “O fato do choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporado imediatamente este evento ao acervo das lembranças

conscientes, o tornaria estéril para a experiência” (BENJAMIN, 1989, p. 110).

Na tradição, a relação entre o que se passou e aquilo que é não ocorre de modo unilateral, “em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LÖWY, 2005, p. 61). No moderno, os holofotes do progresso estão apontados para o futuro, deixando a margem os elementos que davam forma a experiência por meio do rememorar. Nesse sentido, segundo argumenta Agamben (2005), o antigo sujeito da experiência já não existe mais, pois, segundo Benjamin (1989, p. 111),

quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.

A vivência (*Erlebnis*), nesse contexto, ao transformar-se na nova conduta social, reduz ou enfraquece os sentidos da experiência (*Erfahrung*). O dado coletivo da tradição é substituído por outra forma de expressão de grupo, a multidão civilizada. As massas, assim, se configuram como “multidão amorfa de passantes” (BENJAMIN, 1989, p. 113), cujos sujeitos se esforçam em abrir caminhos entre si, como se não tivessem absolutamente nada em comum uns com os outros, a não ser os esbarrões e solavancos trocados no ir e vir dos passantes. “A vivência de choque sentida pelos transeuntes na multidão corresponde a “vivência” do operário com a máquina” (BENJAMIN, 1989, p. 126). Tal como no trabalho alienado, nos registros possíveis da vivência (*Erlebnis*), o cotidiano também nos é solapado, pois com a aceleração do tempo, deixamos de ter momentos para que ele, o cotidiano, possa ser incorporado como parte do nosso acervo individual sobre o dado coletivo. Alienamo-nos de nossas experiências, quando tivemos que passar a reagir ao choque com o mesmo imediatismo com o qual a cultura da mercadoria reage. Tempo, como diz a voz popular, se torna sinônimo de dividendos. Assim, em nome do valor monetário, o tempo, que na tradição valorizava a cultura do sentido coletivo, cede lugar à cultura do fetiche, na qual sua produção, suas novidades, sempre tem consigo o signo da morte, pois nada pode durar para além do tempo do mercado.

Por meio de seu diagnóstico sobre o moderno e os limites da experiência no tempo presente, questiona o pensador no ensaio “Experiência e pobreza”:

Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito, contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? [...]. Qual o valor do nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (BENJAMIN, 1994, p. 114-115).

Se na modernidade não nos é mais permitido historicamente viver no ambiente social da tradição, mas nos é dado como legado o contexto do choque como substituto, estamos fadados a não realizar mais experiências no sentido da *Erfahrung*? O autor oferece uma solução instigante para esse impasse moderno. No mesmo ensaio, “Experiência e pobreza”, o filósofo sugere que seria fundamental, primeiramente, reconhecer a miséria social decorrente do capitalismo e confessar nossa pobreza de experiência. O resultado seria um novo tipo humano que conclama um novo início, a partir das tábulas rasas do moderno, “a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco” (BENJAMIN, 1994, p. 116), o autor chama essa figura de “o novo bárbaro”. Descartes, Einstein, Klee, Brecht são citados como exemplo de sujeitos portadores de uma sensibilidade diferente da do indivíduo autômato das massas.

Para esses bárbaros modernos, aos quais Benjamin atribui sentido positivo, o desafio foi o de conceber, a partir da vivência do choque, alguma experiência que contribuiria para a criação de algum sentido possível para a realidade. Fazer emergir a *Erfahrung*, a partir da *Erlebnis*, é o mesmo que retirar do dado vivido de modo individual alguma máxima de orientação coletiva. Ao olharmos por esse ângulo, Benjamin não exclui por completo as possibilidades de que a *Erfahrung* possa existir na modernidade, mas declara que o trabalho é árduo e, a partir da miséria moderna, de senso entorpecedor das massas civilizadas, do contexto inexorável da *Erlebnis*, desse local podem emergir sentidos coletivos sobre o moderno, como os realizados por ele nos ensaios de “Infância Berlimense: 1900”. Sua crítica, a nosso ver, reside nas limitações trazidas pela sociedade capitalista industrial, em viabilizar no ambiente das relações cotidianas caminhos que permitam aos sujeitos encontrarem o significado de uma vida compartilhada, quando vivem apressados e sem tempo, no contexto alienante e superpopuloso da metrópole burguesa, sentida como choque.

Nessa vertente, Mitrovitch (2011) afirma que “trata-se, assim, de uma reflexão sobre a relação desse conceito [a *Erfahrung*] com o de vivência (*Erlebnis*), compreendendo que a experiência não exclui a vivência, mas a pressupõe e a ultrapassa” (MITROVITCH, 2011, p. 79). O cotidiano precário, portanto, reduzido ao choque, ao efêmero, ao volátil, ao transitório

não é o fim, como prescreve o mundo fantasmagórico do capital industrial, mas o início da reconstrução dos sentidos de uma vida coletiva na modernidade. Benjamin (1994, p. 87-88) argumenta que essa postura frente aos impasses da modernidade deve “rejeitar a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado” e nos voltarmos “para o homem contemporâneo, despojado e gritando como a um recém-nascido nas fraldas sujas deste tempo”. Afirma, portanto, que nossa pobreza moderna viabiliza caminhos para que algo novo surja, algo que nos possibilite “sobreviver à cultura”. O recém-nascido é o potencial do humano, um devir que pode ser diferente do que se tem. Começar das “tábulas rasas” ganha sentido se pensarmos nelas como as vivências precárias cotidianas de onde pode emergir algum sentido para a vida moderna a ser ainda elaborado, transformando em um exercício profundo que pode ligar nossas tramas subjetivas individuais àquelas de cunho social coletivo, ou seja, ter alguma experiência no sentido forte do termo (*Erfahrung*) com o tempo presente.

"Escovar a história a contrapelo", "buscar os cacos da história", “saudar o novo bárbaro”, “sorrir às multidões, emprestar uma alma às massas”, “tomar o moderno nu”, “despertar do sono”, enfim, são todas formas de o pensador nos propor o exercício de elaboração do nosso passado mais recente, o mundo moderno. Nessa tarefa, torna-se fundamental reinventar os sentidos do moderno, por meio de uma reflexão sobre e a partir da noção de choque e da ideia de vivência. Entre os bárbaros modernos, os quais o pensador associa um valor positivo, temos a figura do *flâneur*, dimensionada a partir da poesia lírica de Baudelaire e da crítica à Paris do século XIX.

Na atitude do *flâneur* “as distâncias dos países e dos tempos irrompem na paisagem e no momento” (BENJAMIN, 1994, p. 189), neste caso, “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*” (BENJAMIN, 1994, p. 191). Para esta imagem, afirma o filósofo, há certa dialética na atitude do *flâneur*, pois em meio à massa de transeuntes ele é, “por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido”. (BENJAMIN, 1994, p. 190). A multidão e a urbanização modernas, nesse cenário, são expressões de uma profunda e nova fisionomia do tempo presente, que demonstram suas metamorfoses.

Se, por um lado, não nos é mais possível a tradicional experiência (*Erfahrung*) da vida, Benjamin nos mostra um caminho possível a começar pela pobreza contida no choque das vivências (*Erlebnis*). “Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa se aprender” afirma Benjamin (2013a, p. 78) ao escrever sobre “Tiergarten”, seu parque favorito

na infância e nome de um dos ensaios de “Infância Berlinense: 1900”. Essa imagem nos permite uma grande gama de reflexões que podem nos ajudar a sermos também novos bárbaros, a fazer “botânica do asfalto”. Para seguir em direção a seu projeto sobre a noção de experiência, Morey (1990) afirma que Benjamin constitui um senso ético filosófico que o comentarista denomina de a via do passeante²¹, cuja imagem mais adequada para ela é a que se encontra nos escritos de Baudelaire e que se transubstancia na análise benjaminiana da figura do *flâneur*.

Para salvaguardar a dignidade do que aparece, Benjamin vai optar por um caminho divergente, o caminho do Passeante, e declarou então: (a) as formas pertencem ao domínio de um ser sem intencionalidade, e (b) para acessar a experiência de sua verdade (verdade que, na medida em que se tece, aqui é difícil de distinguir da experiência mesma da beleza) é necessário 'um ser que é igual pela sua ausência de intencionalidade a simples essência das coisas' (cfr. Origem do drama trágico alemão) (MOREY, 1990, p. 7, tradução nossa)²².

Tais assertivas de Morey (1990), sobre a jornada benjaminiana para o conceito de experiência, são feitas pelo comentarista ao problematizar as reflexões contidas no estudo intitulado “Sobre o programa da filosofia do porvir”²³, de 1918. Nessa vertente, Morey (1990) afirma que certas questões levantadas pelo jovem Benjamin sobre Kant só seriam de alguma forma respondidas mais tarde, ao ser escrito o ensaio sobre Baudelaire. Assim, para Morey (1990, p. 7, tradução nossa), em Benjamin toda a filosofia se situaria entre duas tendências: “(a) buscar a certeza de um conhecimento que permanece e reivindicar o valor atemporal do saber, frente a (b) restaurar a dignidade da experiência que passa, e estabelecer o valor da experiência temporal”²⁴. Portanto, torna-se fundamental, ao pensamento filosófico de

21 Original: "A crítica benjaminiana o conceito de experiência kantiana está intimamente ligada a uma compreensão da ejerciciode pensar na forma de narrativas micrologies e tuteladapor ética alguns dos paseante Seus escritos sobre Baudelaire pode ser considerado exemplar a este respeito" (MOREY, 1990 p. 6). Original: "La crítica benjaminiana al concepto de experiencia kantiano está estrechamente vinculada con una comprensión del ejerciciode pensar bajo la forma de las micrologías narrativas, y tuteladapor una cierta ética del Paseante—sus escritos sobre Baudelaire pueden considerarse ejemplares al respecto"(MOREY, 1990, p. 6).

22 Original: Para salvaguardar la dignidad de lo que se aparece, Benjamin optará por una vía divergente, la vía del Paseante, y declarará entonces: que (a) las formas pertenecen al dominio de un ser sin intencionalidad, y (b) que para acceder a la experiencia de su verdad (verdad que, en tanto que trance, aquí resulta difícil distinguir de la experiencia misma de la belleza) es necesario «un ser que iguale por su ausencia de intencionalidad el ser simple de las cosas» (Cfr. El origen del drama barroco alemán) (MOREY, 1990, p. 7).

23 BENJAMIN, Walter. Sobre el programa de la filosofía venidera. In: **Para una crítica de la violencia y otros ensayos**. Madri: Taurus, 2001. p. 75-84.

24 Original: “(a) buscar la certeza de un conocimiento que permanece y reivindicar el valor intemporal del saber, frente a (b) restaurar la dignidad de la experiencia que pasa, y establecer el valor de la experiencia temporal” (MOREY,1990, p. 7).

Benjamin, a ética do *flâneur*, que se apresenta com uma forma de recuperar a importância daquilo que é singular e fugidio, passageiro e temporário, o casual, o acontecimento também como fonte da experiência. Em certo sentido são todos elementos que encontramos também na sensibilidade e no modo de existir da criança e da juventude. Só assim se poderia afastar do caráter abstrato e reducionista da filosofia kantiana ou da filosofia moderna, incluindo aqui o cartesianismo, conforme Benjamin afirmou no ensaio de 1918.

Como ética do *flâneur* e princípio filosófico para o sentido da experiência que Benjamin se propõe, Morey (1990) desenvolve uma espécie de minuta denominada de “el método del paseante” cuja finalidade é caracterizar de modo programático as possibilidades, que a experiência própria do passeante, inauguraram a partir do pensamento benjaminiano. Sobre esse *éthos* o comentarista afirma que:

Restaurar a dignidade da experiência que passa requer uma ausência de intencionalidade que se opõe diretamente ao plano do arquiteto, o mundo do projeto. 'Pouco importa saber não navegar em uma cidade. Perder-se, no entanto, em uma cidade como alguém perdido na mata, requer uma aprendizagem' (cfr. Infância em Berlim). Ante a experiência daquilo que do que (nos) passa, o problema que Benjamin retém se situa nos antípodas do tópico kantiano: como orientar-se no pensamento (MOREY, 1990, p. 8, tradução nossa)²⁵

Enquanto sentido da experiência do passeante, isso significa recuperar a experiência impactante, por vezes aterradora, inebriante ou esfuziante, porém, ainda assim frágil das primeiras coisas da vida, das descobertas, do inusitado de nossa existência. Remete a primeira vez em uma cidade, estar em um lugar sem conhecer a língua, ao primeiro dia na escola, a primeira relação sexual, o primeiro beijo, do dia em que deixamos de sermos filhos e nos tornamos pais ou mães, de segurar no colo um ser humano recém-chegado e logo ao nascer escutar seu choro e não saber bem o que fazer. A questão está em experimentar algo pela primeira vez, olhar sem prévias, sem registros anteriores, como o olhar da criança, sem a hegemonia do *à priori* do imperativo kantiano.

Ter a experiência do acontecimento fora de um regime arquitetônico *a priori*, de um projeto preestabelecido, compreende uma forma de atenção específica para o mundo. Uma atenção flutuante que rompe com a vontade de reconhecimento e está comprometida com a

25 Original: Restaurar la dignidad de la experiencia que pasa requiere una ausencia de intencionalidad que se opone directamente al plan del arquitecto, al mundo del proyecto. «Importa poco no saber orientarse en un ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere un aprendizaje» (Cfr. *Infancia en Berlín*). Ante la experiencia del pasar de lo que (nos) pasa, el problema que Benjamin retiene se sitúa en las antípodas del tópico kantiano: cómo orientarse en el pensamiento (MOREY, 1990, p. 8).

abertura para as possibilidades de experimentação que o acontecimento pode proporcionar ao passeante. "Se a caminhada é um projeto através do qual rompe com o mundo do projeto é porque ele procura o que não é de se espera, sair em direção daqui que só se sabe que se estava buscando quando se encontra" (MOREY, 1990, p.8 tradução nossa)²⁶.

Podemos dizer, a partir do que está posto, que a experiência do passeante é aquela de quem busca os rastros das vivências em um tempo em transformação, em que as coisas nos escapam pela velocidade com que a modernidade nos obriga a transitar pela vida moderna. O passeante caminha em um limiar em que o mundo em transformação impõe a constituição e reconstituição do aparato perceptual em direção a suportar a experiência de choque e o ambiente das vivências. Entre choques e vivências, o urbano e a metrópole, eis o *habitat* indispensável ao passeante. Em tal contexto,

o instante testemunha o que não pertence à representação, a aparência. É este testemunho enigmática do que está além da nossa vontade o reconhecimento, esta fora de nossos modos de representação o que o Passeante persegue na sua deriva. 'Momento da salvação', 'experiência de aura', 'prisão messiânica do acontecer', 'simultaneidade cristalina do instante' - os modos de nomeá-lo são inumeráveis em Benjamin, para quem o heroísmo de Baudelaire estaria, antes de mais nada, em fazer converter em experiência autêntica e material poético essas experiências de choque próprias da experiência vivida instantaneamente (*Erlebnis*) contra as exigências de experiências duráveis (*Erfahrung*) (MOREY, 1990, p. 9, tradução nossa)²⁷.

Mas este deixar-se à deriva em um "mar de gente" ou nos "labirintos da cidade" não significa ensimesmar-se ou tampouco a construção de uma solidão voluntária. Deixar-se à deriva tem relação com o *éthos* do passeante e sua missão tem relação uma solidão, conforme o autor: elaborar a experiência possível daquilo que constitui seu *habitat*. Com margem nesta vertente de análise, afirma ainda que:

26 Original: "Si pasear es un proyecto por medio del cual se rompe con el mundo del proyecto es porque en él se busca lo que no se espera-se sale al encuentro de aquello que sólo cuando se encuentra se sabe que se estaba buscando" (MOREY, 1990, p. 8).

27 Original: El instante atestigua lo que no pertenece a la representación, a la apariencia». Es este testimonio enigmático de lo que está más allá de nuestras voluntades de reconocimiento, este Afuera de nuestros modos representativos lo que el Paseante persigue en su deriva. «Momento de salvación», «experiencia del aura», «detención mesiánica del acontecer», «simultaneidad cristalina del instante» –los modos de nombrarlo son innumerables en Benjamin, para quien el heroísmo de Baudelaire estribaría, antes que en cualquier otra cosa, en haber convertido en experiencia auténtica y materia poética esas experiencias de choque propias de la experiencia vivida instantánea (*Erlebnis*) frente y contra las exigencias de la experiencia durable (*Erfahrung*) (MOREY, 1990, p. 9).

De forma aberta ou dissimulada, a infância atravessa toda a obra de Benjamin - é o lugar dos sonhos Passeante. Também aqui se manifesta esse peculiar antikantismo que atravessa toda a sua obra como o vector de agressividade. Porque o modelo de liberdade em que Benjamin sonha não tem nada a ver com a idade adulta da razão, sempre a título póstumo, e sim com algum tipo de infância ressuscitada. Porque o Passeante sempre anda com uma criança é sempre a criança que fomos quem passeia. Para o passeio exemplar será sempre uma tarde de novinhos. (MOREY, 1990, p. 11, tradução nossa)²⁸.

Nas próximas seções vamos demonstrar que na noção de infância estão contidas condições propostas por Benjamin que podem contribuir para pensar o sentido do “novo bárbaro”, a “ética do passeante”, em experimentar e elaborar o moderno, a começar pelas vivências. O desafio é o de buscar na infância que ele apresenta o sorriso com o qual finaliza o ensaio “Experiência e pobreza”. Aquele que soe como o novo bárbaro, que nos dá a esperança e nos impele à nossa tarefa histórica em nosso presente, em conservar em nós o espírito de juventude, a atenção do passeante, a infância do homem. Essa jornada de autoconstrução coincide com a tarefa social de recompor no que possível for um ambiente social com um pouco mais do humano, um local onde possamos criar sentidos que voltem a vincular a cultura produzida às nossas experiências.

28 Original: De modo abierto o encubierto, la infancia cruza toda la obra de Benjamin – es el lugar de los sueños del Paseante. También aquí se manifiesta ese peculiar antikantismo que cruza toda su obra como el vector de la agresividad. Porque el modelo de libertad en el que Benjamin sueña nada tiene que ver con la edad adulta de la razón, siempre póstuma, y sí con alguna suerte de infancia resucitada. Porque el Paseante siempre pasea con un niño es siempre el niño que fuimos quien pasea. Porque el paseo modélico siempre será una tarde de novillos (MOREY, 1990, p. 11).

2. A INFÂNCIA EM TRÊS QUESTÕES DE MÉTODO: O LIMIAR, O *FLÂNEUR*, O COLECIONADOR

A infância é, pois, o país tanto das descobertas quanto dos limiares.

Jeane Marie Gagnebin

As reflexões que compõem este capítulo buscam evidenciar aspectos da infância, presentes na obra de Benjamin, a partir de três questões de método. Encontramo-nos com ela em lugares do pensamento onde o filósofo se detém, com acuidade, sobre a importância das zonas limiares e dos locais de passagens para uma experiência com o moderno. Tais lugares do pensamento sinalizam e indicam marcas que contribuem para conferirmos à infância sua modernidade, bem como, caminhos para pensar os sentidos de uma infância do homem no tempo presente.

Com base nessa premissa, encontramos a ideia de infância atravessada por núcleos conceituais e imagéticos importantes na obra do autor, como força mobilizadora, tanto desses conceitos como da ideia de infância. Ou seja, se, por um lado, a imagem alegórica da criança emerge, com frequência, como força cuja sensibilidade tem o potencial de romper com a perspectiva administrada do tempo vazio e homogêneo, próprio da modernidade, por outro, falar dessa força profanadora ilumina a própria noção de infância no contexto da obra do autor. Acreditamos, neste sentido, termos encontrado sinais de uma centelha de pensamento que brinca com as noções que formam a imagem da infância, da qual fala o autor e é, justamente este "brincar filosófico", o que aproxima sua noção de infância de ideias densas e conceitos estruturantes das reflexões de Benjamin, como são as noções sobre o limiar, o *flâneur* e o colecionador.

Em um pensamento estruturado e mobilizado por meio de desvios, como é o caso de Walter Benjamin, "é sempre mais significativa a deambulação por essas zonas de abertura do que a passagem da linha de fronteira que delimita problemas, com a pretensão de chegar a sua solução e fixação" (BARRETO, 2013, p. 9). Nessa vertente, com as três seções que compõem este capítulo, temos a pretensão de iluminar a ideia de infância a partir da luminosidade refratada de ensaios com perspectivas do método. Em tal contexto, verificamos que a noção de limiar encontra seu par dialético na noção de fronteira: se o limiar amplia as

possibilidades do aprendizado, da ação, das experiências, pois nesta noção está contida a ideia de abertura frente à realidade. A ideia de fronteira evidencia a (de) limitação do campo da ação.

Pensar a infância sob esse crivo ilumina, de modo profano (AGANBEM, 2007; LÖWY, 2013), a própria imagem da criança em sua infância moderna. A criança, o sujeito da infância, é um ser limiar, pois ele habita o espaço entre a ausência da fala e sua potencialidade comunicativa na forma articulada do ser falante. Para o sujeito desta infância, existe uma forma de brinquedo também limiar, por meio do qual os restos da história ganham novo e messiânico sentido, na forma de instrumentos do brincar (BENJAMIN, 2002). Estes são formados por todo tipo de coisa possível de ser manipulada pela criança em seu brincar e ganham a mais alta condecoração e honraria ao se transformarem em brinquedo no lúdico mundo das crianças. Nele, vassoura transforma-se em cavalos, a mesa da cozinha em casinha de boneca e a rolha do vinho em peixe na pescaria realizada no balde. Aliás, esse mundo imaginativo, quase surreal, é, igualmente, um grande limiar constituído entre a materialidade do mundo concreto e a subjetividade do mundo interno da criança. Um lugar de trocas, portanto, onde a criança exercita sua criatividade e capacidade expressiva, incorpora o mundo em sua complexidade, enquanto deixa as marcas rupestres, aquelas mesmas que nos acompanham até a atualidade, como um símbolo da origem de nossa humanidade.

A noção de limiar nos ajuda a compreender que, por meio do modo como a criança, do alto de sua infância moderna, participa do mundo faz emergir um índice filosófico que aproxima sua sensibilidade a de personagens como o *flâneur* e o colecionador. O desvio é uma das grandes marcas que participa da constelação de conceitos que delimitam a ideia de limiar como método, segundo Barrento (2013), porém, pode ser também uma forma de ser e estar no mundo.

Em nosso estudo, eis o que vincula as sensibilidades da criança, do *flâneur* e do colecionar: a perspectiva sempre eminente do desvio. Para eles há como princípio uma forma de recusa a um discurso linear, o que os levam para o caminho indireto na relação com as coisas, aquele mediado pela possibilidade de observar, parar e tomar fôlego, sempre que necessário, recuar e avançar em relação à realidade com a qual se pretende alguma relação. Desses desvios emerge a aura das coisas, da qual, o novo bárbaro, pode ter a experiência possível com o moderno.

A ideia de uma infância do homem, em nosso estudo, torna-se perceptível a partir dessas relações extremas entre o modo como Benjamin representa a criança da infância da qual ele fala: por meio de noções caras ao modo desse pensador compor, formar e comportar

sua leitura do mundo moderno.

Prenhe de um futuro desconhecido, a infância também é atravessada por uma temporalidade da espera e da paciência, que tem no *limiar* seu espaço privilegiado [sic]. A infância ainda sabe fruir de um tempo sem determinação [tal como o *flâneur*], de um tempo que não possui um fim prefixado [assim como o colecionador], um tempo de espera de um desconhecido que não pode ser antecipado por uma decisão precipitada, mesmo quando os adultos tentam encaixar a criança numa estratégia de previsibilidade da vida. Assim o presente é pleno da intensidade da descoberta e, simultaneamente, pleno de angústias e de espera com relação ao futuro, como se o tempo da espera (*Warten*) redobrasse, por sua necessária paciência, o fervor do vivido, que não voltará mais com essa abertura (GAGNEBIN, 2014, p. 42).

A criança como um *flâneur* aprendiz ou como colecionadora são realidades observáveis. Quem, em sua infância pessoal, nunca recebeu um puxão de orelhas, mesmo que simbólico, por se desviar dos conselhos dos mais velhos. Ainda assim, somos tentados a experimentar dos prazeres e dores consequentes do desejo que nos moveu ao desvio e, às vezes, todas as catastróficas profecias acontecem e um braço se quebra ou um brinquedo se perde. Essa ousadia e abertura para os agoras, descrito por Benjamin como pertencente à sensibilidade da criança e afirmada na citação, é a própria imagem da infância do homem, uma sensibilidade como alternativa para o endurecimento sensível causado pelos choques do modelo social moderno. Nesse caso, o *flâneur* e o colecionador são figuras cuja sensibilidade tem contiguidade com a da criança. Em termos de método, as noções enraizadas na imagem dessas duas personagens iluminam, tanto a noção de infância da criança como a infância do homem em Benjamin.

2.1. Infância e limiar

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade, etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. ‘Como agrada ao homem’, diz Aragon, ‘manter-se na soleira da imaginação!’ (*Paysan de Paris*, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, intumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado.

Walter Benjamin

A ideia de limiar (BENJAMIN, 2007; BARRENTO, 2012; 2013; GAGNEBIN, 2014) nos auxiliará no exercício de pensar e explorar a noção de infância nos ensaios de Walter Benjamin dedicados a esta temática. Tal questão metodológica na abordagem filosófica benjaminiana é fundamental para estabelecer nossa via de contato com o que estamos aqui a chamar de *as infâncias de Benjamin*. Nossa primeira hipótese é que, para este autor, infância e experiência estão conectadas de modo visceral e essa conexão pode ser sinalizada por meio da ideia de limiar. Em um segundo momento, acreditamos ser norteador pensar que essas infâncias se constituem, ao menos, em dois eixos: um que denominaremos de literal e outro, de alegórico. Ambos não se apresentam de forma hierarquizada, estando, por essa razão, vinculados entre si, de modo a estabelecer uma reciprocidade de incidência no que diz respeito ao índice e profundidade das reflexões. Ou seja, se entendermos que a noção de infância que se concebe a partir do século XIX também é uma invenção moderna, pensá-la em si mesma – enquanto infância da e para a criança - ou de modo alegórico – como uma imagem de pensamento - são elementos de contiguidade e, nesse sentido, não obedecem a uma hierarquia que distingue a importância de um sobre o outro, mas os caracterizam como

complementares. Desta forma, como experiência e infância aparecem vinculadas ao sentido de limiar na obra do autor?

Pelo seu pensamento imagético (e não apenas conceptual), e pela sua determinação em evitar o que chamava, em carta a Hofmannsthal de 13 de janeiro de 1924, ‘a barbárie da linguagem das fórmulas’, e a que contrapõe a necessidade de libertar as palavras da “carapaça dos conceitos” pela ‘força magnética do pensar’ [...], e isto significa usar um método que é mais *imagético* do que conceptual, que não separa o pensamento da *forma do pensamento* e, sobretudo, que escolhe como objecto e lugar privilegiado desse pensamento, não o espaço interior e já delimitado dos saberes, mas precisamente o *limiar*, a fronteira, o lugar-entre (BARRENTO, 2012, p. 42).

Para Barrento (2012; 2013), uma das questões constitutivas da obra benjaminiana é justamente a escolha de construir reflexões a partir de zonas limiaries e, com isso, recompor os sentidos atribuídos aos objetos e conceitos, de modo a conciliar teorias aparentemente inconciliáveis. Retiramos da obra do pensador, noções tais como a das passagens; das fantasmagorias; do colecionador; dos restos e rastros; do novo bárbaro; de história; de limiar e fronteira; de experiência; de infância. Tal como vimos no capítulo um,

[...] o método assenta muitas vezes apenas num ligeiro, mas decisivo, desvio do olhar que permite ver o objecto a outra luz – quer se trate de um objecto sensível (artístico ou literário) ou filosófico, abstracto: por exemplo, uma filosofia da História lida a contrapelo das visões teleológicas ou cíclicas do séc. XIX (Hegel, Nietzsche), e cruzando pontos de vista messiânicos (mas não escatológicos) e materialistas (mas contaminados pela teologia, e não ortodoxos). É o que acontece em textos-chave da leitura da História por Benjamin, particularmente as *Teses sobre o conceito da História* e o *Fragmento teológico-político* (BARRENTO, 2012, p. 44).

Deixaremos essas questões para o desenvolvimento do texto, como discussão futura, pois nossa intenção neste momento é a de apresentar os eixos de suporte para o desenvolvimento desta seção. Primeiramente, gostaríamos de estabelecer certos contornos para o par dialético limiar e fronteira. Ao tomarmos como ponto de partida o excerto “Ritos de passagem”, que compõe a obra das Passagens e que abre esta seção, verificamos que a primeira atitude relevante seria diferenciarmos limiar de fronteira para, então, compreendermos como Benjamin pensa a infância como um dos muitos “lugares-do-entre” (BARRENTO, 2012, p. 41), por meio dos quais visa estabelecer vínculos e análises sobre o moderno. Para o filósofo, a noção de limiar está associada a uma grande área ou zona, na qual se é possível transitar entre situações, muitas até consideradas opostas ou antagônicas. Portanto, deve ser diferenciado do termo fronteira, que seria a demarcação precisa entre os

opostos, inviabilizando trânsito. A fronteira emerge como a imagem daquilo que mantém ou contém algo, evidenciando a necessidade de demarcar o limite por meio de contornos bem definidos, como os muros de uma casa demarcam a fronteira entre o dentro e o fora da propriedade. O quintal e a calçada da rua seriam uma imagem de região limiar, pois diferente da fronteira que delimita, o limiar tende a ampliar as possibilidades de ação e experiência, por meio de um espaço maior para relações, viabilizando um registro mais abrangente e dinâmico sobre o vivido. No contexto que nos interessa neste estudo, o que seria, então, limiar para Benjamin?

O limiar é, assim, uma marca que atrai pelo que promete (em Walter Benjamin “incita a uma reflexão sobre o secreto”), diferentemente da fronteira, que é um lugar que pode assustar pelo que esconde, o desconhecido do outro lado; o limiar é uma linha (ampla, mais uma “zona”, como diz Benjamin) de passagens múltiplas, a fronteira é uma linha única de barragem, num caso mais traço de união, no outro de separação; enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde fervilha a imaginação (e na obra de Benjamin, o livro de memórias *Infância Berlinense: 1900* é disso o melhor exemplo, cheio de figuras que são guardiões dos limiares, de portas, portões, varandas, campainhas, corredores que constituem objectos privilegiados do fascínio da criança – e do filósofo) (BARRENTO, 2013, p. 122-123).

Segundo Gagnebin (2014, p. 39), Benjamin ainda chama a atenção para as experiências limiares que estão associadas a períodos de transformação. “Ainda que sejam marginais com relação aos estados mais longos, tais períodos são essenciais, porque permitem *atravessar* um limiar, deixar um território estável e penetrar num outro”. Ainda conforme a autora, para o pensador, “outro território, ao lado da literatura resguarda ainda experiências de limiar: o território da infância”. Como exemplo, encontramos, nos escritos sobre infância, inúmeras descrições sobre passagens limiares de uma infância vivida em Berlim (BENJAMIN, 2013a)²⁹; a descrição dos brinquedos associados à noção de utensílios; e do brincar e da brincadeira, comparadas ao limiar que o ato de narrar no contexto da tradição provoca enquanto local privilegiado da experiência no sentido forte do termo (BENJAMIN 2002)³⁰ ou ainda, ao narrar à história, conta-a para as crianças por meio das conferências e teatros radiofônicos (BENJAMIN, 2015)³¹. Nessas descrições, Benjamin evidencia as impressões sobre as cores, os jardins, os feriados, as ruas e varandas da cidade; analisa a

29 BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

30 BENJAMIN, W. **Reflexões**: a criança, o brinquedo e o brincar, a educação. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

31 BENJAMIN, W. **A hora da criança**: narrativas radiofônicas. Rio de Janeiro: Editora Nau. 2015.

história pulsante dos brinquedos e livros infantis; transforma-se em narrador e leva adiante sua ideia de formação para as crianças via ondas de rádio.

Esse mundo, pensado e narrado pelo autor, é o ambiente ao qual nos reportaremos, visando às infâncias de Benjamin. Essa imagem da zona limiar permite pensar um espaço de construção cultural, no qual o mundo adulto e o universo infantil se cruzem (BOLLE, 1984). Nesse espaço, residem as relações necessárias para que uma ideia de cultura da criança seja explorada. Apesar de a criança ter certa autonomia de produção, o que se entende pela cultura da criança estar sempre atrelado, de algum modo, ao mundo do adulto e ao ambiente e momento sócio-histórico do qual emerge. Nesse sentido, forma-se um campo de ação limiar que se estabelece na relação entre o adulto e a criança e que permite o trânsito entre a forma de ser e estar no mundo dessas partes. Sem esse limiar de trânsito, provavelmente, seria improvável qualquer forma de mediação cultural entre essas duas formas de sensibilidade e racionalidade tão distintas. Em tal contexto, o autor valoriza a capacidade da criança em resistir às obrigações que lhes são outorgadas a partir da visão do adulto sobre a concepção de infância. Na visão benjaminiana, essa capacidade se efetiva por meio das peculiaridades da existência, da sensibilidade e dos modos de ser das crianças. Esta produz um mundo à parte do mundo adulto, um pequeno inserido no grande, pois

[...] assim como o mundo da percepção infantil está impregnado em toda parte pelos vestígios da geração mais velha [...] e embora reste a ela uma certa liberdade em aceitar ou recusar as coisas, não pouco dos mais antigos brinquedos (bola, arco, roda de pernas, pipa) terão sido de certa forma impostos à criança como objetos de culto, os quais só mais tarde, e certamente graças à força da imaginação infantil, transformaram-se em brinquedos (BENJAMIN, 2002, p. 96).

Na zona limiar há espaço para a ação da criança e esse fazer fortalece a ânsia curiosa, transformadora e transviada dos pequenos que, mesmo a contragosto do adulto, conseguem transformar objetos de culto em profanos. A criança benjaminiana tem esse poder ancestral profanador de ser protagonista na contramão do processo de alienação. Elas, exclusivamente elas, têm a capacidade de corrigir de modo realmente eficiente as demandas de um brinquedo, quando necessário. Elas o fazem ao brincar que, aliás, pode ser considerada uma zona limiar entre a fantasia e a realidade. Nessa ação “mesmo a boneca mais principesca transforma-se numa eficiente camarada proletária na comuna lúdica das crianças”, alega Benjamin (2002, p. 87). Elas buscam se afirmar naquilo que é posto fora pelo adulto e esse mundo de coisas, de certo modo, se “volta exatamente para elas [as crianças], e somente para elas” (BENJAMIN, 2002, p. 58). Nesse mundo diminuto das crianças, onde elas “brincam

existe sempre um segredo enterrado” (BENJAMIN, 2002, p. 149), assim como nos parreirais descritos no ensaio “O narrador”, as crianças escavam nos restos e naquilo que para o adulto se tornou inútil ou obsoleto e encontram nessa forma de trabalho lúdico profano a felicidade.

É no limiar das coisas que a criança realiza o ato fundamental do seu protagonismo. Esses limiares muitas vezes são registrados por Benjamin como resultados da imaginação e da criação infantil ao interagir com o mundo ao seu redor. Nele, a criança transubstancia-se de cortina em fantasma em um abrir e fechar de olhos; “e atrás de uma porta ela própria é porta” (BENJAMIN, 2013a, p. 103); transforma-se em um totem ao se acocorar embaixo da mesa, grande templo e um dos altares deste deus corcunda; se fantasia de todas as cores dos lápis e canetinhas como quem se veste para um baile; e “ao elaborar histórias, crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelos ‘sentidos’” (BENJAMIN, 2002, p. 70). Deste modo, “a criança descobre semelhanças entre si e o mundo, e este mundo não é para ela inanimado, mas animado” (GEBAUER; WULF, 2004, p. 144). O corpo se torna um instrumento de mediação e tradução do mundo sensível e do não sensível e, por meio de múltiplas linguagens³², o corpo se comunica livre e de modo espontâneo com o mundo, atualizando, constantemente, enquanto experiência, significados culturais para a criança. Por outro lado, a corporeidade também é o meio pelo qual ela demonstra, simboliza, amplifica o modo peculiar de como tais significados culturais, ao serem atualizados, reverberam em outros elementos da cultura a partir das produções da criança.

É evidente que, no brincar infantil, as crianças, reproduzem muitos aspectos que elas vivenciaram no contexto sócio-histórico em que se inserem e dos conteúdos por elas aprendidos do universo adulto. No entanto, a forma como o vivido é representado no ato do brincar nunca reproduz exata e fielmente a todas as representações e elementos do vivido por elas. Nesse sentido, quando brincam, as crianças reelaboram, de modo criativo, tais impressões e as reorganizam numa realidade nova que respondem a suas aspirações, incorporando os elementos enquanto experiência.

Em Benjamin (1994, p. 108), esta percepção entre reprodução e ação infantil está centrada no que tange ao conceito de mimese³³, “a questão importante, contudo, é saber qual a utilidade para a criança desse adestramento da atitude mimética”. Para a criança, suas experiências vão sendo constituídas, ampliadas e ressignificadas por inúmeros processos

32 Múltiplas linguagens correspondem às linguagens verbal e não verbal. A primeira oral e/ou escrita, a segunda versa sobre as demais formas de expressão que produzam significados tais como, desenhar, brincar, dançar, cantarolar, representar, entre outras.

33 Sobre o tema, verificar os ensaios: “A doutrina das semelhanças” (1985) e “A capacidade mimética” (1970) ambos de Walter Benjamin.

miméticos (GRIGOROWITSCHS, 2010, 2011). À medida que ela se torna casa, macaco, motorista ou balão, ela experimenta possibilidades, limites e transgressões da própria corporeidade. A mimese apresenta, nesse sentido, “papel central nas relações de mundo [...] é um pré-requisito imprescindível da cultura, do social e da educação e perpassa muitas áreas do agir, do interagir e do produzir humanos” (GEBAUER, WULF, 2004, p. 41). Benjamin, segundo Gagnebin (1993), evidencia dois momentos distintos como sendo primordiais para compreender a “atividade mimética especialmente humana: não apenas reconhecer, mas produzir semelhanças. Essa produção mimética caracteriza a maior parte dos jogos, das brincadeiras infantis” (p. 80). A ação mimética permite à criança manipular variáveis importantes do próprio aprendizado, como a temporalidade, o ritmo, a repetição, o espaço, por meio de recursos lúdicos. Portanto, a criança não brinca somente de atividades consideradas humanas como ser professor ou enfermeiro, ela brinca de ser cavalo, pássaro, carro, avião, pois “a atividade mimética sempre é uma mediação simbólica, ela nunca se reduz a uma imitação” (GAGNEBIN, 1993, p. 80). Tal processo de exploração de si e do mundo inaugura e reconfigura cargas de significação no universo infantil, pois

[...] o pensamento da criança ainda na sua essência plástica é determinado através destas primeiras impressões, que mais tarde irão pré-formar as possibilidades de percepção e de vivência. A sensação e o pensamento do adulto são marcados pelas coisas, imagens e alegorias codificadas simbolicamente e mergulhadas no interior da criança. Nestas primeiras experiências de tempo e espaço, cultura e história, enraíza-se a vida da criança (GEBAUER; WULF, 2004, p. 142).

A mimese, no contexto de nosso estudo, deve ser entendida como um processo que também se caracteriza como desvio, como limiar. No processo mimético a coisa nunca é ela, apenas se assemelha. O caminho nunca é em linha reta e sim por atalhos, pois na mimese “a semelhança não existe em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventadas pelo conhecimento humano de maneiras diferentes, de acordo com as épocas” (GAGNEBIN, 1993, p. 80). Essa não linearidade e estado quase anárquico das possibilidades da mimese permitem às vivências infantis situações de resistência e autonomia frente à vida administrada. Essa perspectiva revitalizadora da ação mimética que emerge do mundo sensorial e reverbera em dimensão estética é algo que se evidencia em muitos dos ensaios de “Infância Berlimense: 1900”.

Em tais ensaios as experiências da infância em Berlim contêm inúmeras imagens de absorção mimética das galerias, parques, ruas, bosques, praças, casas, alamedas, cômodos. A interpretação que ele criança tinha da realidade, o modo mágico como decifrar o mundo,

seriam articulados por Benjamin somente anos mais tarde. Assim surgem lembranças, passagens, até então secretas, que, no decorrer dos ensaios - como num movimento de mimese de si mesmo, como quem usa a infância como objeto de similitudes para e no adulto -, têm suas lacunas preenchidas por novos conteúdos de sentido. É, portanto, a partir da noção de memória em que se relacionam infância, estética e experiência para o pensador. Benjamin chama a atenção para a dimensão política de suas reflexões e mostra a partir das imagens que emergem de suas memórias, traços de uma cultura da criança e um forte sentido ético-estético presente nelas.

Entre as imagens que Benjamin colecionava da infância, o *corcunda* é uma personagem que ele escolhe explorar. Recorrente em fábulas, contos, canções e poemas, para o autor, o significado dessa personagem extrapola os limites dados nas páginas dos livros infantis. No ensaio “O anãozinho corcunda”³⁴ o pensador utiliza a personagem como um símbolo das relações de aproximação e distanciamento de si que ocorrem no processo mimético, tal como aparece de modo textual:

Eles provavelmente sabem mais coisas desse corcunda. De mim não se aproximou. Só hoje sei como se chamava. Foi minha mãe quem me disse. “Já chegou o desastrado!”, dizia ela quando eu quebrava alguma coisa ou caía. Agora entendo o que ela queria dizer. Referia-se ao anãozinho corcunda que tinha olhado para mim (BENJAMIN, 2013a, p. 114).

É característica da ação mimética a necessidade do esvaziar-se parcial e momentaneamente de si para que a outra substância possa fazer parte de quem realiza o exercício da mimese. Assim, onde o *corcundinha* se encontrava, nunca estava o pequeno Benjamin - “Onde ele aparecesse, quem ficava a perder era eu. E o que eu perdia eram as coisas, até que no decorrer do ano o jardim se transformava em um jardimzinho, meu quarto num quartinho e o banco em um banquinho” (BENJAMIN, 2013a, p. 114). Essa experiência ocorre em um duplo sentido: primeiramente, ela é sempre o olhar e a reflexão do adulto que, ao recordar, reconstitui as lacunas por meio do prisma do presente, em busca das trilhas ainda não percorridas. E, assim, as coisas tornam-se menores, à medida que o Benjamin cresce e envelhece e se afasta da idade e dos contornos físicos da criança que um dia foi, para se aproximar dela no que ficou nele enquanto primeiros registros, enquanto memória. “Nesse sentido, a lembrança da infância não é idealização, mas, sim, realização do possível esquecido ou recalçado. A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente,

34 BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: Infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a. p. 113-114.

isto é, releitura crítica do presente da vida adulta” (GAGNEBIN, 2005, p. 179). E um segundo sentido, destaca-se a infância em si, como experiência de uma criança burguesa no limiar entre os séculos XIX e XX, no qual se encontram fragmentos ainda coloridos da memória daquele cuja infância não fora roubada pelo mundo do trabalho.

Sem perder o prumo, a concepção de limiar acompanha também a noção de brinquedo, para o autor. Afirma ele, ao descrever uma exposição de brinquedos:

Ela não reúne apenas brinquedos no sentido estrito do termo, mas também muitas coisas que estariam no limiar desse campo. Pois em que outro lugar poderiam juntar-se jogos de salão tão bonitos, também blocos de construção, pirâmides natalinas, câmaras ópticas, para não mencionar ainda livros, materiais ilustrados e lâminas para a aula visual? (BENJAMIN, 2002, p. 81).

Uma cultura construída no limiar – a da criança no limiar da cultura adulta - só se sustenta se seus utensílios, se os recursos por meio dos quais ela se constitui e se efetiva, também estiverem neste campo. A imagem que o autor forma sobre o brinquedo é a de que qualquer coisa sobre a qual a imaginação infantil lança olhares para criar e as mãos para manipular podem compreender a noção ampla de brinquedo. Ou seja, a sensibilidade infantil permite que ela valorize o que tem à mão como meio para dar vazão ao imaginado. Dessa forma, o pensador valoriza o modo de ser da criança, a sensibilidade frente à vida, à abertura ao acontecimento, ao inusitado. Em contrapartida, faz críticas severas aos meios e mecanismos de controle da vida infantil criadas pela visão burguesa, que se expressa, parcialmente, no recurso que o adulto cria para a criança, visando o brincar infantil tais como brinquedos pedagógicos, bonecas realistas e todo tipo de parafernália industrial, supostamente criada para atender a demandas e necessidades da criança em seu brincar.

Além dos brinquedos, podemos pensar também a cidade como um campo no qual a imaginação da criança se perde, pertencendo a uma dessas formas de registro, no qual o conceito limiar reside: a cidade como um labirinto, como um *local-brinquedo*. Portanto, repletos de paisagens, passagens, esconderijo, varandas, praças, transeuntes, personagens com as quais a criança também brinca e a partir dos quais amplia seus processos de significação da vida, bem como a imagem que dela faz, aprendendo como ser um habitante da *urbis*.

Em um quadro impregnado de experiências limiares, as transformações da sensorialidade são evidentes e Benjamin (2002, p. 148) chama a atenção para tal “sensibilidade moderna” educada a reconhecer, prontamente, os apelos mercantis, cujo treinamento tem início na mais tenra idade. Nesse sentido, para a sensibilidade da criança do século XX, o autor desenvolve narrativas radiofônicas. Contando com ouvidos sensíveis às

ondas do rádio, o autor escreve e faz a locução para crianças, abordando várias temáticas, como, cultura, literatura, política, história, economia, entre outros. “Essas palestras radiofônicas para crianças dão uma nova dimensão à fisionomia do escritor que é Benjamin, revelando um pedagogo tão discreto quanto engenhoso que, assumindo o lugar de narrador, leva adiante o Iluminismo” (TIEDEMANN, 2015, p. 7). A esse respeito, Walter Benjamin tem cerca de 90 palestras radiofônicas para crianças, das quais ele próprio fez a locução de 60 no programa de rádio chamado “A hora da criança” entre 1927 e 1932.

Ele dizia às crianças coisas como: “Abram seus ouvidos, vocês já podem ouvir o que não se consegue aprender com facilidade nas aulas de alemão, de geografia ou de moral e cívica” (BENJAMIN, 2015, p. 87). E assim, a cidade de Berlim era o grande palco das narrativas. A conexão entre acontecimentos e locais, evidenciados na narração, faziam das palestras verdadeiras viagens pelo mundo. Com leveza na forma e profundidade no conteúdo, o pensador falava de Berlim na relação viva com a história, com a economia, com a urbanização, a industrialização. Ele descrevia a cidade pelas fisionomias da urbanização moderna e, dessa forma, guiava as crianças por aventuras no ambiente da *urbis*, como quem ensina a arte de se perder na “selva de pedra”. Por meio de temas de interesse da criança, como os brinquedos e jogos, ou ainda os parques e fábricas, o autor conta a história da Berlim moderna e os modos de globalização do mundo. “À contrapelo”, como ele se propôs a ler a história, mostrava que as transformações tiveram seu peso e seu preço. Ao contar sobre os brinquedos, por exemplo, Benjamin se mantém fiel ao método e conta a história, inicialmente, dos brinquedos vencidos, aqueles que foram engolidos pelo processo de modernização. A partir desses, o autor chega à concepção de brinquedos e jogos modernos evidenciando a dimensão arcaica e artesanal que vieram antes do processo industrial da confecção dos brinquedos. Critica ainda o excesso de pedagogização dos jogos e questiona com as crianças a fidelidade destes jogos ao universo lúdico infantil, chamando-os “jogos ocupacionais” (BENAMIN, 2015, p. 69).

Como se vê, no limiar entre o fim da República de *Weimar* e o estabelecimento do III *Reich*, Benjamin enxerga em programas de rádio uma possibilidade de despertar a curiosidade na criança, estabelecendo uma relação como a experiência/sabedoria do ancião narrador que no leito de morte conta aos filhos o segredo de um tesouro escondido. Esse tesouro é composto pelos cantos e recantos de Berlim, do qual Benjamin se torna um dos

grandes fisionomistas³⁵ pois, faz dela o rosto da grande personagem de suas narrativas, mostrando, a partir dela, a face da modernidade. Ora por meio de charadas ora como um viajante, relata o que viu pela vida. Benjamin, a seu modo, contribui para uma tentativa de revitalização da ideia da *Bildung*, mantendo vivos espaços para a experiência em meio às dificuldades sociais vividas entre a primeira e a segunda guerras, na República de *Weimar*, na Alemanha no início do século XX.

Destarte, as narrativas contribuíram para a criação de mais um limiar, o da formação crítica por meio do rádio, tecnologias que existiam apenas há três anos em Berlin. Tal como ele descreve no ensaio 'O telefone'³⁶, o rádio também era bastante sedutor e atraente para as crianças como meio para algum fim comunicacional. Assim, afirma Benjamin (2015, p. 65-66):

Não me resta nada a fazer, senão dizer tranquilamente o que penso de verdade: Quanto mais uma pessoa entende de um assunto e quanto mais ela passa a saber da quantidade de coisas belas que existem de uma determinada categoria – sejam elas flores, livros, roupas ou brinquedos –, tanto maior será sempre a sua alegria em ver e saber mais sobre elas, e tanto menos ela se preocupará em possuir, comprar ou dar de presente estas mesmas coisas.

Em função desta prerrogativa, o autor cria extensos espaços imaginativos em tais palestras, possibilitando à criança a ampliação do mundo por meio de provocações filosóficas sobre o ambiente histórico moderno. A criança é observada como ser em potencial e não como o ser da falta. Já em 1928, afirmava o autor sobre essa condição que identifica a infância: “demorou muito tempo até que se desse conta que as crianças não são homens ou mulheres em dimensões reduzidas” (BENJAMIN, 2002, p. 86). Essa ideia de emancipação da criança frente ao exclusivismo da visão do adulto sobre a infância demorou a acontecer, no entanto, Benjamin percebia os sintomas sociais dessa emancipação e provocava a mente infantil em suas palestras radiofônicas. Dizia ele, se o adulto tem programas especializados “porque não se pode fazer esses programas especializados para a criança também? Por exemplo, sobre brinquedos” (BENJAMIN, 2015, p. 61).

A cultura da criança em Benjamin é, portanto, um ambiente que emerge dessa zona limiar, na qual se dá a relação entre crianças e adultos, sendo reafirmada pelo autor por meio

35 Em "O *flâneur*", Benjamin descreve o fisionomista ou fisiologistas como aquele que se ocupa em descrever os tipos da cidade. A ideia inicial era a de retratar, criar imagens por meio de palavras, para demonstrar os rostos da cidade. Posteriormente, o senso descritivo, segundo o próprio autor, se transforma, buscando uma fisiologia dos povos. Tudo passava em desfile na vida do fisiologista, dias de festa, feriados, casa, família, hábitos, tipos, profissões. "A calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica pelo asfalto" (BENJAMIN, 1989, p. 34).

36 BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: Infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a, p. 75-76.

da valorização que ele faz sobre o que é considerado próprio da infância no contexto da modernidade. Nesse caso, um profundo sentido para o cultivo de si na criança benjaminiana ocorre por meio da liberdade expressa no brincar. Em tal espaço, a criança tem lançadas as possibilidades de ação necessárias para sua autonomia ser desenvolvida.

O pensador destaca o poder profanador desse fazer, que consegue restituir ao uso comum dos objetos antes consagrados e separados das possibilidades de manipulação cotidiana. As crianças transformam tais objetos, antes de culto, em brinquedos, criando, assim, novas formas pelo e para o brincar. Ele ainda destaca a importância da ausência inicial de fala articulada como fator de abertura e de precedente para quem ainda se espanta frente ao conhecimento. Essa criança é insolente como afirma o autor, bem como, poderosa. Cria para si um mundo à imagem e semelhança do mundo adulto, corrigindo, obviamente, toda forma de depreciação ou desvio que o brinquedo possa, eventualmente e por qualquer contingência, ter sofrido. Ele torna evidente, em vários momentos, que, apesar de as crianças terem características que as conectam no contexto da luta de classes, as infâncias burguesas ou proletárias, por exemplo, são diferentes³⁷, antecipando a noção do conceito de infância para crianças formadas em ambientes socioculturais diferentes.

Na visão de Gagnebin (1994), a reconstrução da experiência teria como pressupostos uma reordenação ou a constituição de uma nova narratividade fundada em formas sociais de organização comunitária. Tal assertiva se funda sobre o princípio de refazer a dimensão afetiva de uma experiência coletiva (*Erfahrung*), a começar pelas experiências vividas de modo isolado (*Erlebnis*). Há, no ambiente cultural formado pela criança, a abertura ao mundo tão necessária para contribuir para a reconstrução dessa experiência comunitária, de senso coletivo e coletivizante das produções culturais. O que Benjamin faz, ao valorizar a infância enquanto tal, é identificar esse movimento de abertura na estrutura particular do fazer infantil. Se nas narrativas tradicionais o inacabamento é essencial, pois cada história pede outra história e ainda está aberta a reinterpretação, na brincadeira a repetição e o inacabamento são também peças-chave para que ela ocorra. Além de evidenciar a produção infantil, o autor cria uma grande alegoria deste recomeço, de um local de experiências no sentido forte do termo: a infância.

Nesse sentido, visando a uma formação que acompanhe o movimento descrito,

37 Em uma das narrativas radiofônicas, uma entre as quais o pensador descreve uma fábrica e o ambiente de trabalho industrial, ele afirma: "você podem ter certeza de que nunca ouviram pelo menos três das quatro palavras mais importantes empregadas ali ao longo do dia, mesmo que conheçam algumas mais simples, e também, nem de longe, podem fazer ideia do que seja, por exemplo, um torno ou uma máquina de fresa. Outros garotos, porém, talvez até mais jovens do que vocês, sabem exatamente do que estou falando" (BENJAMIN, 2015, p. 79).

Benjamin defende uma pedagogia mais anárquica e libertária, tendo em perspectiva a ideia de uma formação cultural ampla que vise à autonomia frente à educação ético-psicologizante burguesa, que tem por objetivo o cidadão útil. Forma-se aqui a imagem de um pensador que já reivindicava, no início do século XX, o lugar da criança como um protagonista ao lado do adulto. Para tanto, se coloca como o narrador na iminência de contribuir para formar as crianças por meio de narrativas radiofônicas, resgatando, de certo modo e nos limites dos anos de 1920, na Alemanha, a força da *Bildung* como formação cultural. Nessa vertente critica a escola como indústria de *normopatas* impregnados da pior parte da moral burguesa: o utilitarismo alienante. A força da imagem da criança na obra deste autor representa tanto o resgate de si nos anos torpes da República de *Weimar*, como a esperança do resgate da humanidade, reinventando locais nos quais a experiência comovente³⁸ possa ainda se tornar hábito.

2.2. Infância, passagens para um *flâneur* aprendiz

Experiência são semelhanças vividas.

Walter Benjamin

A noção de desvio na obra benjaminiana é algo perturbador, tanto quanto fundamental, e, em termos metodológicos, é a lógica que conduz esta seção. Decifraremos a noção de desvio por meio de três escritos de Benjamin: a primeira parte do texto “Origem do drama barroco alemão”, essencialmente os tópicos “Conceito de tratado” (BENJAMIN, 1984, p. 49-51) e “Conhecimento e verdade” (BENJAMIN, 1984, p. 51-52); o ensaio “Sobre alguns temas

38 “O adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si todo fato vivido, começa mais uma vez do início. Talvez resida aqui a mais profunda raiz para o duplo sentido nos “jogos” alemães: repetir o mesmo seria o elemento verdadeiramente comum. A essência do brincar não é um “fazer como se”, mas um “um fazer de novo”, transformação da experiência comovente em hábito. Pois é o jogo, e nada mais, que dá à luz todo hábito. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se devem ser inculcados no pequeno irrequieto de maneira lúdica, com o acompanhamento do ritmo dos versinhos. O hábito entra na vida como brincadeira, e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho de brincadeira. Formas petrificadas e irreconhecíveis de nossa primeira felicidade, de nosso primeiro terror, eis o que são os hábitos. E mesmo o pedante mais insípido brinca, sem o saber, de maneira pueril, não infantil, brinca ao máximo quando é pedante ao máximo. Acontece apenas que ela não se lembrará de suas brincadeiras; somente para ele uma obra como essa permaneceria muda. Mas quando um poeta moderno diz que para cada um existe uma imagem um cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos?” (BENJAMIN, 2002, p. 101-102).

sobre Baudelaire” e o estudo intitulado “O *flâneur*”. No primeiro, buscamos o que concerne ao desvio como método e o que o caracteriza. Nos dois seguintes, vamos discutir, a partir da noção de desvio, o problema central desta seção e nossa hipótese: entender como o desvio e a infância se encontram na obra benjaminiana, tomando a imagem do *flâneur* e a aproximando da infância forma de sensibilidade da criança, para elaborar a ideia do *flâneur* aprendiz. Para estabelecer contiguidade entre os termos, os escritos do autor sobre a temática da infância serão também observados.

Assim, segundo argumentam Lowy (2013), Gagnebin (2013) e Rouanet (1984), Benjamin tem como característica de suas abordagens sobre a história romper de modo radical com a ideologia do progresso linear. Encontramos esta característica de sua visão crítica na análise benjaminiana enraizada nas primeiras linhas da obra “Origem do drama barroco alemão”, como questão introdutória para uma crítica do conhecimento. Nelas, o autor realiza uma diferenciação entre duas formas de pensar filosófico: o sistema e o tratado. O primeiro fundamenta-se em premissas pautadas pela matemática, ignorando as relações possíveis do discurso e da linguagem. Assim, “quanto mais claramente a matemática demonstra que a eliminação total do problema da representação reivindicada por qualquer sistema didático eficaz é o sinal do conhecimento genuíno, mais decisivamente ela renuncia àquela esfera da verdade visada pela linguagem” (BENJAMIN, 1984, p. 51). Neste caso, está no conceito a noção de verdade. Duvidar desta ideia de verdade é justamente a questão que traz à tona o segundo momento do fazer filosófico, centrado no tratado. Benjamin reivindica o tratado como forma de expressão que carrega em si a possibilidade do encontro com a verdade, pois ele permite estabelecer o caminho, por meio da linguagem, para se atingi-la. No sistema, isto aparece como a priori no teorema que define o conceito. Assim,

Método é caminho indireto, é desvio. A representação como desvio é, portanto, a característica metodológica do tratado. Sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação (BENJAMIN, 1984, p. 50).

Com isso, ele estabelece como princípio a recusa a um discurso linear e toma o caminho indireto, aquele que observa, para e toma fôlego, sempre que necessário, recua e avança em relação ao objeto de análise. Assim como na imagem do mosaico, utilizada por ele no mesmo texto pouco adiante, busca nos fragmentos espalhados e isolados, bem como em suas lacunas, uma tentativa de representação, de aproximação e distanciamento do todo para

se formar a figura do mosaico. Figura essa que serve como analogia do conhecimento, de tal modo que “o caminho da verdadeira investigação filosófica, para Benjamin, é a representação. Representação, por um desvio, do universal a ordem das ideias”, conforme Rouanet (1984, p. 13). Em tal abordagem do conhecimento, a verdade não está no conceito, carregado de a priori, e sim reside no Ser que, por meio da forma argumentativa da linguagem e do conjunto de representações, constitui um caminho de apresentação e compreensão dos fenômenos. “Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício dessa forma, e não à sua antecipação, como sistema” (BENJAMIN, 1984, p. 50).

Neste caso, Benjamin foi um seguidor e criador de pistas e atalhos, desvios. Seguiu por toda parte indícios na lida de captar e compreender o Mundo Moderno a partir dos cacos da história, e criou também tantos outros na incansável tarefa de tentar formar um mosaico-constelação sobre o contemporâneo como, por exemplo: a partir de personagens como a prostituta ou o *flâneur* no auge do século XIX (BENJAMIN, 1989); a interrogar outras, como são os casos da criança e da infância entre séculos XIX e o XX (BENJAMIN, 2002; 2013a); ou ainda, trazendo tensão à reflexão, ao construí-la em meio a pensamentos complexos como o Romantismo, o Barroco Alemão, o materialismo histórico dialético e de elementos do judaísmo (LÖWY, 2005). Todas essas são trilhas que fundamentam o olhar benjaminiano se não em toda, ao menos em parte significativa da obra do autor.

Emerge dessa conjuntura uma figura com a qual lidaremos mais de perto no correr desta seção: o *flâneur*. Que contornos tem essa representação tão valorizada por Benjamin e pelos estudiosos de sua obra? A palavra *flâneur*, substantivo francês, significa andarilho, vadio. Benjamin, com base na poesia de Charles Baudelaire, transformou a imagem do *flâneur* em alegoria do sujeito, o qual cria certa experiência com o moderno, por meio da cidade, caminhando por ela em seus atalhos e desvios, conhecendo as ruas e bulevares em um momento limiar da história em que ainda era possível tal feito. “O *flanêur* é um burguês que leva uma vida sem objetivos definidos a não ser buscar, no complexo urbano, rusgas, vãos, becos por onde entrar em busca de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas” (MASSAGLI, 2008, p. 57).

Faz sentido pensar que essa figura e seu comportamento sugerem uma personificação do método benjaminiano. Em uma forma de desvio da norma, sem pressa, percorre a cidade em busca de seus atalhos e rastros, atento aos sinais e indícios da urbanidade moderna em pleno desenvolvimento. Ele é, em certo sentido, a recusa a um enquadramento e a linearidade, toma o caminho indireto, aquele que tem tempo para gastar e que observa, para e toma fôlego,

sempre que necessário, recua e avança em relação aos caminhos da cidade. Barrento (2012, p. 48) definiu a atitude do *flâneur* como a do “último cavaleiro andante, ainda com tempo e disponibilidade de olhar, do velho mundo cuja morte se anuncia”. “Como um homem cuja morada é nas ruas, o *flâneur* guarda o conhecimento da habitação. Para experimentar a cidade desta forma como um espaço para viver” segundo afirma Steiner (2010, p. 141, tradução nossa)³⁹.

Como Benjamin constitui essa figura limiar e desviante? No estudo intitulado “O *flâneur*”, encontramos índices para lidar com o mosaico que representa tal arquétipo para o filósofo. Ele é um ser cuja dinâmica e *habitat*, a rua, “conduz o flanador há um tempo desaparecido [...] este permanece sempre o tempo de uma infância” (BENJAMIN, 1989, p. 185). Em tal contexto, a cidade se converte em um par dialético e “abre-se para ele como paisagem e, como quarto” (BENJAMIN, 1989, p. 186). Benjamin alega existir uma dose de embriaguez no vagar do *flâneur* pelas ruas da cidade e que ele se nutre “daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar” bem como do “simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido” (BENJAMIN, 1989, p. 186). Afirma ainda o pensador que a experiência fundamental do *flâneur* está vinculada à banalização do espaço, pois “é sabido que, na *flânerie*, as distâncias dos países e dos tempos irrompem na paisagem e no momento” (BENJAMIN, 1989, p. 189) e cujo chão sagrado é a cidade da qual ruas se confundem com interiores. Nela, Benjamin afirma que o *flâneur* realiza o sonho humano do labirinto ao persegui-lo, em seu *flânerie*, pelas alamedas e praça, vias e avenidas. O autor evidencia ainda que o *flâneur* se sente profundamente atraído pelas construções “mal vistas, ordinárias” (BENJAMIN, 1989, p. 235) e que, no fundamento dessa *flânerie*, encontra-se uma profunda contradição, “a posição de que o produto da ociosidade é mais valioso (?) que o do trabalho [...]. Seu olho aberto, seu ouvido atento, procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver” (BENJAMIN, 1989, p. 233). Outra questão desse estudo que nos chama atenção, nas inúmeras páginas utilizadas por Benjamin para descrever a figura do *flâneur*, é a afirmação de que “a maior parte dos homens de gênio formam grandes *flâneurs* [...]. Muitas vezes, na hora em que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra é que eles estão mais profundamente imersos” (BENJAMIN, 1989, p. 234).

Uma grande colcha de retalhos foi formada sobre essa figura ímpar analisada por Benjamin. Nela, encontramos inúmeras aproximações e similitudes entre a noção de experiência e a transformação sensorial e sensível, a qual o ser humano foi submetido a partir

39 Original - “As a man whose abode is the streets, the *flâneur* guards the knowledge of dwelling. To experience the city in this way as a space for living (Wohnraum)” (STEINER, 2010, p. 141).

da modernidade. Condensam-se na imagem do *flâneur* as noções básicas que o aproximam da infância, como veremos adiante, tais como um profundo prazer sensorial e uma capacidade perceptiva muito particular e atenta às coisas esquivas.

O desvio é o seu método e sua alma busca, no fugaz e fugidio, outra temporalidade – ou como afirma Benjamin - o tempo de uma infância. Nos limiares das passagens parisienses, encontra a experiência do acontecimento e de uma forma de atenção específica para o mundo. Uma atenção flutuante comprometida com a abertura para as possibilidades de experimentação, que o acontecimento pode proporcionar a ele, enquanto cavaleiro andante. Uma espécie de novo bárbaro que começa com o pouco, a partir dos ruídos da multidão agitada e dos flashes dos letreiros e luminosos, e faz disso seu local brinquedo. Assim como para o *flâneur*, “a cidade moderna é, por excelência, o limiar, o palco, de todas as experiências que se oferecem ao olhar do transeunte-filósofo Walter Benjamin” (BARRENTO, 2012, p. 27).

No limiar do labirinto caminham também as infâncias de Benjamin. E a cidade em tal contexto se torna o local de referência de onde emergem os modelos que passaram a educar os sentidos do corpo, adestrando sua ação. Neste caso, é evidente a força enigmática e envolvente das descrições e das imagens, feitas pelo autor, das Varandas⁴⁰ e Panoramas⁴¹, do *Tiergarten*⁴² e das ruas de Berlim. O espaço urbano surge como o labirinto das cidades, sendo incorporado por uma criança, como a alegoria de um “*flâneur* aprendiz” que forma, ainda na infância, a sensorialidade com as mesmas habilidades e similitudes da sensibilidade que o olhar do *flâneur* adulto desenvolve por meio do *flânerie* nas passagens de Paris. Aliás, ambos, no limiar dos séculos, vivenciando ao mesmo tempo, no limiar da vida burguesa: um, como uma espécie de vagabundo profissional resguardado pela condição de vida abastada; outro, na condição da infância, como seguridade social e herdeira da nova “aristocracia”. Ambos, a criança em Berlim e o *flâneur* de Paris, vivem no limiar da vida burguesa, em 1900, e estão inseridos em um processo, o qual Benjamin reivindica para a humanidade: um ambiente cultural propício ao humano para transformar as experiências comoventes em hábito, como a criança faz no brincar, como o *flâneur* fez ao escrever.

40 BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: Infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a, p. 70-72.

41 BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: Infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a, p. 72-73.

42 BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: Infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a, p. 78-80.

A ideia do *flâneur*, que transita pelas passagens em Paris, se vincula, de certo modo, à noção da criança vivendo a infância em Berlim, pois, temporalmente, a história os conecta, mesmo que a distância territorial os separe. Se o *flâneur* é o 'homem do lazer', o 'conhecedor das ruas', o 'explorador urbano', a criança é a imagem do ser que ainda se espanta e se encanta ao descobrir e brincar com o mundo, e, desse modo, ela se aproxima da figura de um *ludo* explorador da *urbis*. O chamado universo infantil se torna um local de destaque no pensamento benjaminiano para compreender a experiência do moderno⁴³. O tema da infância, nesse sentido, conforme afirma VAZ (2010, p. 46), “alcança um significado metodológico, estrutural no seu pensamento. Seja pela rememoração [...] ou ainda porque as atividades infantis podem estar mais facilmente alheias ao mundo da economia”, como a noção de ser errante, desviante, que carrega consigo o *flâneur*⁴⁴.

Em Benjamin, encontramos aspectos sobre a sinestesia nos escritos sobre a infância em importantes e ricas análises. Entre alguns exemplos, ele cita as mudanças nas características da boneca que, em tempos de produção artesanal, eram menores que no momento da industrialização. Evidencia ainda a transformação na matéria prima que passa a ser principalmente o plástico, bem como as modificações na textura, na forma, na funcionalidade e na falta de originalidade das bonecas pelas características da produção em série (BENJAMIN, 2002). Essas são marcas da modernidade projetadas sobre a vida da criança e que contribuíram para reorganizar a sensorialidade infantil na perspectiva industrial, tal qual as ruas da metrópole moderna o fizeram para o *flâneur*.

Nesse sentido, a transformação da infância e a colonização e a administração dos recursos de simbolização da vida, gradativamente, vão sendo transferidos para a esfera industrial e institucional. Tal confluência na perspectiva da modernização do mundo

43 Compreendemos o universo infantil como uma zona limiar que incorpora a ideia moderna de infância, as contradições inerentes a ela, o protagonismo infantil, a ação da criança manifesta como transformação do mundo, a relação inter e intrageracionais.

44 "Ao errar entre as galerias e bulevares, ao passear pelos mercados, o *flanêur* é o ser que vê o mundo de uma maneira particular, sem a pretensão de explicar, mas com a intenção de mostrar, levando a vida para cada lugar que vê. Sua paixão é a exterioridade, na rua encontra o seu refúgio, desvincula-se da esfera privada, buscando sua identificação com a sociedade na qual convive. Ocorre, porém, que essa identificação resulta em grande parte complicada pela natureza complexa da sociedade moderna. Nas ruas das metrópoles, o *flanêur* constata que o homem moderno é vitimado pelas agressões das mercadorias e anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado em estado de abandono. É essa angústia que o *flanêur* representou no século XIX" (MASSAGLI, 2008, p. 56).

inaugurou processos que permitiram a fetichização⁴⁵ e a reificação⁴⁶ do universo infantil. Conforme afirma Benjamin (2002, p. 91-92), “quanto mais a industrialização avança, tanto mais decididamente o brinquedo se subtrai ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, mas também aos pais”. No contexto da obra do autor, tais recursos sociais, que induzem o valor de troca a permear o campo das representações simbólicas, são analisados no bojo da ideia que ele desenvolve acerca do termo fantasmagoria⁴⁷. Benjamin desenvolve o conceito para demonstrar processos por meio dos quais a sociedade mercantil cria imagens de si, no entanto, ocultando as lembranças, os rastros do modo como elas são produzidas. Assim, os conteúdos imagéticos remetem à realidade, no entanto, estando longe de coincidirem com a imagem da realidade que pretende representar. Destarte,

Pela primeira vez, o espaço em que vive o homem privado se contrapõe ao local de trabalho. Organiza-se no interior da moradia. O escritório é seu complemento. O homem privado, realista no escritório, quer que o *interieur* sustente as suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais aguda quanto menos ele cogita estender os seus cálculos comerciais às suas reflexões sociais. Reprime ambas ao confirmar o seu pequeno mundo privado. Disso se originam as fantasmagorias do "interior", da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo (BENJAMIN, 1985, p. 37).

Se por um lado, a infância passa a ter cada vez mais mercadorias especializadas, por outro, a dimensão de classes cria mecanismos, os quais, no âmbito privado do lar,

45 "Marx nos diz que, na sociedade capitalista, os objetos materiais possuem certas características que lhes são conferidas pelas relações sociais dominantes, mas que aparecem como se lhes pertencessem naturalmente. Essa síndrome, que impregna a produção capitalista, é por ele denominada fetichismo, e sua forma elementar é o fetichismo da MERCADORIA enquanto repositório ou portadora do VALOR. [...] Assim, as propriedades conferidas aos objetos do processo econômico, verdadeiras forças que sujeitam as pessoas ao domínio deste processo, são como que uma espécie de máscara para as relações sociais peculiares ao capitalismo. Isso dá lugar às ilusões quanto à origem natural dessas forças. Mas a máscara não é ilusão. As aparências que mistificam e deturpam a percepção espontânea da ordem capitalista são reais: são formas sociais objetivas, que, simultaneamente, são determinadas pelas relações subjacentes e as obscurecem. É assim que o capitalismo se apresenta: sob disfarce" (BOTTOMORE, 2001, p. 220-221).

46 "É o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso “especial” de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista" (BOTTOMORE, 2001, p. 314).

47 Em 'Paris, capital do século XIX' Benjamin afirma: "Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa "iluminação" não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se como fantasmagoria" (BENJAMIN, 2006, p. 53).

equivalentes sociais da esfera pública e do mundo do trabalho, também sejam adaptados ao universo infantil, como é o caso da escrivania, como equivalente social da carteira escolar e/ou da mesa do escritório.

Sobre esse ponto de vista, se dá também uma mudança na formação cultural infantil que a identifica como o indivíduo criança⁴⁸. Percebe-se que ela, em certo modo, passa a ter respeitadas e consideradas as necessidades e as peculiaridades da idade. Por outro lado, ela também simboliza um projeto de formação, tanto que, na indústria ou no lar, são criados espaços e representações próprias, programadas, organizadas e desenvolvidas para a criança, sob o foco do olhar adulto⁴⁹.

Porém, tal como o *flâneur*, a criança como seu aprendiz, consegue desviar-se dessa lógica demarcada pela industrialização da vida, conforme afirma o autor.

Se, além disso, fizermos uma reflexão sobre a criança que brinca, poderemos falar então de uma relação antinômica. De um lado, o fato apresenta-se da seguinte forma: nada é mais adequado à criança do que imitar em suas construções os materiais mais heterogêneos – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais casto em relação aos materiais do que crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha reúnem na solidez, no monolitismo da matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras. E ao imaginar para crianças bonecas de bétula ou de palha, um berço de vidro ou navios de estanho, os adultos estão na verdade interpretando, a seu modo, a sensibilidade infantil. Madeira, osso, tecido, argila, representam nesse microcosmo os materiais mais importantes, e todos eles já eram utilizados em tempos patriarcais, quando o brinquedo era ainda a peça do processo de produção que ligava pais e filhos (BENJAMIN, 2002, p. 92).

A citação possibilita explorar o conceito de experiência a partir dos dispositivos de adaptação e das possibilidades de autonomia inerentes ao processo de formação cultural. Se, para o *flâneur*, o ato de resistir está na postura dele perante o mundo que se abre nos labirintos da cidade, para a criança reside no modo como ela se impõe em seu império lúdico contra o mundo galvanizado das mercadorias. Constatamos a importância que Benjamin dá ao sentido de polarizar a ação da criança que brinca no limiar da adaptação e da autonomia. Se por um lado ele propõe que a criança crie a partir dos restos que encontra aqui e acolá, por outro,

48 Brougère (2010, p. 49), no artigo 'O papel do brinquedo na impregnação cultural da criança', afirma que a boneca evoluiu de uma "representação de adulto para a de um bebê no final do século passado", e nesse contexto, "O brinquedo simbolizava, aos olhos das crianças e, também, dos adultos, a imagem que valorizava a criança, nova construção cultural". Assim verificamos que há uma dialética nessa forma de representação. Se por um lado ela fortalece a imagem de um indivíduo criança, por outro ela demarca a condição histórica moderna e burguesa desta infância.

49 BENJAMIN, Walter. **A hora da criança**: narrativas radiofônicas. Rio de Janeiro: Editora Nau. 2015.

demonstra o poder da pressão social em determinar situações que colonizam o imaginário infantil, tal qual a multidão para o *flâneur*. No entanto, quando a criança desvia daquilo que é tido como convencional - subindo no escorregador, quando a norma estabelece descer; descendo pelos atalhos, onde os dispositivos disciplinares mandam subir; ao resgatar do descarte toda forma de lixo, resto ou resíduos - ela transforma o mundo marginal e periférico em instrumentos de sua subjetivação. Nesse caso, no brincar e pelo brincar, a criança mescla modelos socialmente aprendidos com os sentidos imaginados por ela, produzindo formas de reinterpretar a realidade. A articulação entre mundo interno e externo, imaginário e realidade, desdobra-se em uma terceira via como atalho para que as vivências sensoriais da vida infantil se transubstanciem, aos poucos, em experiências formativas para a criança.

Em “Experiência e Pobreza”, Benjamin, de certo modo, delimita uma noção sobre a ideia de experiência que nos parece pertinente resgatar nesse momento. No sentido forte do termo, para ele, a experiência ganha significado se pensada enquanto a tradição compartilhada, a partir da noção de bem comum de um grupo ou coletivo. Nesse sentido, os membros mais velhos de uma comunidade seriam os porta-vozes de um conhecimento ancestral, cuja dinâmica de compartilhamento se situa na tradição oral. Por meio de parábolas, fábulas, provérbios e histórias de cunho geral, o ensinamento era transmitido do mais vivido para os mais jovens. Em tal contexto, podemos verificar que a qualidade da experiência valorizada pelo autor, mesmo vindo do adulto, caracteriza-se de modo diferente da do sujeito mascarado⁵⁰. Enquanto nesse caso, parece-nos que ele afirma um adulto autoritário, por tolher a juventude, nesta segunda condição, na situação do narrador, o sujeito idoso é respeitado como uma autoridade que entende da vida e compartilha a experiência nela colecionada com as demais gerações, “de forma concisa, com autoridade da idade, nos provérbios; em termos mais prolixos e com maior loquacidade, nos contos; por vezes através de histórias de países distantes, à lareira, para filhos e netos” (BENJAMIN, 2013c, p. 85).

A narração em tal circunstância era um momento no qual as vidas, individual e coletiva, ganhavam sentido juntas, pois uma experiência vivida, individualmente, tinha a possibilidade de ser compartilhada, tornando-se gregária. “Sabia-se muito bem o que era a experiência: as pessoas mais velhas passavam-na sempre aos mais novos” (BENJAMIN, 2013c, p. 85). A relação intergeracional e a vida comunitária não tinham tantas lacunas como no contexto urbano industrial. Esse tipo de experiência, segundo afirma o filósofo, perdeu seu

50 Sobre essa questão verificar o ensaio “Experiência” (BENJAMIN, 2002, p. 21-26).

sentido originário com a modernização, o que levou Benjamin ao fatídico diagnóstico sobre o declínio da experiência no contemporâneo.

Nesse sentido, a relação entre adultos e crianças, conforme mencionado anteriormente, no que concerne ao brinquedo, afrouxa-se, na medida em que há uma alienação da produção dos utensílios do brincar que ligam, afetiva e culturalmente, pais e filhos. Ainda assim, é interessante notar como Benjamin associa a imagem do narrador, como figura que remonta a tempos ancestrais para abordar um modo peculiar de se construir experiências formativas, associando essa concepção ao brincar. No texto “Brinquedos e jogos”, ele estabelece uma correspondência entre o sentido da experiência ao narrar e o universo infantil, expresso do seguinte modo:

O adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início. Talvez resida aqui a mais profunda raiz do duplo sentido nos “jogos” alemães: repetir o mesmo seria o elemento verdadeiramente comum. A essência do brincar não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformação da experiência comovente em hábito (BENJAMIN, 2002, p. 101-102).

Ao nos reportarmos aos argumentos benjaminianos, constatamos que essa mudança na qualidade e característica da formação cultural transforma a própria noção e processo da formação da experiência social já na mais tenra idade. No caso da infância, reconfigurar-se sua dimensão sensível por meio da transformação da estética do brinquedo no mundo artesanal para a estética

industrial⁵¹ e, da educação, antes realizada plenamente no âmbito privado, agora parcialmente estatizado.

A noção de experiência, aos poucos, portanto, vai sendo modelada numa tendência de 'empatia' à “imagem do cidadão útil, socialmente confiável e ciente de sua posição” (BENJAMIN, 2002, p. 122), conforme analisa o pensador no ensaio “Uma pedagogia comunista”. No entanto, essas mesmas pistas nos induzem a afirmar que há um contraponto, uma conduta infantil, que leva a criança a uma espécie de errância, a contrapelo desta história, e que a aproxima da representação do *flâneur* e nos permite evidenciar um potencial para um *flâneur* aprendiz: sua sensibilidade e sua forma de atenção para o mundo, pois, enquanto

51 Aliás, o autor compreende o brinquedo não apenas no “sentido restrito do termo, mas também muita coisa que estaria no limiar deste campo” (BENJAMIN, 2002, p. 81), tais como: pedra, vareta, livro, carrinho, blocos de construção, garrafa, enfim, toda espécie de utensílio, resto ou sobra, os quais podem ser transformados, objetiva ou simbolicamente, pela ação da criança.

brinca e fantasia o momento em que parece menos ocupada com sua obra, é justamente o instante em que ela está mais profundamente imersa nela.

2.3. Infância e coleção em Walter Benjamin: uma arquitetura para a profanação

Pode-se dizer das brincadeiras infantis:
Onde as crianças brincam existe sempre um tesouro enterrado.

Walter Benjamin

Na visão de Walter Benjamin, a atitude da criança e a do colecionador, em alguns momentos, são aproximados com uma contiguidade enorme, no que diz respeito à forma de organizar a materialidade e a história da qual fazem parte. Eles compartilham a profanação como uma conduta na ordenação das coisas do mundo, o olhar desviante na escolha dos objetos e uma mentalidade que consegue compor relatos e histórias com um repertório de imagens que se aproxima do mundo onírico (BENJAMIN, 2002; 2007).

Tais características são citadas pelo autor para descrever a ambos. Nosso intuito é o de explorar mais uma vertente do método, com o qual Benjamin trabalhou para demonstrar como a ideia de infância faz parte desse contexto de seu fazer filosófico. Assim, nesta seção, temos por objetivo compor uma trajetória que demonstre como a figura da criança e do colecionador se relacionam, cada um a seu modo, entretanto, com afinidades na filosofia benjaminiana. Elegemos como norteadores para nossa busca o ensaio “Elogio a Boneca” e os extratos de “Rua de mão única”. contidos na obra “Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação” e, por fim, o conjunto de citações com o título “O Colecionador”, do trabalho das “Passagens”.

Nos textos citados, Benjamin apresenta seu pensamento ora sobre o comportamento da criança ora sobre seu olhar para o colecionador e, às vezes, para ambos no mesmo contexto. O interessante nessa associação é que há casos em que se confunde a descrição feita para se referir à condição sensível dessas figuras em sua obra. Toda forma de ordenação das coisas pode, neste caso, ser uma oscilação que deixa à deriva ou recompõe o sujeito em sua

subjetividade nos seus fazeres. Essa premissa pode ser uma entrada, tanto para o mundo do brincar infantil como para o lado lúdico do colecionar. Entretanto, ela precisa de um contexto para ser compreendida, e o ponto de mutação ou conjuntura é o da perda da aura e do declínio da experiência, da maneira como Benjamin o trata no texto “Capitalismo como religião”, em que discute os sentidos da profanação.

Em 1918 o filósofo propõe como tarefa pensar um tratado filosófico que possa abarcar, na noção de experiência, qualidades fora do contexto da arquitetura kantiana. Ele o faz, visando à singularidade que possa existir na relação entre sujeito e objeto e que expressem, nessa particularidade, aspectos de um conhecimento sensível. Assim também o faz, quando ele demonstra a trama entre memória e história em “Infância Berlimense: 1900”, ao reivindicar a experiência da juventude ao se contrapor à máscara do adulto ou no relato do pai no leito de morte, que comunica uma experiência aos filhos. É uma forma de conhecer o mundo por desvios. Para ele, o conhecimento não pode ser parte de um código único de experiência, como visava Kant. Deste modo, Benjamin volta-se para o conhecimento como um exercício que evoca o acontecimento, os ágoras, como ele costumava dizer, os sentidos da aura. Essa mudança conceitual congrega em si o conhecimento que se constitui a partir de se ter experiências e não de fazê-las como visa à ciência moderna (AGAMBEM, 2008).

Nesse contexto, gostaríamos de tomar um dos muitos desvios criados pelo pensador e aproximar a realidade moderna do sentido dado por Benjamin ao “Capitalismo como religião”. Para tratar desse assunto, Benjamin rascunha um texto no qual constitui a imagem de uma forma de culto totalmente moderna. Nesse ensaio, ele afirma que “o capitalismo deve ser visto como uma religião”, pois ele “está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta” (BENJAMIN, 2013c, p. 21). O motivo é o fato desse sistema social, por meio de uma falsa aparência da realidade – as fantasmagorias - produzir a sensação de que acomoda as necessidades humanas, a muitas das quais, a tradição religiosa respondia.

O Capitalismo como religião apresenta elementos constitutivos muito peculiares, sendo o primeiro deles caracterizado como uma “religião puramente cultural, talvez até a mais extremada que já existiu. Nele, todas as coisas só adquirem significado na relação imediata com o culto; ele não possui nenhuma dogmática, nenhuma teologia. Sob esse aspecto, o utilitarismo obtém sua coloração religiosa” (BENJAMIN, 2013c, p. 21). No liberalismo, o culto ritual se dá na produção da mercadoria e se projeta no plano cultural como representação coisificada da civilização, por exemplo: no pragmatismo político; na burocratização da vida; nas instituições bancárias; nas bolsas de valores; na ciência, como instrumento de produção e

manutenção dos modos burgueses e na especulação imobiliária. Enfim, nessas insígnias da modernidade, encontramos dinâmicas sociais complexas, as quais se configuram por seus mecanismos internos em práticas culturais (LÖWY, 2013). No âmago desse culto, Benjamin supõe como elemento de adoração equivalente às imagens e santos de outras religiões, as cédulas bancárias. O dinheiro se transubstancia em objeto de adoração, que expressa no papel-moeda seu espírito. A religião cultural situada na superestrutura coincide com a infraestrutura, estão no mesmo plano, uma como expressão da outra, alimentando o corpo e o espírito e podendo ser compreendidas somente por meio do despertar.

Uma segunda marca, traçada por Benjamin em suas especulações, é a de que o capitalismo é uma modalidade de culto realizado de modo permanente “[sem trégua e sem piedade]. Para ele, não existem “dias normais”, não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda pompa sacral” (BENJAMIN, 2013c, p. 22). Para esse contexto, trabalhar e consumir são as ostentações de tal religião, diariamente, sem descanso, por meio de mercadorias culturais, estereótipos e sucedâneos que ganham valor e sentido no culto desta forma de religião (LÖWY, 2013). Tais elementos se determinam de modo tão intenso que transforma a existência humana num pesadelo, no paraíso ao avesso.

A terceira via para compreensão dessa alegoria, afirma o pensador, é que esse culto tem por característica ser culpabilizador. “O capitalismo presumivelmente é o primeiro caso de culto não expiatório, mas culpabilizador. [...] a religião não é mais a reforma do ser, mas seu esfacelamento” (BENJAMIN, 2013c, p. 22). De acordo com Löwy (2013), pode-se compreender essa culpabilização em dois vieses: enquanto culpa, em um sentido mítico e, como dívida, numa perspectiva econômica. Para Benjamin (2007, p. 159), “A essência do acontecimento mítico é o retorno” e, em nosso caso, o retorno sempre do mesmo inferno capitalista, predador, culpabilizador e repleto de fantasmagorias.

Uma forma de resistir a essa religião é profanando o seu mundo consagrado ao utilitarismo e ao liberalismo burguês, não sem que haja alguma dívida com o sistema, como demonstramos, no capítulo anterior, por meio do relato do atraso do pequeno Benjamin ao chegar à escola e profanar logo cedo o seu dia. No entanto, que outra lição poderíamos tirar dos atos de profanação que possam ajudar a aproximar colecionador e infância no contexto do Capitalismo como religião? Para essa questão, vamos recorrer a Agamben (2007), com o objetivo de marcar o que seria a profanação da qual tratamos aqui e como ele poderia ajudar a colocar no mesmo quadro essas duas figuras.

Segundo Agamben (2007, p. 58), profanar somente pode ser entendido no contexto do consagrado. Enquanto origem, sagradas “eram as coisas que de algum modo pertenciam

aos deuses. [...] consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano”. No Capitalismo como religião, o tempo vazio de sentido, uma vida de culpa constante, o inferno do moderno e as fantasmagorias funcionam como elementos de importância para a consagração, que impedem ao ser humano as possibilidades da aura, pois o ritmo industrial produz o declínio da experiência. O Capitalismo como religião toma a si mesmo como sistema, e seu funcionamento, suposto modelo de bem comum, como elemento de consagração. O sistema financeiro e o ideal liberal são os atributos consagrados e, portanto, separados, transformando a alienação em conduta.

Entretanto, segundo Agamben (2007, p. 61), “A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana”. Isso quer dizer que aquilo que serve ao utilitarismo econômico, ao ser profanado, retorna, de modo especial, ao uso das pessoas como objetos ou espaços para um cotidiano que mais tem relação com o sujeito do que com a religião do capital. A profanação é, portanto, um vínculo com a vida que propõe desvios em relação àquilo que fora consagrado. Uma posição que confunde em si mesma, demissões política e ética, entre sujeito e objeto, entre conhecimento e experiência. Na profanação, como nos sinaliza Benjamin, estão contidas certas condutas do colecionador e da infância.

Nesta vertente, Agamben (2007, p. 58) propõe uma solução de compromisso como alternativa para restituir ao uso profano aquilo que fora consagrado, quando afirma que “o que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana”. Assim como o ritual gerado pelo colecionador, ao estabelecer uma ordem nova para os objetos que coleciona ou pela criança quando brinca, a transição de algo sagrado ao seu equivalente profano também acontece, segundo afirma o pensador italiano, quando se faz uso ou reuso completamente antagônico ao dado sagrado. Desse modo,

o jogo quebra essa unidade: como ludus, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como jacus, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito. Se o sagrado pode ser definido através da unidade consubstancial entre o mito e o rito, poderíamos dizer que há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada, traduzindo só o mito em palavras e só o rito em ações. Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. (AGAMBEN, 2007, p. 59-60).

Assim, há para Agamben (2007) uma forma de elogio à profanação que se configura como tarefa política de profanar o improfanável. Elogio este que verificamos em Benjamin no modo como trata e aproxima infância e colecionador. Ambos são, nesse mesmo contexto, duas imagens alegóricas utilizadas por ele para pensar as contradições da modernidade para a aura

e a experiência ou mais precisamente seu declínio. Essa forma de compreensão rompe com a noção de tempo homogêneo e vazio do Capitalismo como religião – temporalidade a qual ele a elabora nas teses “Sobre o conceito de história” –, e advoga uma temporalidade marcada pela “agoridade” (*Jetztzeit*). As sensibilidades dessas duas figuras permitem romper o *continuum* culpabilizador e sem sentido dessa religião moderna. Nessa forma de ruptura com o sagrado, eles incorporaram, enquanto experiência, o acontecimento como algo que nos salva do purgatório diário da temporalidade litúrgica do Capitalismo como religião. É como se, parcialmente, o tempo roubado de nós por seu esvaziamento, tivesse alguma forma de redenção ou restituição. Dessa forma, ao brincar ou colecionar

o uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a "profanação" do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisada-mente em brinquedos (AGAMBEN, 2007, p. 60).

Assim como quem coleciona retira dos contextos mais diversificados a matéria da qual extrai a verve de sua coleção e a aura que se imprime em tais artefatos ao serem colecionados, a criança brinca com materiais oriundos dos automóveis, ou coisas que lembrem uma arma de fogo, um contrato jurídico transforma-os em brinquedos.

Dessas associações, podemos dizer que há uma indicação de como conciliar o conhecimento passageiro, próprio do mundo moderno, na forma peculiar com que eles colecionam e brincam com os objetos e a realidade. Aliás, Benjamin (2002, p. 134) afirma que “criança e colecionador [...] situam-se em um mesmo terreno, mas certamente em lados diferentes do maciço escarpado e fragmentado da experiência”. O que os separa é justamente o tempo vivido, enquanto o adulto colecionador já passou pela infância, a criança a vive em toda sua potencialidade e plenitude. E que terreno seria este que os aproxima? Segundo o autor berlinense, seria o terreno dos detritos, dos objetos desprezados pelo contexto oficial de sua criação, por se identificarem por aquilo que deixou de ser útil de modo imediato ou tornou-se obsoleto. Desligados de suas funções originárias tais objetos tomam uma nova forma, função ou escala na organização da criança em seu fazer brincar ou do colecionador em seu arranjo na coleção. Nessa vertente, afirma ele, “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço” (BENJAMIN, 2007, p. 240 [H 2, 3]), assim como “fazer história dos detritos da história. E isto é e sempre será algo louvável”

(BENJAMIN, 2002, p. 138).

Segundo o filósofo, há algo de anarquista e destruidor na forma apaixonada com a qual o colecionador lida com os objetos. Esse veio desordeiro, anárquico, secular se constitui para desnaturalizar as relações do mundo consagrado e, portanto, para este mundo, o colecionador adquire traços profanos.

[...] esta é sua dialética: vincular à fidelidade ao objeto, ao único, ao elemento oculto nele, o protesto subversivo e inflexível contra o típico, o classificável. A relação de propriedade coloca acentos inteiramente irracionais. Ao colecionador o mundo está presente em cada um de seus objetos; e, na verdade, de modo ordenado. Mas ordenado segundo uma relação surpreendente [...] proprietários anteriores, preço de compra, valor, etc. Para o verdadeiro colecionador, tudo isso, tanto os fatos científicos como aqueles outros, aglutina-se, em cada uma de suas propriedades, em uma enciclopédia mágica, em uma ordem universal cujo esboço é o destino de seu objeto. (BENJAMIN, 2002, p. 137).

Ao colecionador as coisas em estado de obsolescência determinada pela *nouveauté* são o que formam o ambiente limiar do qual a coleção é composta. Ao menos assim, descreve Benjamin, os objetos colecionáveis, os ambientes das Passagens parisienses e das lojas de departamento em Berlim, no contexto das citações que fazem parte de “O Colecionador” da obra “Passagens”, com ares de obsoletos, antiquados, petrificados e quebradiços, como quem agoniza, no limiar entre vida e morte. As ruínas do moderno são os canteiros de obras de onde emergem uma coleção. Nelas estão contidos os artefatos que vão ao encontro do colecionar.

O olhar dele se volta para esse passado/presente, recente e convulsionado. Como o anjo da história, ele tem seu olhar para a catástrofe do mundo das coisas que se acumulam, incansavelmente, ruína sobre ruína. E assim como essa alegoria do anjo, o colecionador tem na obsolescência do mundo moderno a força que o empurra para o futuro das novidades e do progresso, porém, com esse olhar sempre retroativo. Ele contém em si uma forma de sensibilidade, ímpar. Ela viabiliza aquilo que Benjamin (2007, p. 239) afirma ser decisivo na arte de colecionar, ou seja,

[...] o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta ‘completude’ <?> É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém.

O olhar retroativo do colecionador contribui para que ele constitua um acervo cuja memória se estabelece de modo prático, no próprio objeto, segundo o frankfurtiano. É constituída em torno do artefato uma relação de aura que emana da relação entre sujeito e objeto. Neste caso, “o mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (BENJAMIN, 2007, p. 239). Dessa forma, ou por meio dessa lógica e compreensão, o autor afirma que o colecionado vive algo próximo do mundo onírico, o qual gostaríamos de aproximá-lo da fantasia elaborada pela criança ao brincar. No ambiente onírico há uma transgressão do real, do ritmo, do espaço, da lógica da organização das coisas. A própria percepção que se tem de tudo isso faz parte de um sistema completamente anárquico, profano, em relação à realidade.

Nesse fazer artesanal, garimpar os tesouros da coleção, “o colecionador atualiza latentes representações arcaicas da propriedade” (BENJAMIN, 2007, p. 244). Ele reúne as coisas com as quais encontra certa afinidade. Elas são enriquecidas a partir daquilo que concerne à criação e à duração que cada objeto teve na história. Assim, sua obra nunca está completa, a coleção pode ter artefatos em quantidade ilimitada e seus arranjos refeitos pelo caos causado na ordenação da coleção pela inserção de novos objetos.

O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo. [...] O alegorista é por assim dizer o pólo oposto ao colecionador. Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próximo. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar o seu significado. O colecionador, ao contrário, reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo. No entanto, [...] em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador. [...] tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentada (BENJAMIN, 2007, p. 245).

O colecionador como alegorista investe os objetos da coleção de uma aura que remete os artefatos da coleção a uma constelação criada por ele mesmo. Ele revela, por meio desse fazer, conexões históricas entre coisas, aparentemente, inexistentes. Se para o Capitalismo como religião isso é um profundo ato de profanação, para ele, é a criação de uma nova ordem consagrada em sua coleção. Interessante revés por meio do qual podemos conjecturar que se estabelece uma consagrada ordem profana. Um ato político de resistência ao fluxo inexorável do utilitarismo.

Assim como no colecionador, a sensibilidade infantil a induz a recolher em produtos residuais “o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas” a criança estabelece “entre os mais diferentes materiais, através daquilo que cria em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente” (BENJAMIN, 2002, p. 104). O universo dos adultos é o grande canteiro de obras da criança. É de lá que ela retira, criativamente, os objetos e utensílios de seu brincar e constrói para si um mundo imaginário com ordenação própria, entretanto, a partir do real. Isso é algo que se aproxima de um mundo onírico, sonhado à medida que a fantasia do brincar acomoda a natureza e as formas daquilo com o que se brinca, tal como para o colecionador. Há um índice lúdico em que os aproximam a partir de suas atividades: brincar ou colecionar. “Colecionadores são como fisionomistas do mundo das coisas. Basta observar um deles, como ele manuseia os objetos de sua vitrine. Mal os tem na mão, e ele parece inspirado pelo objeto, como um mágico parece contemplar através deles sua distância” (BENJAMIN, 2002, p. 137).

Há, nesse modo de aproximação do mundo e das coisas, um desvio da norma que determinou ao descartado o seu valor de expurgo, um ato de profanação, pois, aquilo que fora consagrado ao exílio é recuperado ao uso comum na esfera do brincar infantil. Por meio de uma ordem profanadora, a criança amplia o seu repertório de coleções, os da experiência. Assim ela cria para si o outro do sagrado, entretanto, também consagrado. É uma mistura entre o sagrado e o profano, um limiar, uma dialética. Por ter sido ela quem elegeu as regras para a nova ordem, podemos dizer que há certa separação do uso comum, uma espécie de consagração a partir do sujeito e não do Capitalismo como religião. Entretanto, é profano aquele que não compreende como os elementos ali contidos podem conter consigo a malha fina do que chamamos de experiência e conhecimento. Nesse sentido, a aparente falta de organização no fazer infantil é signo e significante do império onírico da criança que, por meio deste, amplia seu conhecimento e domínio sobre o mundo.

Há nessa estrutura infantil, uma arte de colecionar:

Toda pedra que ela encontra, toda flor colhida e toda borboleta capturada já é para ela o começo de uma coleção e tudo aquilo que possui constitui para ela uma única coleção. Na criança, sua paixão revela o seu verdadeiro rosto, o severo olhar de índio que continua a arder nos antiquários, pesquisadores e bibliômanos, porém com um aspecto turvado e maníaco. Mal entra ela na vida e já é caçador. Caçar os espíritos cujos vestígios fareja nas coisas; entre espíritos e coisas transcorrem-lhe anos, durante os quais o seu campo visual permanece livre de seres humanos. Sucede-lhe como um sonho: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vem ao seu encontro, se passa com ela. Os seus anos de nômade são horas passadas na floresta de sonhos. De lá ela arrasta a presa para casa, para limpá-la,

consolidá-la, desinfetá-la. Suas gavetas precisam transformar-se em arsenal e zoológico, museu policial e cripta. "Pôr em ordem" significaria aniquilar uma obra repleta de castanhas espinhosas, que são as clavas medievais, papéis de estanho, uma mina de prata, blocos de madeira, os ataúdes, cactos, as árvores totêmicas e moedas de cobre, que são os escudos. A criança já a junta há muito tempo no armário de roupas da mãe, na biblioteca do pai, enquanto que no próprio território continua sendo o hóspede mais instável e belicoso (BENJAMIN, 2002, p. 107).

Esta seria a “Criança desordeira” descrita pelo autor, ao menos é nome do aforismo da longa citação acima. Uma desordem objetiva causada por uma ordenação repleta de subjetivação na materialidade daquilo que realiza a criança. Nesse sistema de classificação do mundo, ela desencanta e cria uma ordem particular, profana e alheia, em parte, ao mundo adulto. Tal como o colecionador, a criança cria uma consagrada ordem profana. Nela, os pequenos são os xamãs e os espíritos, os deuses e as criaturas. “A criança mistura-se com as personagens de maneira muito mais íntima do que o adulto. É atingida pelo acontecimento e pelas palavras trocadas de maneira indizível” (BENJAMIN, 2002, p. 105).

A representação pormenorizada feita do império infantil por Benjamin ajuda a compreender o sentido atribuído pelo pensador a afirmação de que a criança cria um mundo pequeno inserido no grande. Tal forma de interação amplia a ação infantil, bem como o ritmo e os elementos fundamentais de seu aprendizado do mundo, pois, permite, como recurso, o uso não apenas da realidade, que é seu alicerce, como também da fantasia. Entre real e fantasia encontra-se o limiar que configura o brincar da criança e determina aspectos de sua sensibilidade que viabilizam a Benjamin comparar a criança ao colecionador. Nesse limiar criado unicamente em seu protagonismo, ela “reina como fiel soberano sobre um mundo que lhe pertence” (BENJAMIN, 2002, p. 106).

A criança não coleciona apenas objeto, entre suas coleções encontramos também os esconderijos - experiências. Em cada um deles, uma nação, um domínio, um império diferente com suas peculiaridades e possibilidades imaginativas. Em seus segredos, um tesouro escondido, uma nova possibilidade para o corpo, para a imaginação, para seu particular mundo onírico. Assim, a cada lugar secreto um *logos* colecionado. E, para a criança, esconde-se neles um potencial para a temporalidade recursiva, como acontecimento, como conhecimento por totalidades, como experiências, como um abrigo para suas odisseias e seus trabalhos. Em sua ação exploratória, como um investigador ou cientista, ela

já conhece todos os esconderijos da casa e retorna para eles como a um lugar onde se está seguro de encontrar tudo como antes. O coração palpita-lhe, ela prende a respiração. Aqui ela está refugiada no mundo material. [...] Atrás do

cortinado, a própria criança transforma-se, ela mesma em algo ondulante e branco, converte-se em fantasma. [...] E atrás de uma porta, ela própria é porta, incorporou-a como pesada máscara e, enfeitiçará todas as pessoas que entrarem desprevenidas. [...] A casa é o arsenal das máscaras, [...] A mágica experiência torna-se ciência (BENJAMIN, 2002, p. 108).

Essa capacidade de se metamorfosear e se misturar ao fazer, o pensador afirma ser uma forma de conhecimento categórico, um conhecer por totalidades como demonstramos no capítulo anterior. A transfiguração mimética como meio de colecionar imagens e formas com o corpo compõe intensamente um ensaio conhecido como “Filatelia”. Nesse pequeno texto, ele assim descreve a arte de colecionar selos pelos pequenos:

A criança mira em direção à longínqua Libéria através de um binóculo que segura ao contrário: lá está ela atrás de sua pequena faixa de mar, com suas palmeiras, exatamente como a mostram os selos. Com Vasco da Gama, a criança navega ao redor de um triângulo isóscele como a esperança e cujas cores modificam-se com o clima. Prospecto turístico do Cabo da Boa Esperança. Quando ela vê o cisne nos selos australianos, então — mesmo nos valores azuis, verdes e marrons — só pode ser o cisne negro, que existe apenas na Austrália e desliza aqui sobre as águas de um tanque como sobre o oceano mais pacífico. Selos são os cartões de visita que os grandes Estados deixam no quarto das crianças. Como Gulliver, a criança viaja por países e povos de seus selos. Geografia e história dos liliputianos, a ciência inteira do pequeno povo, com todos os seus números e nomes, lhe é inspirada durante o sono. Ela participa de seus negócios, frequenta suas purpúreas assembleias populares, assiste ao lançamento à água de seus pequenos navios e comemora jubileus com suas cabeças coroadas, que reinam atrás de sebes (BENJAMIN, 2002, p. 108-109).

Aqui fica claro como a fantasia que compõe a experiência de coleção da criança pode ser uma espécie de mundo onírico, uma forma de sonhar acordado. Podemos inferir também que há um quê de alegorista na sensibilidade infantil, segundo a forma como Benjamin descreve a criança. Por meio de imagens que ela cria, realiza sua experiência sobre o mundo. Forma-se um limiar, cuja fantasia ocupa o interstício entre a sensibilidade e o intelecto dos pequenos. Um lugar propício ao conhecimento que cria ramificações profundas no humano ao estabelecer-se numa relação viva entre mundo interno e externo, entre subjetividade e materialidade. Na fantasia, o mundo material é transportado para o universo infantil integrando-se a criança em seus sedimentos, acomodando-se como parte dela. Não é por acaso que o filósofo reflete sobre o fazer infantil em seu império diminuto, comparando-o a um canteiro de obras em “Rua de mão única”, sempre em reforma ou em construção. Assim como na imagem do colecionador, que é tomado pela aura do objeto de coleção ao portá-lo a mão, a criança é invadida pela aura que a vincula ao mundo no processo imaginativo do

brincar. O ambiente lúdico, quase litúrgico, é, autenticamente, um local de construção da matéria viva da qual as pessoas são feitas e a criança, o grande mestre em manusear seus instrumentos.

Segundo afirma Agamben (2008), em tempos pré-modernos, havia uma compreensão de que a fantasia compunha o repertório no modo como as pessoas conheciam o mundo e se construíam como sujeitos por meio de suas experiências. A retirada dela como um componente de experiência e das condições mediadoras do conhecimento está ligada ao surgimento da ciência cartesiana, mais um dos pilares do Capitalismo como religião. Assim escreve Agamben (2008, p. 34),

com Descartes e o nascimento da ciência moderna, a função da fantasia é assumida pelo novo sujeito do conhecimento: o *ego cogito* (é preciso notar que, no vocabulário da filosofia medieval, *cogitare* significava antes o discurso da fantasia que o ato da inteligência). Entre o novo *ego* e o mundo corpóreo, entre *res cogitans* e *res extensa*, não há necessidade de nenhuma mediação. A expropriação da fantasia, que daí decorre, manifesta-se na nova maneira de caracterizar a sua natureza: enquanto ela não era – no passado – algo de “subjetivo”, mas era, sobretudo, a coincidência entre subjetivo e objetivo, de interno e externo, de sensível e inteligível, agora é o seu caráter combinatório e alucinatório, que a antiguidade relegava ao plano de fundo, a emergir em primeiro plano. De sujeito da experiência, o fantasma se torna o sujeito da alienação mental, das visões e dos fenômenos mágicos, ou melhor, de tudo aquilo que fica excluído da experiência autêntica.

Talvez esse possa ser mais um caminho de entendimento ao valor dado por Benjamin ao espaço ocupado pela fantasia na infância e um dos porquês de ela – fantasia e infância – terem conquistado tantos lugares nas alegorias e análises formuladas pelo pensador alemão. A fantasia aproxima a criança do colecionador, do alegorista, do flâneur, escapa aos cânones da arquitetura kantiana, bem como do racionalismo utilitarista liberal. Constitui-se também como um vetor para a crítica feita por ele ao declínio da aura e da *Erfahrung*. Ela aproxima-se da profanação, enquanto postura frente ao real, ao recuperar o seu valor recursivo em se ter experiências, perdido com a constituição da modernidade.

A infância moderna, local para o sujeito criança, nesse contexto, adquire um importante *status* metodológico para o pensador. Ela converge para a alegoria da criança como figura desviante em sua natureza, pensamento, ação, olhar e sensibilidade. Na imagem dela, prefigura-se uma infância para o adulto como infância do homem. Nela reside uma abertura para o acontecimento, para a capacidade de formar memórias sobre os agoras como uma oposição ao consagrado ambiente burguês do Capitalismo como religião. Está presente no modo como Benjamin desenvolve a imagem da criança que representa a infância moderna

ao abordar as coisas de modo que a faz conciliar matérias, aparentemente inconciliáveis, encontrar utilidade no considerado inútil e a estabelecer, para os resíduos, outra história ao colocá-los numa nova e íntima ordem.

Tais relações são tão importantes para Benjamin que ele associa a expressão do brincar infantil, como uma forma de recompor o trabalho humano, em oposição ao que surge com a indústria moderna no cerne do Capitalismo como religião. Löwy (2005) explicita a questão, afirmando que Benjamin encontrou no modo apaixonado como os harmonienses trabalhavam um modelo utópico de atividade emancipada. Segundo o comentarista, essa paixão advinha do modelo que inspirou os harmonienses em sua prática laboral, as brincadeiras infantis. Desse modo, segundo afirma o frankfurtiano:

Fazer da brincadeira o cânon de um trabalho, que não é mais explorado, é um dos maiores méritos de Fourier. Um trabalho cujo espírito, constituído assim pela brincadeira, não é mais orientado para a produção de valores, mas para uma natureza aperfeiçoada. É a custa disso que se assistira ao nascimento de um mundo novo em que a ação é irmã do sonho (BENJAMIN, *Das Passagens-Werk*, apud LÖWY, 2005, p. 107).

Interessante, nessa vertente, é perceber que a figura alegórica da criança formulada por Benjamin congrega muitas das relações desenvolvidas por ele em sua longa obra. Aliás, a imagem da criança que o autor dispõe em seu repertório só é possível ser reconstruída se tomarmos os atalhos criados por ela para formá-la. Eles estão perdidos em várias passagens e limiares de seu trabalho. É necessária uma grande montagem de suas partes para podemos realizar alguma aproximação. Ou seja, a própria imagem da criança aparece na obra do autor como uma categoria fragmentada em seus vários textos, em desvio. Como um atributo de coleção, cujas diversas partes fundamentam a noção que o pensador tinha de uma infância moderna. Essas parcelas de análises podem ser trocadas de lugar e recombinações, conforme o colecionador pesquisador, por exemplo, pretender organizar essa história, segundo o recorte ou tema de coleção. “Colecionar é um fenômeno primevo do estudo: o estudante coleciona saber.” (BENJAMIN, 2007, p. 245). E esses saberes nos permitem, pelo percurso realizado, aproximar coleção, infância e método em Walter Benjamin, ao menos os indícios arqueológicos foram escavados, eles existem.

No terreno dos fósseis, há ainda a memória como um último artefato encontrado em nossas escavações. Ela é mais uma das questões da qual Benjamin ocupa-se e que pode vincular infância e colecionador. Em seus estudos e aforismos de “O Colecionador”, duas categorias de recordação são apresentadas: “Uma espécie de desordem produtiva é o cânone

da ‘memória involuntária’ assim como do colecionador. [Por outro lado] a memória voluntária, ao contrário, é um fichário que favorece um número de ordem ao objeto, atrás do qual ele desaparece. [E dessa forma, para o pensador, há que se] examinar qual tipo de relação que existe entre a dispersão dos acessórios alegóricos (da obra fragmentária) e esta desordem criativa” (BENJAMIM, 2007, p. 246). A desordem criativa, a qual conduz a obra do colecionador, é formada da mesma tessitura que conduz a criança no brincar. E nela, a memória é expressa no fazer lúdico como exercício de elaboração do real.

Há uma narrativa nos artefatos colecionados e nos utensílios utilizados pela criança no brincar. Tal narrativa está enraizada na experiência evocada pelos artefatos de suas coleções. Para o colecionador, o objeto faz emergir um passado que se mescla ao presente ao contar a histórica de sua coleção. Em cada objeto, há uma possibilidade de narração. Para a criança, a lembrança não vem de um mundo tão distante, entretanto, consubstancia-se em matéria de narração no enredo de sua brincadeira. Assim, tanto os objetos de coleção como os utensílios do brincar formam uma grande constelação, tal como um limiar (BARRENTO, 2013), que possibilita a estruturação de um lugar de reconciliação entre sujeito e objeto, entre história e memória, na composição entre subjetividade e materialidade, da qual a experiência, mesmo em declínio, é fundada. No contexto da trama estabelecida na coleção ou na brincadeira, se reestabelece num sentido profano em relação ao Capitalismo como religião, a experiência como desordem criativa.

A atualização feita pela memória no sentido benjaminiano - tanto na coleção como no brincar - o tempo não é concebido como uma história linear, a história dos vencedores. No ritual estabelecido pelo colecionador ou pela criança, de modo alegórico, é o seu equivalente profano que ganha *status* de relevância, a história dos vencidos. É, inclusive, nesse sentido alegórico, da obra fragmentária, o local no qual o fazer lúdico coaduna colecionador e infância. Essas figuras comportam uma experiência que, para ser vivida como tal, carecem do tempo e do espaço característico aos da estrutura da aura. Essa singularidade sensível pertence a ambos, cada um a seu modo e, por meio dela, vão sendo constituídos os labirintos da coleção e do brincar, da memória e da narração, a energia da qual se alimenta o fogo da profanação.

Como se pode verificar, o longo trajeto não foi feito para ser conclusivo, mas para reter a abertura dos agoras com os quais infância e coleção estão amarrados no contexto do método e da obra benjaminiana. Esta possibilidade está colocada em “Infância Berlinense” e gostaríamos de buscar, em seu último ensaio, a imagem que, para nós, mistura criança e colecionador: “O anãozinho corcunda”. A figura do corcunda pode ser visto, nesse contexto,

como uma alegoria daquele que fora vencido pela deformidade e foge impotente, ao enquadramento dos cânones da perfectibilidade linear da ordem e do progresso burguês. Condensa em si uma imagem dialética bastante profícua ao nosso percurso. O anãozinho é a criança da infância em Berlim e, ao mesmo tempo, o adulto que rememora no exílio. Ele observa a criança em plena transfiguração no brincar, enquanto captura com seu olhar retrospectivo a verve dos objetos de coleção. Onde o anãozinho estivesse, quem perderia era a criança pois, com o tempo, as grandiosidades do mundo infantil, utensílios do brincar e narrativas fantásticas perdiam seus efeitos. Cada passo rumo ao sujeito adulto era um a mais em direção oposta à criança e rumo ao colecionador adulto. E, assim, narra Benjamin (2013a, p. 114):

De mim não se aproximou. Só hoje sei como se chamava. Foi a minha mãe quem me disse. "Já chegou o desgraçado!", dizia ela quando eu quebrava alguma coisa ou caía. Agora entendo o que ela queria dizer. Referia-se ao anãozinho corcunda que tinha olhado para mim. Aqueles para quem ele olha não dão atenção ao que fazem. Nem a si, nem ao corcundinha. Ficam encavacados diante de um monte de cacos. "Quis ir à minha cozinha / Fazer a sopa, e já nela / Me espera um anão corcunda / P'ra me partir a panela." Onde ele aparecesse, quem ficava a perder era eu. E o que perdia eram as coisas, até que no decorrer do ano o jardim se transformava num jardimzinho, o meu quarto num quartinho e o banco num banquinho. As coisas minguavam, e era como se lhes crescesse uma corcunda que as tornava coisas do anãozinho. O anãozinho antecipava-se-me em tudo. Antecipando-se, lá estava ele no meu caminho. De resto, não me fazia nada, esse bailio pardo, a não ser cobrar metade do esquecimento de cada coisa de que eu me aproximasse: "Se pr'o quarto de comer / Com a minha papa vou, / Esta lá um anão corcunda: / Já metade me levou". Era assim que o anãozinho aparecia muitas vezes. Mas eu nunca o vi. Só ele é que me via. Via-me no meu esconderijo e diante do poço da lontra, nas manhãs de inverno e diante do telefone no corredor da cozinha, no Brauhausberg com as borboletas e na minhapista de patinação ao som da música da banda. Há muito tempo que se despediu. Mas a sua voz, que é como o zumbido da camisa do candeeiro a gás, atravessa o limiar do século e vem sussurrar-me as palavras: "Reza, meu menino, anda, / Pelo anãozinho corcunda!".

Um último grito – Jetztzeit! - com o qual se proclama o triunfo messiânico da criança que brinca e do adulto que coleciona, na condição alegórica e profana de seus fazeres.

3. A HORA DAS CRIANÇAS: INFÂNCIA, MODERNIDADE E ILUMINISMO NAS ONDAS DO RÁDIO

– Nunca vi nada mais terrível... um momento... há qualquer coisa aparecendo na parte superior do aparelho! Alguém... ou alguma coisa. Alguma coisa que sai da sombra... parece uma serpente enorme. E agora outra. Parecem tentáculos. Já se pode ver o corpo da coisa. É muito grande, do tamanho de um urso. Brilha como se fosse de couro molhado. Parece... senhoras e senhores, é impossível descrever.

Herbert George Wells⁵²

Quando Walter Benjamin adentra as portas de uma emissora de rádio nos anos de 1920 pela primeira vez, ele testemunha o alvorecer de uma forma de mídia em plena expansão de sentidos e com potencial técnico e criativo ainda bastante inexplorados, visto que a “Era do rádio” tem seu início em 1919. O contexto sócio-histórico da Alemanha é de crise. Ela administrava os resíduos do caos herdados com o fim da Primeira Guerra Mundial, em uma Europa em reconstrução, além dos severos limites econômicos decorrentes da imposição do tratado de Versalhes. Esta é a República de Weimar que, em sua constituição complexa, condensa em si enormes contradições sociais nos planos políticos e ideológicos: uma economia capenga, refém da hiperinflação e dívidas astronômicas oriundas da guerra; à população alemã, muita privação e necessidade tal, como fome e frio (BOLLE, 2000; BAUDOUIN, 2009; 2010; CARONE, 2014). Sob o ponto de vista cultural, a República de Weimar representa e incorpora as mesmas condições objetivas que provocaram o caos no plano material e econômico. Se, por um lado, há nela um efervescente e rico debate provocado pela intelectualidade e vanguardas artísticas sobre os problemas da época, por outro, suas contradições contribuíram para gerar os meios e condições para a emergência do nazifascismo, rumo ao III Reich e à Segunda Guerra Mundial (BOLLE, 2000).

No período entre a Primeira e a Segunda Guerras, a rádio ocupou um papel de

52 Em 1938, Orson Welles, em um programa de rádio, simulou uma invasão extraterrestre ao ler a obra "A guerra dos mundos" num formato de rádio peças. A dramatização da ficção causou pânico na costa leste dos Estados Unidos, chegando a mobilizar cidades inteiras pelo medo. A transmissão realizada as vésperas do Halloween, foi feita no formato de programa jornalístico, tal qual a população da época estava acostumada a ouvir no cotidiano.

grande notoriedade social, segundo Schafer (1997), importante ao ponto de Hitler afirmar que não teria conquistado a Alemanha sem os alto-falantes e o rádio. A transformação da difusão da informação na forma do rádio amplificou a voz humana e impulsionou, dessa forma, os conteúdos intrínsecos de seus discursos. Isso possibilitou à ideologia emergente do fascismo amplo acesso aos lares, bares, mercearias, por meio de cada aparelho de rádio alemão. As vozes e ideias de figuras como Hitler e Mussolini passaram a fazer parte do cotidiano de seus contemporâneos, pois, segundo afirma Baudouin (2009), seus discursos eram retransmitidos pelo rádio. Acontece que, nesse momento, associados à voz e aos aplausos do público presente no local dos discursos, o rádio e suas inovações técnicas permitiram juntar música ao arranjo, o que contribuía para criar um efeito estético único na retransmissão. Assim, ao explorar os meios de difusão e de reprodução de informação, o fascismo adquiriu eficiência redobrada no trabalho de convencimento das massas. Esse contexto leva Benjamin a afirmar que

a metamorfose do modo de exposição pela técnica de reprodução é visível também na política. *A crise da democratização pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional*. As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar "mostráveis", sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador (BENJAMIN, 1994, p. 183).

Estética, política e técnica, uma tríade importante no contexto das preocupações de Benjamin sobre o rádio. Ao perceber a importância dos meios de comunicação na modernidade, o autor dedicou-se a refletir com acuidade acerca da estetização da política como um fenômeno de massa. Ele via com receio as possíveis consequências desse modo de fazer política e analisou seus efeitos em seu ensaio sobre a “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Como quem arrisca um palpite

sobre o que viria na sequência dos fatos históricos, ele afirma que “todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra” (BENJAMIN, 1994, p. 195). A partir dessa abordagem, no fim do estudo citado, Benjamin defende a ideia da politização da arte como uma forma de oposição a estetização da política. Ou seja, se para o contexto do fascismo elementos estéticos eram meros componentes por meio dos quais se visava subsumir o ser humano aos seus objetivos imperialistas, a politização da arte seria um recurso para promover certa dose de despertar da consciência individual para os problemas coletivos desse modelo social, visando a sua transformação. Sem nos anteciparmos em demasia, podemos afirmar que tal forma de compreender a função social da estética e a visão de mundo que a acompanha está ora implícita ora explícita nos trabalhos radiofônicos, os quais, mais adiante, nos ocuparemos, com ênfase nas peças radiofônicas para as crianças.

Segundo Bolle (2000), essa forma de compreender a estética das produções radiofônicas visava, efetivamente, contribuir para formar um tipo de audiência cuja interação com a transmissão fosse a mais ativa possível, de modo a conseguir escapar da hipnótica e convincente linguagem estética, criada para promover a política nazista. Tal como a técnica fotográfica transformou as condições da pintura ou a invenção da imprensa modificou o impacto social da difusão de informação, a transformação dos meios de comunicação, provocada pelo surgimento do rádio, trouxe à tona a necessidade de se pensar questões afetas à produção estética, bem como o papel da literatura e do escritor na conjuntura entre as guerras mundiais.

Nesse sentido, em um contexto no qual o rádio, como meio técnico, permite um novo campo de possibilidades criativas, a questão se apresenta sob o prisma da crítica feita ao papel do autor sobre as tendências inerentes ao conteúdo e a forma de sua produção. Assim, no ensaio, “O autor como produtor”, logo no início da argumentação, Benjamin afirma que o momento histórico impõe ao escritor a tarefa de escolher “a favor de que causa colocará sua atividade” (BENJAMIN, 1994, p. 120): da causa burguesa ou da proletária. Há, para o frankfurtiano, portanto, dois tipos de popularização da rádio difusão. Essa concepção fundamentalmente ético-política sobre a produção para o rádio é que o define como um instrumento para o torpor ou para o despertar da consciência das massas.

Entretanto, como se insere o trabalho radiofônico de Benjamin no conjunto de sua obra?; O que podemos recuperar dessa experiência que nos indique caminhos para

compreender os significados e a densidade de suas peças radiofônicas para crianças?; E sobre as noções de experiência e infância, quais as marcas deixadas por Benjamin em peças radiofônicas para crianças?; O que elas podem nos dizer sobre a modernidade da infância no contexto de nossa pesquisa?.

Esta parte de nosso estudo visa detalhar, em três sessões, o breve esboço histórico acima, a fim de construir um percurso que responda às questões há pouco postas. Nosso itinerário terá como norteadores: a obra “A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin”, cujo volume publicado em 2015, no Brasil, contempla 29 traduções, das quase 90 conferências escritas pelo autor; encontramos suporte ainda em algumas das “Teses sobre o conceito de História”.

Na primeira seção, trataremos de aspectos contextuais de onde emergem as criações radiofônicas, bem como importantes reflexões realizadas pelo pensador sobre o impacto dos meios de comunicação de massa no cotidiano das pessoas. Na seção dois, aprofundaremos as questões referentes à técnica e como ela impactou na relação produtor/escritor receptor/ouvinte, segundo a ótica benjaminiana. Com esse percurso pretendemos evidenciar que escrever para crianças demandou do nosso filósofo não apenas habilidade com as palavras, mas sim pensar uma estética que fundisse forma e conteúdo filosófico para um público ainda novo para ele: a criança indivíduo, cidadã, consumidora de mercadorias e bens culturais, fruto da infância criada pela moderna e burguesa visão de mundo. Essa perspectiva será radicalizada na seção três deste capítulo, num diálogo entre as teses sobre o conceito de história e as peças radiofônicas para crianças.

3.1. Walter Benjamin e os caminhos do rádio: criação, crítica e o tal “pão de cada dia”

As experiências liminares também tendem a ser substituídas por um achatamento da superfície sensorial e psíquica que vai apagando as diferenças, outrora estruturantes da existência humana, entre profano e sagrado, vida e morte, público e privado. A lei do capital instaura um nivelamento universal que ameaça transformar a experiência mais sublime numa nova mercadoria lucrativa.

Jeane Marie Gagnebin

Para começar nosso percurso, gostaríamos de recuperar aspectos da trajetória pessoal da vida de Benjamin, no contexto da caótica República de Weimar. É nesse período, especificamente em 1925, que ele tenta finalizar seu doutorado em 1925. Isso lhe permitiria iniciar sua vida profissional na Academia de modo a passar a desfrutar de certa estabilidade profissional e financeira. Entretanto, seu trabalho foi avaliado de modo negativo, resultando em reprovação. O efeito desse acontecimento fora materialmente desastroso para Benjamin, levando-o a procurar outros caminhos como forma de trabalho em um momento de instabilidade econômica e política. Escrever como forma de sustento, algo que deveria ter sido temporário, enfim, se torna uma condição em sua vida. A esse respeito, em correspondência enviada a Gerhard Scholen, em 19 de fevereiro de 1925⁵³, ele afirma ter conseguido um trabalho para escrever um suplemento para uma emissora de rádio em Frankfurt. Esse foi seu início tímido, como

53 Em carta Benjamin assim versa sobre sua condição profissional no momento: Original: “I am keeping an eye open for any opportunities that may arise locally and finally have applied for the editorship of a radio magazine or, to be more precise, a supplement. This would be a part-time job, but it probably will not be so easy for me to get because we are having trouble agreeing on the honorarium. The situation is that Ernst Schoen has had an important position here for months now. He is the manager of the Frankfurt ‘broadcasting’ station and put in a good word for me.” (BENJAMIN, 1994, p. 262, tradução nossa). “Estou mantendo um olho aberto para todas as oportunidades que possam surgir localmente e, finalmente, ter aplicado para a editoria de uma revista de rádio ou, para ser mais preciso, um suplemento. Este seria um trabalho de tempo parcial, mas provavelmente não será tão fácil para mim, porque estamos tendo dificuldade em concordar com os honorários. A situação é que Ernst Schoen tem se mantido em uma posição importante aqui há meses. Ele é o gerente da estação de ‘radiodifusão’ de Frankfurt e me recomendou”.

escritor jornalista, porém, que o levaria, posteriormente, a ser produtor de rádios (BOLLE, 2000; BAUDOUIN, 2009; 2010).

Todavia, essa discreta entrada de Benjamin no meio da rádio difusão contribuiria para que fosse construído, por ele, um conjunto de reflexões sobre os meios de comunicação de massa, bem como adquirisse uma experiência consistente no meio da rádio difusão (BOLLE, 2000; BAUDOUIN, 2010). A esse respeito, Baudouin (2010), filósofo e radialista francês, afirma que a primeira transmissão feita por Benjamin foi em 1927, e o percurso mais relevante de suas emissões radiofônicas ocorreu entre 1929 e 1933, e finalizou por ocasião da nomeação de Hitler como chanceler da Alemanha. Se, por um lado, não era a tão almejada carreira acadêmica, por outro, o rádio foi um desafio ao pensador como campo emergente – com o potencial para a criação literária e para os estudos sobre os efeitos da modernidade sobre o cotidiano das massas. Benjamin reconhece no trabalho do rádio um espaço privilegiado para explorar as transformações sociais que impactariam diretamente na percepção e interação do ser humano com o mundo, a partir das novas tecnologias de comunicação social (BAUDOUIN, 2009; 2010; CARONE, 2014).

No emaranhado das mesmas contingências e contexto, segundo afirma Bolle (2000), Benjamin tem seus primeiros contatos com a literatura marxista por volta de 1924. O que, posteriormente, o levaria a realizar uma viagem de formação para Rússia (na época, União Soviética), entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927, para conhecer *in loco* o alvorecer de uma cultura dita revolucionária. Esse contato com o processo da revolução e toda a transformação do tecido social subsequente a ela, bem como sua relação com pensadores soviéticos da época, foram questões que se somaram ao trabalho. Bolle (2000) demonstra que a passagem por Moscou impactou sobremaneira as reflexões posteriores do autor, contribuindo para que fosse estruturada toda uma práxis benjaminiana sobre sua atuação no meio radiofônico, que o levou a refletir “sobre sua posição no processo produtivo” (BENJAMIN, 1994, p.134).

Com o marxismo compondo de modo mais constante o seu repertório de reflexões, Benjamin passa a questionar a posição do intelectual na luta de classes frente à crescente onda fascista da época. Se, por um lado, ele questiona o valor de uma literatura completamente partidária, como a que ele testemunhou na URSS em sua visita a Moscou, ou seja, sem a liberdade de pensamento poder ser exercida de modo pleno pelo escritor, por outro, ele também reflete sobre a relação que intelectuais de esquerda

ou os ditos revolucionários estabeleciam com as elites burguesas conservadoras na Europa Ocidental. Para resumir esta questão, Bolle (2000, p. 199) assim define os termos: “o critério de verdade, que são as ideias e seu ‘equilíbrio tonal’, continua sendo a meta crítica de Benjamin também depois da experiência de Moscou; em suma, a arte do crítico seria: tomar partido – sem trair as ideias”. Ou seja, posicionar-se frente às exigências do mundo sem trair a força de um pensamento crítico engajado com a liberdade da reflexão e não com modelos prescritivos.

Parece-nos que mais uma vez a crítica à arquitetura kantiana volta à tona, todavia, não por meio de Kant e seus escritos, mas sim na forma de reivindicação à liberdade do livre pensamento, sem *a priores*, sejam eles quais forem – cindir o conceito sem aniquilar o objeto como evidenciamos neste estudo no capítulo um, sobre o conceito de experiência. Nessa vertente, Benjamin elabora formas de pensar na técnica como força emancipatória, por mais que ele se deparasse, a todo instante, com o uso anti-emancipatório que é feito dela por parte de filões sociais reacionários. A técnica é assumida com certa neutralidade, ou seja, não é pelo seu conteúdo em si, mas pelo uso que é feito dela que se atribui o seu valor emancipatório ou reacionário. Por isso, o rádio, como meio e técnica, recebe o mesmo olhar feroz e sagaz a respeito de suas potencialidades sociais.

Contudo, Benjamin

[...] jamais pretendeu transformar-se num ‘mestre da arte proletária’ [...] Distanciando-se da estratégia da esquerda populista, viu como tarefa do escritor e artista burguês [...] assumir sua formação burguesa. Ele entendeu que o escritor burguês só poderia atuar de modo indireto a favor do proletariado. Servir a causa da ‘Revolução proletária’ significou para ele resgatar a memória revolucionária da classe burguesa (BOLLE, 2000, p. 166).

Assim, não como mestre das artes proletárias e sim com um franco pensador de origem burguesa, engajado com a causa dos vencidos, o filósofo coloca o sentido humanista revolucionário do Iluminismo, que um dia impulsionou a burguesia, constantemente em contraste com o valor econômico que passou a movimentar a classe, de modo reacionário, rumo ao fascismo do século XX. Conforme evidencia Bolle (2000, p. 173), “Trata-se de promover a auto-reflexão de uma classe” contra a emergente forma assumida pela barbárie na época. É desse contexto - de aprendizado técnico profissional como escritor/jornalista, escritor/radialista, escritor/produtor, de

crise econômica e social, de crítica à história moderna - que emergem as criações radiofônicas bem como as importantes reflexões realizadas pelo pensador sobre o impacto dos meios de comunicação de massa no cotidiano das pessoas.

Na seção seguinte, aprofundaremos as questões referentes à técnica e ao modo como ela impactou a relação produtor/escritor, receptor/ouvinte, segundo a ótica benjaminiana. Com esse desvio pretendemos evidenciar que escrever para crianças demandou do nosso filósofo não apenas habilidade com as palavras, mas sim pensar uma estética que fundisse forma e conteúdo filosófico para um público ainda novo para ele: a criança indivíduo, cidadã, consumidora de mercadorias e bens culturais, fruto da infância criada pela moderna e burguesa visão de mundo.

3.2. Fragmentos de um pensamento sobre o rádio: uma tentativa de teorização sobre o potencial emancipatório dos meios de reprodutibilidade técnica

Não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso.

Walter Benjamin

Tomar partido e colocar-se a contrapelo da história oficial foi o modo adotado por Benjamin como postura ética em relação a sua produção no contexto da República de Weimar. Dessa escolha resultaram inúmeras reflexões sobre as condições da técnica, criação e recepção dos bens culturais no contexto da modernidade que, tal como o filme e a fotografia, incluem e definem o rádio sob a premissa de sua reprodutibilidade técnica. Este, por sua vez, não evoca como questão a reprodução de imagens e sim do som, de modo exclusivo. A sonoridade atribui ao rádio certa presença invisível no cotidiano das pessoas. Recebemos por meio das ondas radiofônicas uma multiplicidade de ruídos, melodias, bem como transmissões literárias, científicas, políticas, enfim, o rádio se caracteriza por certa ubiquidade, uma quase onipresença sensível, imaterial.

Nos primórdios do século XX, o desenvolvimento técnico da produção e

reprodução de bens culturais atingiu um padrão de qualidade tal que permitiu aos meios de comunicação de massa “transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos” (BENJAMIN, 1994, p. 167). Entre eles, o rádio, que, enquanto meio puro, está aberto às experimentações de todo tipo pois, enquanto técnica, possibilita inovação para a criação estética seja para qual for a finalidade.

Nos ensaios “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” e “O autor como produtor”, Benjamin põe a prova essa tese e demonstra que a técnica está a serviço das relações humanas, sendo utilizada conforme interesses, intencionalidades e propósitos. Ele analisa o uso da técnica ao menos em duas vertentes, enfatizando a dimensão e o uso político feito dela para manter ou transformar estruturas de poder. Aberto às alterações que os meios de comunicação de massa estavam provocando no cotidiano das relações, ele analisa o uso consciente da estética em direção aos propósitos de dominação de correntes fascista e contrapõe a elas o uso da técnica como meio para o despertar da consciência, propósito esse evidente em suas peças radiofônicas. Por consequência, as responsabilidades do autor como produtor de bens culturais, neste contexto, se atualizam, pois, segundo afirma Benjamin (1989), de modo explícito ou não o trabalho do produtor está a favor do despertar da consciência e da emancipação humana ou se realiza como forma de reprodução do *status quo*. Assim, se para o nazismo o que importava era criar meios eficientes de controle ideológico das massas para administrar e adaptar o indivíduo ao seu programa, Benjamin entende que a programação e o conteúdo das emissões poderiam servir como vetores para o despertar da consciência individual, visto as possibilidades da popularização da cultura e do conhecimento de modo massificado, por meio das tecnologias de comunicação social.

Com sua análise, Benjamin demonstra uma contradição importante inerente ao projeto social burguês. Esta contradição é expressa nos seguintes termos:

A postura da tradicional sociedade burguesa em relação às massas, e sua ‘modernização’ através de um determinado tipo de incorporação da ‘cultura de massas’, era, como viu Benjamin na época, a questão estratégica decisiva. Confrontaram-se, na República de Weimar, dois projetos históricos diferentes: o uso emancipatório dos meios de comunicação de massa, ligado a uma utopia revolucionária, e, por outro lado, seu uso contra-revolucionário. [...] A arte tecnológica, pode, como propõe Benjamin, ‘liquidar o valor cultural, aurático’, romper com mitificações e contribuir para o autoconhecimento e a

emancipação do público. Eis a diferença fundamental entre a “primeira técnica” e a ‘segunda técnica’, na nomenclatura de Benjamin (BOLLE, 2000, p. 221-222).

O fascismo, ao adotar a primeira técnica como conduta, x fazia-o no sentido de ocultar contradições sociais. Com isso se criou um modelo de propaganda política cujo dado estético visava encobrir os conflitos sociais, bem como criar a ilusão de que o povo estava sendo contemplado por meio das propostas e políticas sociais sugeridas por Hitler (BOLLE, 2000). O uso da arte tecnológica para fins de manipulação das massas Benjamin denominou de “estetização da política”. O filósofo assim explica como funciona esse mecanismo:

O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir [...] As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política (BENJAMIN, 1994, p. 194-195).

O fascismo estabeleceu condições, por meio do uso da técnica, que possibilitaram construir a imagem de uma aparente perfectibilidade de suas realizações e intenções. Foi possível verificar a transfiguração dessa estética no modo como o fascismo se apresentava para as massas nos desfiles e paradas militares, nos discursos, nos cartazes e uniformes, na arquitetura e na arte. No próprio agrupamento da massa nazista, podia-se verificar a representação desse ideal de perfectibilidade, no entanto, com a “escultura” sendo formada pela própria massa que buscava incorporar tal ideal pelo mimetismo, com o qual reagia aos gestos e às ordens nazistas.

Segundo Bolle (2000, p. 230), neste contexto, “história e política são transformadas em fenômeno ao mesmo tempo estético e ritualístico”. A intenção dessa expressão estética nada mais era que estabelecer no ambiente social alemão um imaginário propício para a aceitação integral do modelo político autoritário prestes a explodir. Nesse sentido, “o fascismo, ao invés de exigir da massa uma tarefa crítica, vai ao encontro do desejo delas, organizando diversão e ilusão, jogo e espetáculo [...]. A magia, o fascínio e o caráter hipnótico do espetáculo predominam sobre a análise crítica, a participação ativa e a experimentação real” (BOLLE, 2000, p. 234-235).

As análises sobre a estetização da política, feitas pelo fascismo, contribuíam

para que Benjamin propusesse que uma forma de combater a virulência da propagação do ideário fascista seria a politização da arte. Nessa assertiva, o caráter político agregado à obra de arte poderia servir de meio para tornar claro para as massas o conceito fascista de cultura, seus ardis e mecanismos, por meio dos quais mitificação e ritualização são produzidas para seduzi-la e aliená-la. A ideia norteadora dessa proposta é “extrair da obra de arte tecnológica de massa, que opera uma “destruição da aura”, uma função emancipadora, dentro do espírito da Ilustração” (BOLLE, 2000, p. 220). Para Baudouin (2010), essa é uma das tarefas do autor progressista na condição de produtor cultural, segundo o frankfurtiano. Tal ideia apareceu, em 1929, no ensaio “Conversa com Ernest Shoen”⁵⁴, como uma interrogação sobre como manter o aspecto da politização da arte combinada com o elemento de entretenimento e diversão ao qual a arte está relacionada neste contexto de debate⁵⁵. Posteriormente, em conferência proferida em 1934 e conhecida como “O autor como produtor”, Benjamin fala sobre o papel do intelectual crítico e chama a atenção para a necessidade deste desenvolver seu trabalho de modo a contribuir para a transformação do mundo no sentido socialista, a partir de sua ação como produtor cultural.

Ao chamar a atenção para tais questões, ele admitiu que há na técnica um importante fator concorrendo para o engajamento político do intelectual, por meio de sua produção nos meios de comunicação de massa. Apropriar-se da técnica, compreendendo-a: como um conhecimento que permite a criação e a expressão estética, de fazer e produzir arte, por meio das formas modernas da técnica; saber lidar com suas características e peculiaridades; perceber o impacto social de sua assimilação. Tudo isso poderia contribuir para que os escritores pudessem transformar os meios e sua utilização em um sentido revolucionário, identificando sua produção com a causa proletária. “Em outras palavras: a qualidade emancipatória do texto é intimamente ligada à sua qualidade técnica” (BOLLE. 2000. p.242). Segundo Benjamin (1994), por meio dela poderia se conciliar o antagonismo entre forma e conteúdo e provocar uma espécie de

54 Conversation with Ernst Schoen In: BENJAMIN, Walter. **The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media**. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 2008. p. 397-402.

55 Fragmento do discurso de Baudouin sobre o trabalho de rádio do filósofo alemão: Original: “Il convient de retenir cet aspect central de la *politization*, qui correspond chez lui à une conscience critique, pratique, mais également politique, qui doit s'allier précisément au divertissement” (BAUDOUIN, 2010, p. 102). “É importante lembrar este aspecto central da politização, que corresponde em sua obra [de WB] a uma consciência crítica, prático, mas também política, que deve ser combinado, de modo preciso, ao entretenimento/diversão” (BAUDOUIN, 2010, p. 102, tradução nossa).

erupção da materialidade histórica, a partir da manifestação estética. Este seria, também, um caminho para o intelectual crítico se reconhecer, bem como o papel de seu trabalho, no processo de produção e da luta de classe. Assim, modificar o aparelho produtivo

significa derrubar uma daquelas barreiras, superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência. [...] Também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do progresso político. [...] Além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – o material e a intelectual –, erigidas para separá-las precisam ser derrubadas conjuntamente (BENJAMIN, 1994, p. 129).

Aparentemente, Benjamin propõe uma práxis revolucionária como conduta ética para o intelectual crítico desta época. E ele não se esquivava dessa exigência e busca fazer-se produtor cultural ao criar peças de rádio com o rigor ético acima descrito. Dessa forma, sua realização não se limitava a trabalhar junto aos intelectuais burgueses, visando a sua conscientização; ele buscou aperfeiçoar seu trabalho de radialista e produtor cultural, com o objetivo de contribuir para o que considerava ser importante para o despertar de consciência do grande público, a partir de sua produção. Benjamin se dedicou, em muitos de seus programas, a estabelecer uma atuação crítica pedagógica com todo o público, especialmente junto às crianças e aos jovens. Conforme afirmam Bolle (2000) e Baudouin (2010), Benjamin acreditava que o escritor crítico deveria ser atuante no contexto das novas formas de mídia e tecnologias de comunicação de massas. Sobre este aspecto, seus trabalhos radiofônicos são testemunhas e provas desse engajamento.

Benjamin apostava no rádio como um meio que poderia ser utilizado para (trans)formar as pessoas por meio do acesso à cultura, desde que essa concepção estivesse na base da produção radiofônica. O contato e a amizade com Brecht, neste período, produziram em Benjamin efeitos profundos, no que diz respeito ao trato do frankfurtiano sobre o rádio. E, a partir da ideia brechtiana sobre o teatro épico, Benjamin desenvolve noções que contribuíram para que ele criasse peças radiofônicas inéditas até mesmo enquanto gênero, segundo afirma Baudouin (2011). A influência da obra de Brecht levou Benjamin a afirmar que:

As formas do teatro épico correspondem às formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer

momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O teatro épico faz o mesmo com o palco (BENJAMIN, 1994, p. 83).

Para a criança ator, “todo desempenho infantil orienta-se não pela ‘eternidade’ dos produtos, mas sim pelo ‘instante’ do gesto. Enquanto arte efêmera, o teatro é a arte infantil”, afirma Benjamin (2012, p. 117). Esse seria um exemplo de politização da arte que ajudaria a formar certa consciência crítica, prática e, por consequência, política (BAUDOUIN, 2010). Tais reflexões do autor remetem a temas presentes em outros de seus textos. Por exemplo, as características do teatro épico aparecem nos fundamentos do ensaio “Programa de um teatro infantil proletário”. Vemos de modo claro o quanto a noção do “gesto infantil” se aproximada ao que ele propõe ser o “gesto” para o ator no ensaio, “O que é o teatro épico?”. O autor afirma que o gesto é a alma do teatro épico, pois é por meio dele que o ator proporciona pausas e interrupções pontuais e intencionais, proporcionando um distanciamento crítico estratégico, dinâmica que agrega o caráter pedagógico ao gênero.

No centro dessa reflexão, o que nos chama atenção é o valor dado ao acontecimento, “aos agora”, na forma do improvisado e como isso se relaciona com a fantasia do real. Dito de outra forma, no modo semiestruturado, próximo de improvisado, como o teatro épico é produzido, existe a possibilidade de experimentar situações de modo mais livre, visto o minimalismo do cenário e das falas como elementos *a priori*. Com isso, por meio do gesto, como técnica de interpretação, abre-se a possibilidade para a existência de um espaço ainda não preenchido por completo pelas demandas do capital e da sociedade de consumo. Esse vazio primordial, fundamental ao fazer lúdico e à fantasia do real, Benjamin, segundo Gagnebin (2012, p. 150), denominou de “*Spielraum* (literalmente espaço para brincar), um espaço para brincar, jogar, experimentar, transformar”. Assim, afirma Gagnebin (2012, p. 150):

Se os ensaios sobre Brecht insistem na mutabilidade do espaço – a rigor, não existe mais o edifício ‘teatro’ com entrada, escadaria, palco, fosso, coxias etc. –, o programa de teatro infantil insiste na mutabilidade do tempo. As crianças são organizadas em um coletivo e têm a possibilidade de encenar suas fantasias através de atividades em várias oficinas de trabalho, sob a coordenação de um adulto/diretor. Essas oficinas são de execução material de vários objetos e de aprendizado concreto (preparação dos acessórios, pintura do cenário,

recitação, música, dança). Essa confrontação concreta com a ‘matéria’ [Stoff] é imprescindível, escreve Benjamin, para permitir que as crianças consigam escapar do ‘perigoso reino mágico da mera fantasia’. Sem essa confrontação, ficariam presas e impotentes nesse reino mágico (como ficam hoje diante da televisão), isto é, também profundamente diminuídas na volta ao ‘mundo real’. Graças à atuação com a matéria, que permite a transformação da fantasia em signos materiais, a ‘mera’ fantasia se torna um jogo de possibilidades e de experimentações concretas. Tais encenações, ressalta Benjamin, se deixam orientar pela improvisação, em vez de obedecer a um texto previamente dado. Com muito mais desenvoltura que os adultos, as crianças realizam no jogo teatral a temporalidade da experimentação.

O *Spielraum*, como um espaço para brincar, pode também ser compreendido, no contexto benjaminiano, como um espaço limiar, um lugar operacional para a fantasia, cuja finalidade é liberar a ação da criança para ter experiências formativas nas relações dela com o ambiente. A materialidade é a parte do real cujo mundo subjetivo da criança se ocupa de modo criativo, combinando e recombinaando suas partes acessíveis. As concepções que ela consegue incorporar dessa realidade transformam-se em material/contexto para o brincar, ou para se imaginar aquilo que lhe é narrado, como no caso dos contos de fadas, histórias fantásticas ou das peças radiofônicas. Não é por acaso que Benjamin estabelece uma espécie de topografia estratégica em suas peças. Por meio dela, orientava as crianças em suas narrativas, quase que de modo espacial, como quem indica um caminho a se percorrer pelos labirintos de suas histórias, a partir daquilo que, de algum modo, fosse concretude ou parte da realidade infantil alemã no limiar entre os anos de 1920 e 1930.

Um elemento essencial dessa *Aufklärung für Kinder* (Ilustração para crianças) consiste em desenvolver uma imunização dos ouvintes contra tudo o que é impacto e sensacionalismo, que reforçam a passividade e o consumismo. O autor reconhecia a necessidade de fantasias e mitos; eles devem servir para o receptor desenvolver sua personalidade, inclusive a se transformar num produtor de textos. Além disso, Benjamin criou também programas para adultos; eram concebidos sobretudo como ajuda de orientação em questões práticas do cotidiano, por exemplo, em como pedir um aumento para o chefe. Em todos esses programas, como também nas apresentações literárias, o objetivo principal não era o acúmulo de informações, e, sim, a formação da capacidade de julgar. O ouvinte deveria aprender a discernir entre comportamento ‘errado’ e ‘certo’, ou seja, entre obediência a apelos mitificadores do poder e uma postura que tornava transparente as artimanhas de seus agentes (BOLLE, 2000, p. 246).

Benjamin, enquanto jornalista, escreveu para várias faixas etárias, entretanto, seu trabalho de rádio revela uma atenção e um cuidado todo especial com a forma e o conteúdo, sobretudo nas peças radiofônicas voltadas para crianças e jovens. Para este público, ele criou um conjunto de programas pedagógicos sobre os mais diferentes assuntos – relatos que tematizaram o mundo do trabalho, magos e bruxas, golpistas, lojas de brinquedos, catástrofes, literatura e linguagem, enfim -, sempre a dialogar de modo dialético com a sensibilidade lúdica da vida infantil numa perspectiva ética emancipadora. Para o pensador, a arte tecnológica para massas, a produção estética na era da mídia, deveria ser acompanhada de algum índice pedagógico. Segundo afirma Baudouin (2010), Benjamin compartilhava desse pensamento com Brecht, tanto que traduziu para o seu trabalho de rádio uma série de procedimentos e experimentação oriundas da concepção teatral brechtiana de peça didática e pedagógica, criando seu modelo de peça radiofônica com caráter pedagógico. “Diga-se, apenas de passagem, que não há melhor ponto de partida para a reflexão do que o riso. E que a vibração do diafragma costuma ser um melhor estimulante do pensamento do que as vibrações da alma”, afirmou certa vez Benjamin (1994, p. 134) sobre o teatro épico.

Todavia, esse mesmo elemento catalisador de reflexões que denominaremos de “aspecto risível” da obra, pode ser facilmente encontrado nos escritos de Benjamin voltados ao público infantil ou como uma característica em suas reflexões sobre a infância. Existe, portanto, uma preocupação com as características ou natureza social da criança representante da infância moderna, tal qual sua sensibilidade e curiosidade para o ambiente urbano e tecnológico. Neste sentido, não há assunto proibido ou que não possa ser traduzido para elas, desde que, por meio da composição entre forma e conteúdo, os dados narrados lhes sejam acessíveis e tocantes⁵⁶.

56 Como forma de exemplificar nossa afirmação, gostaríamos de citar a primeira parte da rádio, peça intitulada “O dialeto berlinense” (BENJAMIN, 2015, p. 9) “Bom dia, hoje quero conversar com vocês sobre o jeito de falar dos berlinenses; o famoso *bico* enorme é a primeira coisa na qual se pensa, quando se fala de Berlim. Na casa de um berlinense tudo é diferente, tudo é melhor e feito de um jeito mais esperto, pelo menos é o que se diz na Alemanha. Na verdade, é até bom quando se tem a capital de um país da qual se pode falar mal”. Na citação nota-se como Benjamin explora o poder imagético das palavras para formar uma topografia da qual a imaginação da criança vai sendo guiada com bom humor e ironia pelas trilhas do conhecimento. O ensaio continua com outras perspectivas e possibilidades para nosso estudo, os quais retomaremos na seção seguinte.

As proposições pedagógicas sobre o uso do rádio feitas por Benjamin, segundo Bolle (2000), tendem a um encontro entre o público e o autor/produtor⁵⁷. Na medida em que este organiza a pauta, o conteúdo e formato da programação, observando o que é de interesse ou da especificidade de um determinado público, o escritor como produtor contribuiria para que o ouvinte pudesse ser orientado em direção ao conhecimento, ao se identificar com o programa emitido. A proposta era de que houvesse uma dialética neste encontro que tornasse possível elaborar um tipo de conhecimento que cativasse tanto ao especialista no assunto em pauta quanto ao mais leigo dos ouvintes.

A rádio peça ‘parte propositadamente do que há de mais superficial’, ao mesmo tempo em que procura ‘se vincular às questões da teoria literária avançada’; para o autor, seria uma grande incentivo ‘se pudesse cativar ao mesmo tempo o especialista e o leigo’. Nesse campo de tensão, Benjamin procurou desenvolver o amplo prisma de seus gêneros, que vão desde a linguagem mais simples até o ‘texto difícil’ (BOLLE, 2000, p. 267).

Para um desafio tão grande quanto o de agradar a um público tão diversificado, o filósofo apostou na experimentação e criação dos gêneros e formas radiofônicas próprias. Os gêneros trabalhados por Benjamin durante sua vida profissional no rádio, segundo Baudouin (2010), podem ser estudados em ao menos duas categorias amplas de emissões: de um lado, o comentarista congrega as transmissões que se serviram do rádio apenas como meio e suporte de difusão, tais como entrevistas, conferências, leituras de ensaios, história infantil, crônicas e críticas literárias; de outro, ele relaciona as peças imaginadas e projetadas especificamente para o rádio. Portanto, se Benjamin tem um pé no jornalismo, no que concernem certas emissões, ele tem outro no domínio da produção e realização cultural como

57 Reflections on Radio In: BENJAMIN, Walter. **The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media**. Cambridge, Massachusetts. London: Harvard University Press, 2008. p. 391- 392. Original: “Not that it would be an easy task to describe the way the voice relates to the language used - for this is what is involved. But if radio paid heed only to the arsenal of impossibilities that seems to grow by the day-if, for example, it merely provided from a set of negative assumptions a typology of comic errors made by speakers-it would not only improve the standard of its programs but would win listeners over to its side by appealing to them as experts. And this is the most important point of all” (BENJAMIN, 2008, p. 392). - “Não que seja uma tarefa fácil descrever o modo como a voz se relaciona com a linguagem usada - pois é isso que está envolvido. Mas se o rádio só prestava atenção ao arsenal de impossibilidades que parece crescer a cada dia - se, por exemplo, se limitasse a fornecer de uma série de suposições negativas uma tipologia de erros cômicos feitos por falantes - não só melhoraria o padrão de seus programas, mas ganharia ouvintes para o seu lado apelando para eles como especialistas. E este é o ponto mais importante de todos” (BENJAMIN, 2008, p. 392, tradução nossa).

Hörspielmacher ou dramaturgo de rádio em tradução literal, conforme Baudouin (2010).

As peças de rádio, as quais Benjamin realizou, correspondem à categoria das *Hörspiele*. De origem alemã, literalmente significa “jogo (*Spiel*) para os ouvidos”, ela é caracterizada por um formato heterogêneo no que diz respeito à escolha do material e à estrutura de composição das peças. “[...] Este tipo de jogo de rádio é baseado na expressividade dos sons, bem como na combinação de gêneros, como a música eletroacústica, a poesia sonora ou o teatro musical” (BAUDOUIN, 2010, p. 120, tradução nossa)⁵⁸. Essa montagem característico da *Hörspiel* poderia ser compreendido como uma forma de literatura de rádio, com característica pedagógica, acessível para xx crianças e jovens ouvintes. Além de proporcionar certa dose de entretenimento, divertimento, devido ao caráter lúdico das peças, ela agrega em si outra função: despertar a consciência do público ouvinte, por meio do conteúdo subjacente à forma e à técnica das peças.

Benjamin produziu um segundo tipo de peças de rádio denominada de *Hörmodelle*, os modelos radiofônicos correspondem às peças didáticas ou de aprendizagem brechtiana, conforme afirma Bolle (2000), o que há de original nessa forma de expressão radiofônica é a íntima relação entre diálogo cênico e discussão teórica. Tal relação ocorre

[...] a partir de situações emprestadas da vida cotidiana, das experiências dos ouvintes, Benjamin, se esforça em desenvolver um verdadeiro método de análise de comportamentos e atitudes, a partir de uma dialética entre exemplos e contra-exemplos. [...] Ele se mobiliza em ensinar o público a arte de resolver os conflitos da vida cotidiana” (BAUDOUIN, 2010, p. 128-129, tradução nossa)⁵⁹.

Em um período de transformações radicais e rápidas no cerne da sociedade alemã, Benjamin tenta produzir algo que pudesse contribuir para desenvolver e orientar a capacidade de tomar decisões em situações típicas de um cotidiano, onde as pessoas estavam sob constante pressão dos ideais nazistas.

58 Original - “Littéralement, *Hörspiel* signifie “jue (*Spiel*) pour l'ouïe”. Ce type de pièce radiophonique se fonde sur l'expressivité des sons ainsi que sur la combination de genres tels que la musique eletroacustique, la poésie sonore ou le théâtre musical” (BAUDOUIN, 2010, p. 120).

59 Original - “À partir des faits emprutés à des situations de la vie quotidienne, au vècu des auditeurs, Benjamin, s'efforce d'elaborer une véritable méthode d'analuse des comportamentes, des attitudes à partir d'une diletique d'exemples et de contre-exemple. (...) Il s'agit d'enseigner aux auditeurs l'art de résoudre des conflits de la vie quotidienne” (BAUDOUIN, 2010, p. 128-129).

As poesias sonoras e os jogos de palavras, artes literárias cuja palavra em alemão que os definem é *Funkspiel*, foram uma terceira forma de criação de Benjamin. O *Funkspiel* é um tipo literário de jogo de rádio que, segundo a descrição feita por Baudouin (2010), o objetivo era criar uma forma de interação com o público, bem como o de incentivá-lo a escrever e produzir seus próprios “ensaio”. O jogo era realizado de modo a convidar o ouvinte a realizar uma brincadeira que consistia em escrever um pequeno texto, coerente, a partir de um conjunto de palavras recitadas aleatoriamente durante a programação, em um tempo determinado, pelo animador da emissão.

Por fim, temos os contos radiofônicos para crianças, a eles daremos atenção especial e tratamento diferenciado na seção seguinte. No entanto, essa categoria dos trabalhos de rádio projetada por Benjamin tem como característica abordar os temas da atualidade, da modernidade, adaptando a maneira de narrar à cultura e idade das crianças, evitando as armadilhas dos excessos em nome de um pedagogismo. Assim, houve um esforço em propor aos jovens ouvintes emissões totalmente adaptadas às suas demandas e sensibilidade. “Por sua prática singular do rádio, ele vai tentar criar um espaço de liberdade e experimentação para jovens ouvintes, oferecendo contos de rádio de um novo tipo” (BAUDOUIN, 2010, p. 151, tradução nossa)⁶⁰. Nesse sentido, o projeto de Benjamin como um escritor/produtor de literatura infanto-juvenil, se assim podemos afirmar, tinha por objetivo, também, “preservar os valores da infância e juventude. Pois eram exatamente estas – enquanto “futuro da nação” - que estavam na mira da máquina de propaganda do novo regime autoritário que procurava organizar, captar, seduzir, “fazer a cabeça”, dos jovens e pequenos, incentivando-os por todos os meios a integrarem a ‘Juventude Hitlerista’” (BOLLE, 1984, p. 13).

Apesar de todos os esforços dos intelectuais críticos na luta contra o pensamento fascista, sabe-se qual foi o desfecho dessa história. Benjamin assistiu a derrocada do pensamento crítico, não apenas nos meios de comunicação de massa, mas no contexto da sociedade da época. Ele foi testemunha de como regimes autoritários conseguiram utilizar a mídia moderna e toda força persuasiva que dela emana, a favor de uma engenharia construída para a destruição em massa. Benjamin constatou, com a experiência da ascensão nazista, que o progresso tecnológico contribuiu para dar suporte ao culto e a magia que fez sucumbir os ideais Iluministas de emancipação e formação,

60 Original - “Par sa pratique singulière de la radio, il va tenter de créer un espace de liberté et d'experimentation pour les jeunes auditeurs en leur proposant des contes radiophoniques d'un nouveau genre” (BAUDOUIN, 2010, p. 151).

em favor de afirmar o capitalismo como religião. A *Hitlerjugend* ou Juventude Hitlerista pode ter sido um fenômeno de massas que deve ter perturbado o sono de Benjamin ao pensar no que a propaganda nazista tinha reservado para o público jovem e as crianças. Relatos sobre a propaganda nazista para a juventude da época de 1933 mostra a força predatória e sedutora da engenharia nazista.

Escrevendo trinta anos depois, Melita Maschmann lembrou-se de si mesma aos 15 anos de idade como buscando um ‘propósito fundamental’: ‘Naquela idade, a gente vê uma vida de deveres escolares, passeios com a família e convites para aniversários deploravelmente vazia de significado. Não se dá crédito a ninguém por estar interessado em mais do que essas ridículas trivialidades. Ninguém diz: ‘Você é necessário para algo mais importante; venha!’ Quando se trata de assuntos sérios, a gente nem conta. Mas os meninos e meninas das colunas em marcha contavam. Como os adultos, eles carregavam estandartes onde estavam escritos os nomes dos seus mortos.’ (SAVAGE, 2009, p. 278).

Ao final de 1933, aproximados 3,5 milhões de jovens alemães já faziam parte da Juventude Hitlerista. A pressão e persuasão da propaganda nazista foi um dos motivos dessa expansão, entretanto, o movimento também aproveitou o contexto do pós-guerra e a falta de perspectiva de vida para esse nicho social, como uma forma de dar uma alma para as massas. A juventude tinha um lugar importante nas atenções e intenções imperialistas de Hitler. Certa vez, em 1933, ele apresentou ao público seu plano para o futuro da juventude hitlerista alemã:

Estou começando com os jovens. Nós que somos mais velhos estamos desgastados. Estamos apodrecidos até a medula. Não nos resta nenhum instinto incontrolável. Somos covardes e sentimentais. Estamos carregando o peso de um passado humilhante e temos no nosso sangue o melancólico reflexo da servidão e da subserviência. Mas os meus magníficos jovens! Existem melhores em algum outro lugar do mundo? Vejam estes rapazes e meninos! Que material! Com eles eu posso construir um novo mundo (trecho do discurso de Adolf Hitler em 1933, apud SAVAGE, 2009, p. 279).

Benjamin se envolveu de modo consciente contra o enquadramento da juventude ao projeto social fascista. Tentou criar uma literatura de rádio voltada para a infância como forma de colaborar na formação de uma resistência contra a pressão do nacional-socialismo. Para tanto, seus contos radiofônicos demonstram um cuidado com a cultura da criança, evidenciando a possibilidade de um protagonismo infantil alternativo ao que

propunha o nazismo às crianças e aos jovens.

Neste sentido, tentaremos resgatar, na seção seguinte, aquilo que pode ser aparentemente irrelevante nessa *Aufklärung Für Kinder* - Iluminismo para crianças - ,entretanto, que pode nos ajudar a pensar questões afetas a transmissão do conhecimento, bem como nos aproximar melhor das ideias de Benjamin sobre uma infância moderna. Recuperar a verve das peças radiofônicas pode contribuir para pensarmos a infância e os paradigmas referentes à formação das crianças e jovens do século XXI.

3.3. A hora da criança, imagens de um Iluminismo via rádio, passagens para o *flâneur* aprendiz

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursupriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.

Walter Benjamin

A epígrafe desta seção é, também, um ponto de partida importante. Benjamin, como colecionador, sabia bem onde encontrar os incomparáveis itens de sua coleção com maestria. Em uma de suas peças de rádio, ele afirmou que, em tempos de crise, os colecionadores de livros encontravam raridades por um preço muito baixo em bancas de vendedores de livros usados, nas ruas de Berlim. De lugares aparentemente improváveis, em meio aos resíduos da urbanidade, ele ensinava as crianças a resgatarem as coisas vencidas pela novidade e fazerem novo uso delas. As marcas do colecionador e filósofo Benjamin e o uso inovador e radical feito por ele de sua coleção de extratos da História evidenciam a singularidade de sua sensibilidade em se comunicar com as crianças em um dos ambientes preferidos delas: o mundo feérico. Um lugar onde a magia das ondas sonoras permitiu a Benjamin tratar com as crianças sobre os mais diferentes assuntos, como: questionar o lugar de “bandido”, atribuído aos

contrabandistas, ciganos, bruxas, magos e bandoleiros fanfarrões; ou falar de coisas “sérias”, como catástrofes naturais e de outras, não naturais, em particular, daquelas produzidas pelo progresso. Dessa forma, “Estas palestras radiofônicas para crianças dão uma nova dimensão à fisionomia do escritor que é Benjamin, revelando um pedagogo tão discreto quanto engenhoso que, assumindo o lugar de narrador, leva adiante o Iluminismo” (TIEDEMANN, 2015, p. 7).

A partir do exposto e, sabendo que existia uma preocupação do frankfurtiano com a questão do receptor de suas emissões radiofônicas, nosso objetivo nesta seção é colocar em debate aquilo que Benjamin desenhou como fisionomia para uma infância moderna por meio da análise de algumas de suas peças radiofônicas para crianças. Nossa hipótese é de que há, expresso nelas, a imagem de uma cultura da criança como cenário para o protagonismo infantil. Esta imagem panorâmica sobre uma cultura da criança, no limiar entre Primeira e Segunda Guerras Mundiais, foi, também, a expressão de quanto estamos nos tornando pobres de experiências comunicáveis e da necessidade de tentar resgatá-las como forma de resistir a essa pobreza.

Assim, aquilo que poderia ser apenas marcas de uma infância vivida em um lugar e período precisos na história – Alemanha entre 1920 e 1930, local e período ao qual pertencia o público infantil cujas peças foram escritas -, permite-nos realizar aproximações entre o sentido da *Erfahrung* e o que chamaremos de ‘concepção benjaminiana de infância’. Nosso percurso será guiado pela obra “A hora das crianças”, publicação feita em 2015 no Brasil, de 29 peças de rádio de Benjamin emitidas entre 1929 e 1933 para o público infantil. Entendemos que essa coletânea de textos podem nos colocar em contato com a perspectiva de infância que Benjamin buscou desenvolver ao pôr em prática seu projeto de rádio. Nessa vertente, além de uma forma muito peculiar de literatura infantil, podemos dizer que Benjamin condensou, nessas linhas, os sinais sócio-temporais do que veio a ser a experiência da infância para as crianças nascidas sob as marcas da modernidade. Nossa análise será orientada por dois eixos temáticos a partir dos quais trataremos seus contos radiofônicos. São eles: *a cidade como labirinto; catástrofes naturais e não naturais*. Cada eixo proposto será explicado no início da apresentação do percurso na seção.

3.3.1. A cidade como labirinto, uma arquitetura para o *flâneur* aprendiz

A modernidade como *Trauer-Spiel* não é apenas "luto", mas também o "lúdico"⁶¹.

Willi Bolle

Encontramos entre as peças radiofônicas algumas cuja cidade e o ambiente da vida urbana são o núcleo temático do enredo das emissões. Uma visão geral desse conjunto de texto nos permite evidenciar que Benjamin aparentemente sugeriu que a cidade pudesse ser um espaço de exploração para a criança, como local para uma espécie de *flânerie* infantil. Ele faz emergir o labirinto da cidade, a partir do modo como o cotidiano prosaico das relações é narrado em seus contos radiofônicos. Esse labirinto é formado por uma arquitetura que funciona como os desvios, entradas e saídas das Passagens parisienses, sendo, esses, assuntos urbanos selecionados por Benjamin para apresentar às crianças. Assim, trataremos aqui sobre o como o autor evidencia o lugar do indivíduo criança enquanto sujeito da infância na sociedade, ao ensinar por meio de uma espécie de pedagogia do passeante, lições de como perder-se na cidade.

Buscando os rastros dessa representação de infância, encontramos uma assertiva do autor em uma de suas peças, que pode muito bem ser nosso ponto de partida. Neste trecho, o filósofo assim indaga com as crianças:

Eu disse a mim mesmo: os adultos podem escutar no rádio todo o tipo de programa que interesse a eles com informações especializadas, apesar de, ou exatamente porque eles já entendem do assunto tratado, no mínimo tanto quanto o locutor do programa. E porque não se pode fazer também esses programas especializados para crianças? Por exemplo sobre brinquedos; apesar de, ou exatamente porque eles entendem de brinquedos no mínimo tanto quanto o homem que aqui lhes fala (BENJAMIN, 2015, p. 61).

A forma como a afirmação se coloca localiza a criança ao lado do adulto, ao

61 *Trauerspiel* é a palavra em alemão para nosso correspondente Tragédia. Acontece que, por meio da dissociação dos termos, como feito por Bolle (2000, p. 136), "*Trauer-Spiel*" *Trauer*- significa Luto e *Spiel* Jogo, que carrega consigo o componente lúdico como qualidade constitutiva da tragédia e do elemento trágico.

reconhecer que ambos têm capacidade de falar com propriedade sobre assuntos cotidianos, apesar de assumir também que há diferenças entre um e outro. Ao se colocar dessa forma, Benjamin sugere que há conhecimentos cuja sensibilidade infantil pode lidar muito bem e que, a partir deles, podem-se abrir pontes para universos alternativos do conhecimento, tangentes, limiares, como um espaço para formação. Parece que uma pedagogia do passeante sugere uma educação pelos limiares do conhecimento, e uma didática profana, que traga ao uso comum às coisas que foram apropriadas e consagradas ao uso dos vencedores em sua história oficial.

Essa pedagogia contribui para se reconhecer o estatuto da infância moderna na sociedade do século XX. A infância, que sempre foi secundarizada nas relações sociais, adquire novo lugar na sociedade como centro da família. Esse reconhecimento contribuiu para que a sociedade passasse a olhar mais de perto as necessidades e interesses particulares das crianças que, aos poucos, os próprios adultos foram ajudando a afirmar - como demonstramos no capítulo um. Dessa forma, essa infância, que passou a ter quartos de brinquedos ou quartos privados na modernidade, sabe, no mínimo, igual ao adulto daquilo do que trata esta peça sobre brinquedos. Esse é um assunto que pertence ao “gueto”, da qual a criança faz parte, do ambiente onde ela é protagonista das ações. Parte importante da cultura da criança é o brincar. Logo, o tema da peça é algo com o qual a criança pode facilmente se identificar, se pensarmos nela como o receptor/destinatário da emissão – não exclusivo, entretanto, o principal neste caso.

O autor vai exatamente ao encontro da criança e a reconhece como um ouvinte ativo. Ele o faz quando a questiona sobre seu direito a uma programação que fosse feita para ela, a partir de assuntos de seus interesses, promovendo, com esse tipo de pergunta, a perspectiva de autorreflexão crítica do lugar das crianças no mundo. Elas são, no mínimo, sugestionadas a pensarem em seu lugar na sociedade, seus papéis, seus direitos, já que os deveres estão bem definidos pelos adultos. Esse reconhecimento como ator social é muito importante, ainda mais se nos lembrarmos do relato citado no final da seção anterior, sobre o impacto do movimento de jovens a “Juventude Hitlerista” em organizar a massa de crianças e jovens alemães conduzindo-os, em seu protagonismo, a uma atuação pró-nazismo.

As sutilezas e artimanhas utilizadas por Benjamin para compor o enredo de seus contos radiofônicos fazem com que certas nuances passem despercebidas se nossas lentes não estiverem bem ajustadas. Vejamos o exemplo: Em “O dialeto Berlinense”,

toda uma complexa trama teórica é apresentada para as crianças e jovens como recurso para se compreender o que é uma dialeto e o que é o “berlinês”. Portanto, o tema que conduz toda a narrativa é a linguagem, entretanto, isso é feito ao se afirmarem, concomitantemente, um conjunto complexo de outras noções:

O berlinês é uma língua que vem do universo do trabalho. Ela não nasceu com os escritores e os eruditos, mas sim no alojamento do quartel, na mesa de carteados, no ônibus, na casa de penhores, no estádio esportivo e na fábrica. O berlinês é uma língua de pessoas que não têm tempo, que precisam se fazer entender com uma simples insinuação, um olhar ou uma meia palavra. E esse não é o caso das pessoas que se encontram ocasionalmente nos círculos da sociedade; só as pessoas que se veem regularmente, diariamente e sob determinadas circunstâncias que se repetem são capazes disto. Entre elas sempre surge uma língua particular, e o melhor exemplo disso vocês tem na escola. Pois existe uma língua particular falada pelos estudantes. Assim existem também expressões particulares entre os trabalhadores, os esportistas, entre os soldados, os ladrões, e assim por diante. E todas essas línguas contribuem de alguma forma para o berlinês, pois é exatamente em Berlim que todas essas pessoas convivem em grandes massas, nas mais diversas profissões e posições sociais (BENJAMIN, 2015, p. 12).

A citação, a nosso ver, reúne muitas questões. Para falar do que é um dialeto, Benjamin agrupa característica de um objeto cuja aura, mesmo que, fragilmente, ainda teima em existir. Num dialeto, encontramos a experiência única sobre algo com a distância e o tempo de experiências precisos para que ela exista enquanto tal. Para um dialeto ser efetivo, ele deve ser constituído de modo ritualístico, sob “determinadas circunstâncias que se repetem”, como se afirma na citação acima. O mundo do trabalho dita essa rotina. Só entende essa faceta da língua aqueles que podem extrair dos encontros da vida cotidiana as formas de expressão que se originam desse cotidiano. O “berlinês” é uma forma de experiência compartilhada, ainda que muito delicada, mesmo que sob o signo da modernidade volátil. Sobre essa ótica, o filósofo expõe para as crianças características fundamentais de importantes teses, tais como a noção de aura, vivência, experiência, tempo vazio. Enquanto aspecto da cultura mais próxima das vivências das crianças, o “berlinês” é parte do conjunto de representações que marcam o dinamismo com que a própria cultura se transforma no ambiente urbano industrial. Nos parece interessante perceber que, em meio a toda essa complicação da vida moderna, Benjamin propõe que a criança tenha seu papel ativo na construção desse dialeto. Mais uma vez, a criança é reafirmada em seu protagonismo, quando se diz que há um dialeto

escolar, falado de modo particular pelos estudantes e a comunidade escola, e que ele influencia ativamente o curso vivo do “berlinês”.

Em outra de suas peças, ele assim retoma a temática, e afirma: “há alguns meses eu falei aqui a vocês sobre o dialeto de Berlim. E a feira é um dos melhores lugares para se apurar os ouvidos e perceber o modo de falar berlinense, sua história e suas transformações. É sobre o comércio de rua da Berlim antiga e moderna que eu quero contar hoje a vocês” (BENJAMIN, 2015, p. 19). Ele guia as crianças, como um *flâneur* aprendiz, por mais uma aventura pelas ruas de Berlim. Dessa vez nosso guia para o *flânerie* nos leva para conhecer feiras de rua. Ele demonstra que, nesses locais de troca de mercadorias, havia um intercâmbio cultural sobre o cotidiano que era muito intenso e próprio do ambiente das feiras de ruas. Um linguajar popular que remete ao próprio tempo da tradição, ou uma versão diminuta dela. Benjamin brinca com essa linguagem irônica, jocosa, pouco rebuscada dos feirantes, que mais se assemelha à linguagem das crianças, para, então, mostrar a feira como espaço para se exercitar a vida comunitária.

Assim, por desvios, pelos corredores da escola ou em meio ao movimentado ambiente da feira, a linguagem tem sua autonomia e possibilidades de transformação, por meio da livre demanda das pessoas. A criança é convidada a observar e absorver todas estas coisas que, na feira se mistura aos cheiros, sabores, texturas, cores e ruídos, como ele descreveu sobre sua experiência de menino ao ir a uma delas. Nesta relação franca e direta, como fala de seu passado, a criança da infância de Benjamin atualiza sua vivência ao compartilhá-la como experiência com as crianças, a quem ele narra suas peças.

Das ruas e feiras, Benjamin as leva para o palco dos bonecos, quase literalmente. Benjamin convida as crianças a passearem pelo mundo das marionetes e seus títeres. Apesar de destacar certa dificuldade em encontrar em Berlim Teatro de Boneco, na ocasião em que ele fez a emissão da peça, ele traça um pequeno panorama sobre como isso se dá em outras cenas, como em Munique, Paris, Roma, e lembra que há ocasiões especiais em que Berlim recebe esses mesmos palcos. Neste contexto aparece *Kasperle*, o boneco que encarna as travessuras, próprias das crianças, e que, de um modo peculiar, aparentemente, toma o lugar da criança nesta peça. Nela, Benjamin fala da história do teatro de bonecos, realizando uma pequena constelação histórica para apresentar o tema. Ele evidencia que o teatro de bonecos um dia pertenceu ao campo do

sagrado, da mística e do ritualístico, pois os bonecos simbolizavam os deuses e, somente muito depois disso, eles foram recuperados ao mundo profano e ao uso comum.

Outra situação que aparece é sobre os teatros de bonecos no final da idade média, cujos atores itinerantes sofriam assaltos durante as viagens entre as cidades dos espetáculos, o que fez com que eles adaptassem seu trabalho, a fim de evitar os encontros com os bandidos. Uma nova forma de expressão artística surge dessa transformação, da qual emerge a figura do bonequeiro, o especialista em teatro de bonecos. Benjamin finaliza com exemplos provocativos de fragmentos do enredo de alguns dos teatros em voga na época.

A personagem *Kasperl*, que, de certa forma, incorporou o lado travesso que o autor eventualmente associou à conduta das crianças, “não se limita a aparecer nas peças que são escritas para ele, mas se atreve a meter o bedelho em qualquer obra do autêntico teatro para adultos” (BENJAMIN, 2015, p. 30). Ele transitava, portanto, entre as coisas do mundo sério dos adultos e o das lúdicas peripécias infantis típicas da modernidade. Por meio de *Kasperl*, Benjamin demonstra a necessidade de se rebelar contra a tirania do momento histórico e canalizar uma rebeldia infanto juvenil, que estava sendo calada e aliciada pela Juventude Hitlerista, para outros fins. A peça torna-se um meio para fazer “os moleques atrevidos” (BENJAMIN, 2015, p. 11) refletirem sobre o humor e a ironia como ferramentas para a crítica e a reflexão e que, em tempos de opressão e tirania, há que se ter espíritos livres e cautelosos - “Essa característica especial também lhe rendeu ódio e perseguição [ao teatro de bonecos]. Primeiro por parte da igreja e das autoridades, pois as marionetes podem zombar de todos facilmente e sem nenhuma malícia. Basta que imitem os grandes e o público verá [...]. Assim, por exemplo, eles ridicularizavam os tiranos na Áustria” (BENJAMIN, 2015, p. 33-34).

Em outra de suas narrativas, o filósofo mostra a face de “A Berlim demoníaca” para as crianças. Benjamin inicia, relatando um episódio escolar de quando tinha 14 anos. Deste episódio, emerge o tema guia do enredo, o trabalho de E. T. A. Hoffmann, um escritor de aventuras com grandes doses de terror em suas linhas. O filósofo apresenta sua personagem como um fisionomista, “um sujeito muito perspicaz e dotado de um finíssimo faro, capaz de rastrear os espíritos ocultos sob os disfarces mais sofisticados. [...] E um dos principais objetos de sua observação era Berlim, a cidade e as pessoas que nela vivem” (BENJAMIN, 2015, p. 42).

Esse sujeito, Hoffmann, vagava pelas ruas, observa-as, absorve-as, interpreta a face das coisas, pessoas e lugares da cidade de Berlim. Às vezes, ele ia a bares apenas para escrever relatos ou fazer desenhos, caricaturas, das trivialidades do ambiente. Benjamin ensina, com suas descrições sobre Hoffmann e seu processo criativo, dois conceitos importantes ao *flâneur* aprendiz: a noção de fisionomista e de *Flânerie*. Conceitos que produzem como lição o porquê e o como se perder pela cidade, observar a sociedade e absorvê-la. Por meio de procedimentos e processos criativos como estes, realizados por Hoffman, mostra-se que a Berlim “simplória, sóbria, liberal e razoável não se encontra apenas em seus recantos medievais, ruas afastadas, casas abandonadas, mas também nos seus habitantes trabalhadores, de todas as classes e bairros repletos de coisas que podem estimular um narrador e cujo rastro só pode ser seguido por aquele que é capaz de ler seu sentido” (BENJAMIN, 2015 p. 45).

No caso da peça “A Berlim demoníaca”, as cenas do colégio, relatadas no início, são o testemunho e indício da construção de espaços, onde se produz e se tem experiências de culturas infantis na relação de pares - entre as crianças da mesma geração e de outras gerações - como também, de modo intergeracional - entre crianças e adultos. Assim ele relata, logo no início da peça, como tais relações ocupavam a agenda das atividades: “Naquela época eu era aluno em um internato. Como é de costume nestas instituições, todas as semanas alunos e professores se reuniam várias vezes para fazer música, ouvir alguma palestra ou ler trechos de algum poeta” (BENJAMIN, 2015, p. 39). O internato foi uma moradia escola, uma habitação limiar, onde se fundia o trabalho do aluno, a escola, com seu lugar de habitação e convivência entre professores e alunos, o internato. Uma espécie de família estabelecida a partir da nova noção de infância e educação. Na continuidade da peça, Benjamin descreve como o professor fazia para segurar a atenção e estimulá-la quando a meta era ler alguma história - “Acredito que tudo o que ele dizia era bastante apropriado para estimular nosso interesse juvenil por aquelas histórias que viriam a seguir” (BENJAMIN, 2015, p. 39). Questões como estas, que remetem à formação, marcadas pela noção de experiência, no sentido forte do termo, ganharam novos contornos, atualizaram-se em sua forma moderna. Os traços da educação, como um precário substituto, meramente semântico para o sentido amplo dado a noção de formação, estão representados, nesta peça, por meio da fragmentação do tempo na forma da vivência do ano letivo.

Apesar disso, ele compartilha em sua narrativa um momento de iluminação

profana de sua vida de internato. Esse estado profano é demonstrado quando Benjamin realça os efeitos que as leituras feitas por seu professor geraram nele, ao ponto de ser tema de uma de suas narrativas radiofônicas. Outro momento profano é quando Benjamin relata que havia momentos que burlar a lei dos adultos era um modo de poder realizar seu protagonismo infantil. Essa resistência à “máscara do adulto”, como o próprio Benjamin a denominou no ensaio "Experiência", aparece em passagens de alguns de seus escritos, todavia, nesta peça, "A Berlim demoníaca", essa referência se mostra em uma, bem específica, onde confessou que lia Hoffman escondido de seus pais, na calada da noite, em meio à penumbra. Ele afirmou sentir medo durante a aventura literária, entretanto, as imagens criadas em sua mente durante a fantasia imaginativa do que ele lia foram inesquecíveis. Ele mostra, portanto, que brechas podem ser criadas por elas, as crianças, para escaparem tanto quanto possível do mundo calafetado criado para elas com a emergência da infância moderna, um mundo idílico para muitos e que tem um potencial de humanização bastante evidente e valorizado por Benjamin.

Nessa vertente, apesar de o universo infantil estar relativamente fechado devido à organização desse lugar feito pelos modernos, Benjamin se coloca em uma condição de “amigo mais velho” que pode ajudar as crianças a reconhecerem passagens e rotas de fuga tão necessárias a um *flâneur* aprendiz conhecer. Ao compartilhar suas memórias com as crianças, ele mostrou que “onde há experiência no sentido estrito do termo, entraram em conjunção na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1989, p. 107).

Nesse esforço em compartilhar as experiências de outras crianças e infâncias com os seus ouvintes, Benjamin retorna a um tempo não muito distante do período de suas emissões e narra, na peça “Um menino nas ruas de Berlim”, relatos sobre um garoto chamado Ludwig Rellstab, que morava no parque Tiergarten, no início do século XIX, quando ainda era possível instalar-se por ali em casas de veraneio. A apresentação da personagem segue por meio de uma grande citação onde Rellstab descreve o Tiergarten – primeiro como recordação de sua infância e depois como o parque estava na idade adulta. Benjamin, então, fala dos efeitos que as experiências do tempo de infância provocam em nós, como humanos. Algumas são boas e recordamos e outras, simplesmente, esquecemos. Há pessoas que, como Rellstab, têm verdadeiros tesouros dessa fase da vida guardados na memória, outras não. Ao relatar a experiência de

infância de Rellstab, Benjamin demonstra como é possível para as crianças ouvintes fazerem suas caminhadas pela cidade. “Vocês pode perceber que aquele que conta todas essas histórias andou circulando desde muito pequeno por Berlim como um verdadeiro moleque”, afirmou Benjamin (2015, p. 54), ao ler mais um dos relatos de Rellstab. Após este percurso, o filósofo afirmou ter sido no Tiergarten que conheceu seu primeiro labirinto, quando ainda era uma criança, e que a própria narrativa foi uma amostra do tipo de labirinto do qual ele falava.

Nessa peça, temos uma exposição sobre como o espaço da cidade pode ser visto como um labirinto a partir do olhar infantil. No caso, o olhar da criança Benjamin e da criança Rellstab, certamente um olhar retroativo sobre esse lugar, entretanto, não menos importante por ser o adulto falando. Na verdade, por reconhecer em si os sintomas de uma infância memorável, Benjamin parece compartilhar tais recordações em suas peças, como um dever ético em dividir o conhecimento prático em vias de extinção na modernidade, o de que perder-se também é caminho, desde que se saiba estar perdido. “A crítica benjaminiana da consciência do *flâneur* é uma tentativa de despertar: não só das fantasmagorias do século XIX, mas também das do século XX, das quais só se desperta na medida em que são decifrados os sonhos que o prepararam” (BOLLE, 2000, p. 82).

Esse despertar/decifrar dos sonhos da modernidade, em “Passeio Pelos Brinquedos de Berlim I”, aparece na forma de uma estratégia na estrutura da peça, que dá a ela quase um senso de “moral da história”, parecido com as fábulas. Essa estratégia permite aos pais “participarem da peça”, cada qual em seus lares, conversando com seus filhos. A peça se inicia com a narrativa da história de Tinchén, uma menina que passou por inúmeras tentações para provar seu valor e, assim, poder reencontrar seus irmãos. “Vocês sabem como costumam ser as provas que os heróis libertadores precisam enfrentar nos contos infantis” (BENJAMIN, 2015, p. 58), pois então, essa heroína mirim passou por várias formas delas. Sempre que ela estava prestes a cair em tentação e trair a sua missão de reencontro, algo, repentinamente, a lembrava de que deveria resistir à provação. As provas, as quais Tinchén foi submetida, aconteceram em lugares encantados, nos quais, bonecas falavam, serviam e preparavam chás para as crianças; biscoitos eram amigos gentis e prestativos na ciranda das guloseimas e confeitos. Todavia, se Tinchén sentisse vontade de ficar em alguns desses reinos, ela perderia a chance de reencontrar seus irmãos. Nas horas em que ela parecia fraquejar,

umx pássaro azul surgia do nada para relembra-la de sua missão - com seu canto, ele dizia: *“Tinchen, minha querida Tinchen, / Lembra-se dos teus irmão!”* (BENJAMIN, 2015, p. 59).

Esse pequeno relato é inter cruzado por, ao menos, outros dois que valem mencionar. Depois de investir parte do tempo falando sobre sua experiência numa loja de departamentos especializada em brinquedos - relatar o que considerou novidade no mundo dos brinquedos bem como transformações e extinções de alguns tipos deles - Benjamin manda um recado aos pais, os verdadeiros “pássaros azuis” entre os rádio ouvintes. Ele diz que não há problema em se falar de brinquedos para as crianças, pois,

[...] quanto mais uma pessoa entende de um assunto e quanto mais ela passa a saber da qualidade de coisas belas que existem de uma determinada categoria – sejam flores, livros, roupas ou brinquedos -, tanto maior será a sua alegria em ver e saber mais sobre elas, e tanto menos ela se preocupará em possuir, comprar ou dar de presente estas mesmas coisas. Aqueles entre vocês que me escutaram até o final, ainda que não devessem, terão que explicar isto aos seus pais (BENJAMIN, 2015, p. 65-66).

A moral da história é que num mundo de consumo, onde tudo se vende como parte de um sonho, como a propaganda nazista, que vendia sonhos de perfectibilidade, é necessário ter um pássaro azul que nos ajude a escapar dos encantos do reino desencantado do consumismo alienado, afinal, entre os brinquedos, nas gôndolas, vendia-se também o fascismo. Portanto, era necessário aprender a resistir e, ser a resistência, significava passar por provações e saber tomar decisões. Nessa empreitada, Benjamin, de modo sutil, convida os pais “pássaros azuis” a conversarem com seus filhos sobre tais assuntos, para que se desenvolvesse nas crianças uma empatia maior em conhecer as coisas do mundo do que fazer do mundo algo a se possuir, como se fosse apenas uma desencantada mercadoria – em “longas galerias de brinquedos sem fadas nem magos: as lojas de departamento” (BENJAMIN, 2015, p. 61).

A voz da consciência, no fundo, sempre tem um pouco do canto repetitivo de algum adulto, a lembrar a criança das coisas importantes e a esclarecer como o mundo é. A consciência infantil, portanto, pode ser desenvolvida norteadas pela frieza burguesa como fazia a Juventude Hitlerista, desenvolvendo um tipo de personalidade identificadas a esse modelo ou pode ser formada uma consciência que se identifica com paradigmas diferentes. Benjamin se coloca nessa linha de frente, como alternativa para ajudar os

pais na orientação dos filhos. Essa visão não diminui a criança por dizer que ela não conseguiria atravessar seu percurso sem um pássaro azul, ajudando-a. Essa orientação visa contribuir para a criança criar parâmetros para resistir à pressão social crescente do tumultuado momento social da Alemanha, no limiar dos anos de 1930. Essa assertiva se confirma se pensarmos que Tichen é uma criança heroína. É ela quem vive, como Hesíodo, uma odisseia e todos os martírios e aprendizados de seus tantos trabalhos.

Os brinquedos de Berlim foi uma temática para a qual Benjamin reservou duas peças. Se na primeira ele fala que Tichen foi uma verdadeira heroína ao estilo épico, evidenciando os tantos desafios que ela passou, na segunda, “Passeio pelos brinquedos de Berlim II”, Benjamin dá um passo mais em direção de sua pedagogia do passeante. Por meio de uma espécie de didática profana, o autor amplifica a noção de brinquedo, organizando uma ideia limiar para o conceito. Tornam-se mais claros a importância dos limiares para a noção de aprendizado e de conhecimento em Benjamin. Em um longo passeio por inúmeros jogos - os já bem definidos e catalogados, como os de tabuleiro ou os de cartas; depois pela história dos brinquedos vencidos e extintos pela modernidade; e daqueles constituídos por uma parafernália tecno-pedagógica -x sugere-se que emissor e ouvinte poderiam pensar em alguns utensílios do brincar, coisas diversas com as quais as crianças brincam, e que poderiam compor também o repertório dos brinquedos infantis. A seguir, mostraremos, por meio de alguns fragmentos desta peça, como Benjamin (2015) apresenta essa questão:

Já vale mais a pena falar a vocês sobre o jogo elétrico de perguntas e respostas. (p. 68) [...] É claro que se trata de um brinquedo nada inocente, no qual a professora espertamente se transformou em uma lâmpada. E ainda há outros brinquedos onde a escola se infiltrou e está camuflada. (p. 68) [...] Mas será que se pode chamar isto de brinquedo (p. 68-69)? [...] Podemos classificá-los como verdadeiros brinquedos? Os decalques? E, sobre tudo, os cromos? Eu não sei. Em todo caso, dos cromos eu gostaria de falar a vocês (p. 69). [...] Para mim não há nada como os brinquedos de papel. Começando com os barquinhos ou os capacetes de papel, que foram os que quase conhecemos primeiro, até um certo tipo de livro (p. 69). [...] Essa imagem me lembrou do menor e mais fascinante mundo dos brinquedos, aquele que é inalcançável, pois estão dentro de um cristal (p. 69).

Em todos os excertos, o conhecimento elementar da palavra brinquedo foi o chamariz para ampliar a noção daquilo com que se brinca. Se o esquematismo da burocracia moderna classificou de modo bem fechado e definido a tudo e a todos,

Benjamin amplia as noções da criança sobre o mundo, atiçando e aguçando sua imaginação, por meio de perguntas e provocações, que rompem o fluxo do enredo nas peças como iluminações profanas. Das lojas de departamento, de onde supostamente deveriam partir as histórias, rumos inusitados emergem das narrativas que permitem ao autor interagir com as crianças e apresentar, de modo lúdico, princípios e questões sociais densas que o ocuparam por toda a vida, entre elas, aquelas afetas à experiência e à modernidade. O componente lúdico parece ser reforçado em cada peça como um aspecto forte, relevante, importante, dentro do repertório da cultura da criança, ao ponto de ele se dedicar a demonstrar que o que classifica o brinquedo não é a intenção do adulto e sim a da criança ao brincar. Ela define os objetos como brinquedos, ela corrige o adulto neste sentido, como afirma Benjamin em outra de suas reflexões sobre a infância.

Se por um lado o universo lúdico é um chamariz para travessuras e aventuras radiofônicas, por outro, há crianças que não podem 'perder tempo' com esse tipo de coisa. O mundo feérico tem dessas, às vezes, é atravessado por coisas sérias da vida, das quais falaremos, especificamente, na seção seguinte, ao abordarmos as catástrofes naturais e as não naturais. Todavia, faremos um desvio, uma pequena antecipação. Para compor o roteiro de orientação pela cidade, o autor descreve aqueles ambientes urbanos geralmente negligenciados por nós, como a região industrial das cidades e suas periferias. Benjamin não se esquece do mundo trágico das crianças operárias e o quanto essa tragicidade é mais próxima das crianças da audiência do que elas pensam. Vejamos como isso se processa por meio da análise conjunta de três peças: “Borsig”, “As casernas de aluguel” e “Visita à fábrica de latão”. Essas três peça/passeios são apresentações panorâmicas da periferia urbana. Nelas são mostradas as crianças, a indústria e o processo produtivo; o operário, em especial, o jovem como aprendiz de profissão; e as casernas, a habitação dos ‘soldados’ proletários que batalham cotidianamente pelo pão de cada dia.

Na Borsig, uma indústria de máquinas pesadas e de proporções muito grandes, existe um dialeto particular que se aprende nas relações de trabalho e no processo de seu aprendizado sistematizado. Há uma escola que ensina esse tipo de linguajar e os procedimentos técnicos relacionados a ele.

Vocês podem ter certeza de que nunca ouviram pelo menos três das quatro palavras mais importantes empregadas ali ao longo do dia, mesmo que conheçam algumas mais simples, e também, nem de longe, podem fazer ideia do que seja, por exemplo, um torno ou uma máquina de fresa. Outros garotos, porém, talvez até mais jovens do que vocês, sabem exatamente do que estou falando. [...] Chegamos ao departamento, onde 300 jovens aprendizes fazem sua formação profissional, são em sua maior parte, filhos dos homens trabalhadores aqui já há vários anos. Ali se encontram 100 máquinas ao seu dispor, para que possam aprender seu ofício. [...] Junto à oficina de aprendizes, há também a escola profissional, da própria empresa, com turmas, professores, um cinema e todas as aulas teóricas que os alunos têm que frequentar por quatro anos (BENJAMIN, 2015, p. 79-80).

Tal como Benjamin apresentou, percebemos a diferença entre a educação burguesa do internato e aquela das crianças proletárias. Jovens aprendizes dos quais foram tolhidas as possibilidades de qualquer *flânerie* pela vida, pois como são herdeiros apenas da miséria deste modelo social, desde muito novos, já vão sendo ensinados em como se manter em seu lugar dentro da pirâmide social. Após o processo de aprendizado técnico, esses jovens são promovidos a números em cartões. “Esses cartões colocados ali dizem que o número 698 ou 82, ou o número 1014, no momento não se encontram na empresa. Pois cada um que chega na empresa deve tirar seu cartão do compartimento e passá-lo no relógio de ponto” (BENJAMIN, 2015, p. 78). Tal racionalização do processo produtivo foi radicalizada pouco tempo depois desta emissão, ao ter sido empregada nos campos de concentração nazistas, onde pessoas cada vez mais reduzidas, a códigos e cifras e, por último, em quantidade de cadáveres.

Sobre a indústria de latão, um lugar para se produzir mercadorias e não para se fazer visitas, como se faz pelos parques da cidade, Benjamin faz uma verdadeira incursão pelo mundo da administração moderna, revelando como tantas áreas diferentes do conhecimento humano foram reunidas para tornar mais eficiente à produção industrial. Neste contexto, o trabalho humano vai sumindo da cena, mesmo porque a eficiência da produção em escala massificadas prevê o paulatino desaparecimento e substituição pela maquinaria. “Trata-se do aprimoramento da técnica no processo de trabalho, tornando-o mais barato através da diminuição da mão de obra e de tempo de produção mais curto. Quanto maior e moderna a empresa, tanto melhor ela serve de exemplo para se entender o que significa racionalização” (BENJAMIN, 2015, p. 113). Nessas duas peças, a modernidade da cidade aparece como documento de cultura e de barbárie, evidenciando como as pessoas são despersonalizadas, coisificadas, ao serem

representadas apenas como meros números nas estatísticas do capitalismo industrial. A grandiosidade da indústria está sempre em contraste com a pequenez dos proletários, que movimentam as engrenagens da maquinaria.

Diferentemente da burguesia, os operários residiam nas antigas habitações do exército, que se expandiram, como modelo de moradia popular, como resultado de um processo de urbanização que favoreceu a especulação imobiliária e a construção desse tipo de apartamento. De modo invertido, a grandiosidade e generosidade espacial das residências burguesas são contrastadas com a limitada e limitante paisagem das casernas de aluguel. Inicialmente utilizadas para abrigar militares e familiares junto às proximidades de Berlim, elas foram utilizadas “para remediar a situação precária das moradias na cidade, Frederico o Grande estendeu à população civil de Berlim seu projeto de *encasernamento*. [...] quando em 1858 instituiu-se um terrível plano de urbanização que decretava o império das casernas” (BENJAMIN, 2015, 89; 91). O autor descreve essas moradias como instalações insuficientes, tendo em vista a quantidade de pessoas que ali se abrigavam e dividiam um espaço bastante reduzido. Verificamos que há, portanto, uma preocupação em que as crianças da classe burguesa pensem também as condições e as diferenças de sua realidade em relação àquela vivida pela criança proletária. O projeto de autorreflexão de uma classe estende-se às crianças de origem burguesa.

No conjunto de narrativas radiofônicas analisadas, a imagem de uma cultura da criança como cenário para o protagonismo infantil parece-nos evidente. Até no mundo industrial, a criança aprende nas escolas profissionalizantes algo que a faz protagonista em sua vida proletária, afinal, mesmo em um ambiente administrado, racionalizado, alienante como o mundo do trabalho, é a ação do trabalhador que move a engrenagem, mesmo que ele não “saiba disso”.

Assim, aquilo que poderia ser apenas marcas de uma infância vivida em um lugar e período precisos na história – Alemanha entre 1920 e 1930, local e período ao qual pertencia o público infantil cujas peças foram escritas - permite-nos realizar aproximações entre o sentido da *Erfahrung* e o que chamaremos de “concepção benjaminiana de infância”. Nesses textos, entramos em contato com a perspectiva de infância que Benjamin buscou desenvolver, ao pôr em prática seu projeto de rádio. Além de uma forma bastante distinta e peculiar de literatura infantil, podemos dizer que Benjamin condensou, em tais narrativas, os sinais sócio-temporais do que veio a ser a

experiência da infância para as crianças nascidas sob as marcas da modernidade.

Ele expressou também a necessidade de se elaborarem novos modelos educativo-formativos, de um modo muito sutil e discreto, como afirma Tiedemann (2015). Não existe de fato uma teorização sobre isso nas peças, algo em linha direta entretanto, encontramos algumas pistas, às quais demos nomenclatura, como se fossem categorias escondidas, enigmas a serem decifrados e que poderiam nos ajudar a refletir sobre a escola e o ofício do professor. Sob o nome de pedagogia do passeante, o estudante desta escola, o *flâneur* aprendiz, seria orientado em um longo passeio pela cidade, para aprimorar sua sensibilidade em reconhecer e decifrar a modernidade. O conhecimento seria algo aberto, comunicativo e relativo a outros tantos que o ser humano foi capaz de produzir e aproximar entre si, seria assim um currículo formado por conhecimentos limiares. O professor produtor cultural utilizaria a técnica pedagógica denominada de didática profana, restituindo, sempre que possível, ao uso comum, tudo que um dia fora separado para manter o modelo social atual como triunfante.

Vamos avançar em direção ao que chamamos, há pouco, de “conhecimentos limiares”. Afinal, um *flâneur* que se preze deve aprender a passear por labirintos distintos. O que vimos até o momento sobre a cidade foi apenas a iniciação. O percurso das catástrofes naturais e não naturais precisam ser explorados ainda. Elas fazem parte dos limiares dos quais o conhecimento é feito e esse assunto será o ponto de partida da próxima seção.

3.3.2. Catástrofes naturais e não naturais, uma História a contrapelo

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Walter Benjamin



62

Esta seção será direcionada para a análise das peças radiofônicas sob a

62 Segundo fonte, a criança da foto é um soldado do grupo paramilitar *Lord's Resistance Army*, Uganda, África. **Fonte:** Google imagens. Coletado em: 28 set. 2016.

perspectiva das “Teses sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin. Diluída no enredo das narrativas encontramos um forte conteúdo histórico, exposto de modo peculiar pelo autor. Assim, vamos explorar as narrativas radiofônicas sob a perspectiva de um conhecimento da história alternativo para crianças, a partir das reflexões dos anos de 1940, presentes nas teses sobre história.

Para tanto, aproximaremos as narrativas radiofônicas das teses, com a intenção de estabelecer uma intertextualidade entre ambos. Por meio desse diálogo, poderemos evidenciar que os assuntos tratados pelo autor nas narrativas são apresentados de modo a expandir as possibilidades de conhecê-los, provocando situações as quais estamos chamando de conhecimentos limiares, a partir da definição de Barrento (2010) sobre limiar. É justamente no momento dessa ampliação que a filosofia da história aparece, buscando aquilo que possa ter sido esquecido pelos guardiões da história oficial.

Não pretendemos, com isso, estruturar uma nova interpretação para as teses sobre o conceito de história, ao contrário, o que nos importa é iluminar as peças radiofônicas infantis sob a luz das teses. Acreditamos que esse viés ajuda-nos a caracterizar a perspectiva pedagógica formativa das narrativas, que apresenta certa concepção ético-político da história como formação para a emancipação – ou como tentativa de imunização ao fascismo, conforme afirma Bolle (2000).

Como vimos, anteriormente, o nazismo se apoiava na propaganda como forma de manipulação das massas e, portanto, era diretiva nos conteúdos de modo a evitar a reflexão crítica do público. Diferentemente da formação nazista, Benjamin propõe o conhecimento como algo limiar (BARRENTO, 2013) e que tem potencial de inaugurar caminho no pensamento ao se contrastar a história dos vencidos e dos vencedores. Assim, uma narrativa histórica ilumina a outra, revelando situações cujo discurso oficial oculta ou não quer lembrar. Esquecer e rememorar, um jogo que manifesta, entre outras coisas, duas polaridades com as quais lidaremos daqui em diante: o relato dos vencedores e dos vencidos. Nas teses sobre o conceito de história, Benjamin pensa ser fundamental rever a história para extrair dela o que fora descartado pelos vencedores.

O autor recusa o culto ao progresso e, segundo Löwy (2002, p. 204), “coloca no centro de sua filosofia da história o conceito de catástrofe. [...] A assimilação de progresso e catástrofe tem, antes de mais nada, uma significação histórica: do ponto de vista dos vencidos, o passado não é senão uma série interminável de derrotas catastróficas”. Temáticas sobre revoltas e levantes populares, a situação histórica de

bruxas e magos, fraudadores e golpista, os desastres naturais e o tumulto que vem deles, enfim, são exemplos de catástrofes que aparecem não apenas nas peças radiofônicas mais em muitos de seus trabalhos.

Contra essa crença na ideia do progresso linear da sociedade, ele manifestou a necessidade de se realizar uma crítica radical ao historicismo, concepção de história homogênea, vazia, quantitativa do tempo histórico. A essa visão da história, Benjamin opõe-se por meio de uma “percepção qualitativa da temporalidade, fundada, de um lado, na rememoração, de outro na ruptura messiânico-revolucionária da continuidade. [...] Na realidade, uma interpretação dialética e não evolucionista da história, levando em conta ao mesmo tempo os progressos e as regressões” (LÖWY, 2005, p. 205). Isso se manifesta nas peças radiofônicas por meio dos cortes que muitas vezes levam o ouvinte da modernidade para outros tempos da história, a fim de que uma realidade histórica ilumine a outra. A própria montagem literária com fins radiofônicos, baseados no teatro brechtiano, pode ser uma imagem dessa interpretação dialética, cuja ruptura da continuidade histórica se manifesta na técnica de contar/ensinar a história e no conteúdo das narrativas. Essa radicalidade da energia de sua crítica fica clara mesmo no trabalho de rádio.

No sentido da proposta que fizemos, encontramos uma citação em uma peça intitulada “Doutor Fausto”, que pode ser um excelente ponto de partida para esta reflexão:

Quando era jovem, aprendi história lendo o Neubauer, que ainda deve existir em muitas escolas, talvez hoje um pouco diferente do que era antes. Na época o que mais me chamava atenção era que as páginas eram divididas em caracteres grandes e pequenos. As páginas com caracteres grandes falavam de príncipes, guerras, tratados de paz, alianças, datas etc., coisas que tínhamos que decorar, e eu não achava muita graça. Em caracteres pequenos vinham as páginas com a, assim chamada, história das civilizações, contando sobre os costumes e tradições das pessoas em tempos antigos, suas crenças, sua arte, ciência, suas construções etc. Aqui não era preciso decorar, bastava ler, o que era muito mais divertido. Por mim, as páginas impressas em caracteres pequenos poderiam ter sido em número muito maior. Não se ouvia falar muito sobre essas coisas durante a aula. O professor de alemão dizia: isto vocês vão ver na aula de História, e o professor de História: isto vocês vão ver na aula de alemão. No final acabávamos quase sempre sem ouvir nada (BENJAMIN, 2015, p. 181).

A citação traz para nosso debate duas questões importantes: a primeira delas

demonstra a intencionalidade do autor em destacar como o conhecimento apresenta limiares de compreensão, por meio da dialética do que representa letras grandes e miúdas. Em segundo, verificamos que, em letras garrafais, conta-se a história dos vencedores e o como seus feitos dinamizaram e ditaram o ritmo de vida das pessoas em determinada época. Era isso o que os professores ensinavam nas escolas como importante sobre a história. No centro deste aprendizado, príncipes, guerras, tratados e todo tipo de política, cuja narrativa já estava cristalizada pela história oficial. A história da civilização, dos genéricos e anônimos, dos vencidos no cotidiano de suas vidas, é apresentada como local onde nascem e se mantém os hábitos, costumes e narrativas populares, enfim, a tradição. O conteúdo que o pensador valoriza como divertido de se aprender é justamente aquele que não é visto com seriedade pelos modernos, aquele que é desarticulado e marginalizado em meio ao enquadramento curricular do conhecimento escolarizado e, assim, não cabe em nenhuma disciplina, perde-se nos limiares do conhecimento.

Sobre esse exército de anônimos que viveram sobre a tutela dos senhores das grandes letras e seus feitos, o filósofo afirma:

nunca há um monumento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um monumento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2005, p. 70).

Fica clara a relação entre barbárie e a transmissão cultural como uma herança dos vencedores a seus sucessores, quando relacionamos as duas citações. Escovar a história a contrapelo significa, portanto, uma empatia com a história escrita em letras pequenas e uma recusa em aderir de modo servil ao cortejo triunfal dos vencedores que continua oprimindo aos vencidos, por meio do modo opulento com que as letras garrafais contam a história dos vencedores e a transmitem de geração em geração. No mesmo sentido, da dialética entre letras grandes e pequenas, na peça citada há pouco, “Doutor Fausto”, Benjamin mostra como as crenças dos vencedores da Idade Média levaram a classificar de devotos do satanismo aqueles que se interessavam pela magia. Essa associação era fatal numa época em que tal afirmação poderia levar a morte. Sobre isso, o pensador afirma que, com o passar do tempo, a sociedade se transformou e, por

meio das ideias do Iluminismo, “compreendeu-se cada vez mais que nem sempre era a cobiça, a maldade, ou a preguiça, o que levava as pessoas antigamente a praticar a magia [como assim o diziam os antigos vencedores medievais], mas sim a sede de conhecimento e a grandeza espiritual” (BENJAMIN, 2015, p. 191).

Como afirma Löwy (2005) sobre a tese II, há certa dose de redenção em rememorar a história das vítimas do passado. Rememorar, neste sentido e contexto, é recuperar o potencial e a vitalidade transformadora do “tempo do agora”. Uma força que existe e que permanece reprimida no passado e que pode contribuir para sacudir tanto a ideia feita do próprio passado, já soterrado pelo progresso, como o presente, em vias do mesmo destino. Por exemplo, em “Processo contra bruxas” verificamos essa força explosiva, quase messiânica do espírito revolucionário do rememorar:

A primeira vez que vocês ouviram falar de bruxas foi na história de João e Maria. E no que foi que vocês pensaram então? Numa mulher malvada, perigosa, que mora sozinha numa floresta e de quem é melhor a gente nem passar perto. Com certeza vocês nunca se deram ao trabalho de pensar de onde vem a bruxa, o que ela faz ou deixa de fazer, o que ela acha do diabo e do bom Deus. E igual a vocês, durante séculos as pessoas pensarem assim sobre as bruxas. (p. 129) [...] Certamente havia também na época mulheres de má reputação, mas elas eram geralmente sacerdotisas, deusas pagãs; e o povo não confiava muito no poder de suas feitiçarias. Elas eram antes alvo da compaixão de todos, pois o diabo zombava tanto delas que elas atribuíam a si mesmas poderes sobrenaturais (p. 129-130) [...] Depois que a crença nas bruxas andou misturada a todas as outras superstições durante séculos, sem causar maiores ou menores danos do que as demais, começou na metade do século XIV a farejar em toda parte em busca de bruxas e suas feitiçarias e quase em seguida, deu-se início em toda parte a perseguição a elas. (p. 130). [...] O próprio século XIV, quando essa crença mostrou sua face mais assustadora e perigosa, foi a época de uma grande avanço nas ciências (p. 130). [...] Acontece que esta ciência aplicada, por sua vez, era naquela época o mesmo que bruxaria, ou de todo modo, algo muito parecido (p. 131). [...] O erro e a ignorância já fazem mal o bastante. Mas eles se tornam fatalmente perigosos quando se tenta associá-los à ordem e à lógica (p. 134). [...] Assim chamaram a bruxaria de *crimen exceptum*, no caso aqui, um crime do qual o réu praticamente não tinha como se defender. Desde o início do processo ele era, por exemplo, tratado como culpado (p. 135). [...] A luta pelo fim dos processos contra bruxas foi uma das maiores lutas de libertação da humanidade. Ela começou o século XVII e levou 100 anos, em alguns países até mais, para alcançar a vitória (p. 136) (BENJAMIN, 2015).

Se tomarmos como base o hiato temporal entre a Primeira e a Segunda Guerra

e o como uma caça as bruxas modernas estava em pleno curso, não sob a orientação de “O martelo das Bruxas” e sim do “Mein Kampf”, a peça se torna ainda mais iluminadora. Rememorar o potencial da ignorância em alimentar o fogo contra maldade atribuída às bruxas é algo que se choca diretamente com o tempo moderno. Sob a perspectiva das crenças aceitas pelo governo, definindo padrões de superioridade e inferioridade biológicas entre as raças, deu-se toda a estruturação de uma indústria do genocídio nas mãos de Hitler, onde ciganos, judeus, negros, homossexuais, deficientes, miscigenados foram alguns dos sinônimos para bruxa, bruxaria ou feitiçaria.

Sob essa perspectiva, uma personagem corriqueira nas histórias infantis, a bruxa, se tornou representante e testemunha de tantas outras pessoas que sofreram, sofrem e ainda sofrerão injúrias e injustiças históricas devido a tendências e forças que, ainda hoje, teimam em justificar a irracionalidade, o radicalismo e a barbárie do modo mais lógico possível. Dessa forma, as peças radiofônicas evidenciam e questionam as relações humanas que levam a uma “luta até a morte entre opressores e oprimidos, exploradores e explorados, dominantes e dominados” [...] “A relação entre o hoje e o ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado trona-se uma força no presente” (LÖWY, 2005, p. 59 e 61), e nessa dialética entre forças e formas políticas se estrutura a crítica de Benjamin ao progresso, bem como parte do conteúdo de suas peças radiofônicas.

Articular toda uma narração sobre a cegueira social gerada em momentos em que o irracionalismo se torna argumento filosófico, ontológico, sociológico e atributo legal para a caça as bruxas, significa fazê-lo para desvelar e despertar a consciência sobre o cenário histórico que antecipava a Segunda Guerra. A caça às bruxas e a santa inquisição estavam prestes a transformarem-se em sua versão moderna mais acabada: O III Reich. Nesse sentido, a tese VI corrobora nossa análise ao demonstrar o que representa essa forma de aproximação ou narração do passado em relação ao presente:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante (BENJAMIN, 2005, p. 65).

O mais imediato sentido de “colocar-se como instrumento da classe

dominante”, na Alemanha, naquela época, seria colocar-se a favor da caça as bruxas que o nazismo estava promovendo para conseguir conquistar o poder. Importa, neste sentido, ao historiador/ narrador contar a história de uma mentalidade, cujos argumentos deram vazão, durante anos, a uma fúria incontrolável que afetou todo o Mundo. A memória da caça as bruxas poderia ser vista como uma iluminação profana que se deu no momento histórico em que o perigo do nazismo pareceu mais que eminente. A memória desse episódio da nossa história emerge para avivar o aviso de incêndio que aponta para o perigo da catástrofe que bate à porta.

Portanto, tão importante quanto evidenciar a história pela ótica dos vencidos, é explicitar como os vencidos são representados na história por meio da metodologia proposta pelo pensador. Nessa vertente, o cotidiano é o palco onde suas personagens místicas são levadas para serem liberadas novamente ao livre convívio com o mundo profano, por meio das ondas do rádio. Com o gesto de narrar sobre elas, as bruxas, demonizadas e queimadas nas fogueiras do preconceito e da cegueira social, foram trazidas de volta aos lares berlinenses por meio do rádio, tal como quando a convivência entre elas e o povo era relativamente pacífica. Todas essas questões podem ser vistas como fundamentais ao grande projeto: o despertar da consciência e a emancipação para resistir tornaram-se instrumentos nas mãos da classe dominante. Neste projeto, a metrópole moderna é apresentada nas peças radiofônicas por meio de um fluxo de histórias e casos que são repensados, condensados e redistribuídos a luz da experiência da infância moderna, no contexto da cultura das crianças da República de Weimar.

Há no posicionamento de Benjamin, em relação a sua concepção de história, como afirmam Bolle (2000) e Löwy (2005), uma tentativa de organizar o pessimismo em uma época cuja emergência do fascismo apontava para um panorama belicoso aparentemente inevitável.

Organizar o pessimismo significa para Benjamin: trabalhar construtivamente o legado da melancolia. Em sua obra podem ser identificadas faces distintas, dependendo das circunstâncias histórico-políticas. No fim dos anos de 1920, coexistem em seus textos um temperamento militar e uma atmosfera feérica: a modernidade como *Tauer-Spiel* não é apenas ‘o luto’, mas também ‘o lúdico’. A atuação no ‘espaço imagético’, considerado por Benjamin como tarefa primordial da ‘intelectualidade revolucionária’, não consiste apenas em ‘derrubar a hegemonia intelectual burguesa e estabelecer o contato com as massas proletárias’; igualmente válida é a ‘iluminação profana’ do leitor, do pensador, do homem que espera, do *'flaneur'*, do sonhador (BOLLE, 2005, p. 137).

Esse jogo entre o luto e o lúdico é relevante nas peças de rádio, se observarmos a grande quantidade de temas relativos a catástrofes, algumas naturais - como no caso das peças “O terremoto de Lisboa”, “Nápoles” e “A enchente do rio Mississipi em 1927” - outras não naturais, associadas aos sintomas do progresso e da modernidade, tais como “A Bastilha, antiga prisão nacional da França”, “Bandoleiros na Antiga Alemanha” e “Os ciganos”. Sem falar em quando o elemento trágico aparece nas narrativas apenas como pequenos instantâneos no emaranhado das histórias contadas – a exemplo podemos citar “As casernas de aluguel”, “Borsing” e “Passeio pelos brinquedos de Berlim I e II”. Em todos os exemplos mencionados, e eles não são os únicos, podemos encontrar formas de luta e de atuação do pensador no "espaço imagético" infantil, por meio de reflexões/iluminações profanas intencionalmente colocadas nas peças pelo autor. “Benjamin procura compreender esse gênero [a tragédia] a partir de sua relação com teores factuais históricos – estruturas de direito e poder - mostrando que ele desempenha uma função emancipadora” (BOLLE, 2005, p. 116).

Escovar a história a contrapelo significa, também, elaborar um pessimismo histórico de uma época com as crianças, as quais estavam sendo disputadas pelo nazismo, seduzidas, por meio de propagandas e/ou obrigadas, por meio de decretos, a participarem da Juventude Hitlerista. Elaborar/organizar o pessimismo por meio de peças de rádio é uma forma de reconhecer que há a necessidade de apresentar para as crianças as questões consideradas sérias da vida, de modo leve e acessível, sempre que possível. Nas peças citadas, os sentidos de catástrofe, caos, consumo, enfim, o estado de exceção moderno adquire a materialidade do sonho, podendo, assim, ser tocado pelas crianças.

Na tese VIII demonstra-se que o estado de exceção já é, de antemão, a tradição feita para os oprimidos. Para esses, todos os dias são mais um dia de um estado de exceção interminável. Para esta tradição, que afeta os vencidos, faz-se necessário “chegar a um conceito de história que dê conta disso. Então surgirá diante de nós nossa tarefa, a de instaurar o real estado de exceção; e graças a isso, nossa posição na luta contra o fascismo tornar-se-á melhor” (BENJAMIN, 2015, p. 83). O estado de exceção, do qual nos alerta Benjamin, permite vincular o movimento fascista junto ao cortejo dos vencedores, sobretudo sua variante hitlerista. Ele chega à conclusão de que apenas uma

concepção de história não contaminada pelas ilusões progressistas poderia dar conta de compreender e resistir aos estratagemas do fascismo, colocando o proletariado em uma posição mais combativa na luta antifascista. Segundo Löwy (2005, p. 85), o verdadeiro estado de exceção, é utópico e antecede “todas as revoltas e sublevações que interrompem apenas por um breve momento o cortejo triunfante dos dominadores”.

Examinaremos como esse assunto é tratado com as crianças por meio da peça “A Bastilha, a antiga prisão nacional da França”. O estado de exceção é descrito como a suspensão do estado de direito feito de modo oficial pelas autoridades do governo, devido a intercorrências como agressão por forças estrangeiras ou a partir do que se considera uma ameaça contundente ao Estado. Baseado nisso, Benjamin (2015) conta que para a Bastilha,

eram trazidos apenas aqueles contra os quais pesava a acusação de um crime contra a segurança do Estado (p. 160). [...] O processo de detenção tinha início com as famosas cartas lacradas – em francês *Lettres de cachet* – nas quais constava apenas o nome de quem deveria ser preso. Muitas vezes o prisioneiro só ficava sabendo qual o motivo da detenção depois de semanas, às vezes após meses, e às vezes nunca. E se eu contar a vocês, que alguns favoritos do rei recebiam estas cartas, só que sem o nome do prisioneiro preenchido, o que significava que poderiam preencher como bem entendessem, então vocês podem imaginar que tipo de abuso era comum acontecer (p. 161). [...] Sabia-se exatamente, por exemplo, quantos presos eram inocentes e estavam ali simplesmente porque tinham uma dívida com algum homem nobre ou porque se meteram em seu caminho (p. 167). [...] Não só a injustiça com que se praticavam as detenções e interrogatórios de presos na Bastilha enfurecia o povo, a ponto de tornar a destruição da fortaleza um lema dos primeiros dias da revolução. Mais do que isso, entre os muros da Bastilha era de um descaramento sem precedente ver como o luxo mais ostensivo contrastava com a mais profunda miséria (p. 168). Todas essas coisas mostram o quanto a Bastilha era uma ferramenta do poder, e o quanto ela não era um instrumento do direito (p. 169).

Nessa reunião de citações, que visa um breve resumo das questões postas pelo pensador sobre o episódio da Bastilha, podemos verificar passagens que evidenciam a preocupação do filósofo em conversar com as crianças sobre o perigo de regimes totalitários. A emissão dessa peça data de “29 de abril de 1931” (BAUDOUIN, 2010, p. 255), momento em que a Alemanha passava pelo agravamento da crise do pós-primeira guerra, que se somou a quebra da bolsa de Nova York em 1929. Tal como o período que antecedeu a queda da Bastilha na França, em 1793, a população alemã passava por graves necessidades e vivia um cenário político tumultuado, disputado entre nazistas,

comunistas e social democratas. As disputas entre as tendências tornavam-se cada vez mais agressivas nas ruas e no rádio e cada novo militante que adería a uma destas tendências era, na verdade, um novo soldado em treinamento, aprendendo as regras desse campo de disputas. Os ventos da batalha que imortalizaram a queda da Bastilha são os mesmos que ainda sopram contra as asas do anjo da história, impedindo-o de fechá-las. E os ventos dessa “tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos progresso é essa tempestade” (BENJAMIN, 2005, p. 87).

Gostaríamos de aproximar a tese XII dessa narrativa sobre a Bastilha. Nela, Benjamin (2005, p. 108) afirma:

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida, a classe combatente. [...] No decurso de três decênios, a social-democracia quase conseguiu apagar o nome de um Blanqui, cujo som de bronze abalara o século anterior. Ela teve prazer em atribuir a classe trabalhadora o papel de redentora das gerações futuras. Com isso ela lhe cortou o tendão da melhor força. Nessa escola a classe trabalhadora desaprendeu tanto o ódio quanto a vontade de sacrifício. Pois ambos se nutrem da visão dos ancestrais escravizados, e não do ideal dos descendentes libertados.

A peça sobre a Bastilha se ilumina se a lermos sob os holofotes dessa passagem da tese XII. O “ideal dos descendentes libertados”, segundo Löwy (2005), só pode acontecer se não for esquecida “a visão dos ancestrais escravizados”. Lembrar a Bastilha é rememorar os ancestrais que sucumbiram durante a luta de um movimento popular que conseguiu transformar o curso da história. Nesta vertente, “não há luta pelo futuro sem a memória do passado” (LÖWY, 2005, p. 109). A fúria da massa contra a Bastilha é equivalente ao ódio e à vontade de sacrifício que nunca devem ser esquecidas pela classe trabalhadora, pois esses sentimentos direcionados contra os opressores têm o potencial de ser o gatilho disparador das ações humanas que podem romper como o contínuo da história.

Relembrar como a democracia moderna nasceu e os motivos de tanto sangue derramado para concebê-la pode ser um contraste em relação ao que o fascismo estava tentando fazer: matar a democracia em nome do totalitarismo, o mesmo tipo de governo que um dia foi o inimigo que tentou impedir a queda da Bastilha. Ao rememorar os ancestrais escravizados, essa memória ajuda a organizar o pessimismo sobre o tempo presente e orientar a vontade e o ódio contra regimes totalitários, não entre os

proletários, que colocam vencido contra vencido.

“No calendário francês, o dia 14 de julho está assinalado em vermelho, pois é o feriado nacional dos franceses. Há 150 anos festeja-se neste dia a queda da Bastilha” (BENJAMIN, 2015, p. 15). O legado dessa experiência histórica evidencia que a “consciência de fazer explodir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no instante de sua ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começou o novo calendário funciona como um condensador de tempo histórico” (BENJAMIN, 2005, p. 123). A tese XV parece se comunicar com as primeiras linhas da peça sobre a Bastilha, como se um excerto tivesse sido escrito no mesmo texto/contexto do outro. Nessa tese fica evidente que o tempo histórico não deve ser confundido com o tempo moderno, controlado pela maquinaria do relógio. Nela, Benjamin lembra que durante a luta do povo, no início da Revolução Francesa, foi marcada por um ato simbólico interessante que foi atirar contra os relógios da cidade de Paris e, este ato é um bom exemplo do que quer dizer “lampejar da história”. A ação praticada pelos revolucionários, ao atirar contra os relógios da cidade, foi tomada por ele como imagem alegórica do lampejar messiânico que ilumina o tempo histórico.

Essa imagem do tempo, segundo Löwy (2005), reflete ao menos duas questões relevantes em relação ao estado de exceção: a primeira, é que o estado de exceção criado pelo capitalismo é a própria encarnação do tempo vazio e homogêneo do relógio, um tempo reduzido ao espaço quantificável da maquinaria e da grande indústria e simbolizado pelo relógio; em segundo, o povo quando se torna a classe revolucionária - não se resumindo ao proletariado, e sim todos os oprimidos do passado - tem consciência de sua força e capacidade de romper com o contínuo da história. Nessa vertente, como se afirma na tese XVI “o Historicismo arma a imagem “eterna” do passado, o materialismo histórico, uma experiência com o passado que se afirma aí única” (BENJAMIN, 2005, p. 128) e, ao recontar a História da Bastilha, não se está contando a história dos vencedores que se consagrou sob a insígnia da Revolução Francesa e sim dos oprimidos, que dia após dia eram constrangidos pelo poder absoluto do Rei e cuja Bastilha era o símbolo de sua tirania. A prisão da Bastilha foi, um dia, a imagem que se tentou eternizar como sinônimo de uma realidade que glorificava os vencedores, a sua queda representou o instante revolucionário que reescreveu uma parte da história oficial a contrapelo.

Para finalizar nosso percurso, iremos aproximar mais dois trechos, um das teses e outro da peça sobre a Bastilha. No primeiro, veremos como Benjamin expõe o potencial revolucionário da época, a partir do descuido da tirania em não perceber a mudança dos ventos que estavam anunciando a tempestade eminente do levante popular. No trecho, ele explica o contexto em mudança e, de modo sutil, demonstra, por meio da indiferença da administração da Bastilha, a certeza de que o poder real jamais seria abalado pela voz do povo.

A visão mais antiga, a medieval, era de que toda culpa deveria ser expiada, não por causa das pessoas, mas para a manutenção da justiça divina. Muito tempo antes da Revolução Francesa, porém, já estava viva na mente dos grandes pensadores a ideia de que uma punição deveria ter como fim o aperfeiçoamento do culpado. Por meio dessa perspectiva chegou-se mais tarde no século XIX a assim chamada doutrina da intimidação, segundo a qual as penas deveriam ter, sobretudo, um caráter preventivo. O sentido da pena seria impedir a ação daquele que pretende realizar o mal. As pessoas que eram responsáveis pela administração da Bastilha não se deram muito ao trabalho de refletir sobre essas questões. Se elas tinham ou não razão, para elas era indiferente, e por isso foram varridas pela Revolução Francesa (BENJAMIN, 2015, p. 169).

Justamente pela certeza dos vencedores de que a luta já estava ganha, não tiveram tempo de resistir ao ódio do povo contra a tirania das relações monárquicas e a vontade destes de se sacrificarem em nome de transformar a sociedade de seu tempo - Jetztzeit! Isso evidencia que a história está aberta e que cada momento histórico pode ser aquele que poderá lampear no presente e realizar seu potencial messiânico revolucionário. O trecho citado é o fim da peça, um final bastante interessante, pois deixam-se abertos espaços para que outras inquietações surjam nos ouvintes. Assim,

Na realidade, não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária – ela precisa apenas ser definida como uma chance específica, ou seja, como chance de uma solução inteiramente nova em face de uma tarefa inteiramente nova. Para o pensador revolucionário, a chance revolucionária própria de cada instante histórico se confirma a partir da própria situação política. Mas ela se lhe confirma não menos pelo poder-chave desse instante sobre um compartimento inteiramente determinado, até então fechado, do passado. A entrada nesse compartimento coincide estritamente com a ação política; e é por essa entrada que a ação política, por mais aniquiladora que seja, pode ser reconhecida como messiânica. (A sociedade sem classes não é a meta final do progresso na história, mas, sim, sua interrupção, tantas vezes malograda, finalmente efetuada.) (BENJAMIN, 2005, p. 134).

Por mais agressiva que tenha sido a ação política do povo que varreu a Bastilha do mapa para a história, pois nada acontece sem muito sangue derramado, foi justamente essa investida contra o Estado autoritário a ação política que foi reconhecida como messiânica revolucionária. Não há no nosso modelo de progresso um percurso que nos levará a tal sociedade sem classe, a não ser lutar por ela, interrompendo, sempre que possível, o cortejo triunfal dos vencedores. As narrativas radiofônicas, sob o ponto de vista de um modelo de pensar histórico, ensinam que se lê a história pelos limiares formados entre letras grandes e pequenas, linhas e entrelinhas, texto e contexto, história dos vencedores e dos vencidos.

Sem essa articulação, limiares e desvios que visam à ampliação da percepção histórica, a perspectiva da percepção individual do mundo se sobressai, inviabilizando “uma experiência com o passado que se afirma aí única” (Tese XVI - BENJAMIN, 2005, p. 128). Essa perspectiva de ampliação do conhecimento que encontramos nas narrativas radiofônicas, e que evidenciamos por meio das teses sobre o conceito de história, é o que estamos chamando de conhecimentos limiares. Ampliar as possibilidades sobre um determinado assunto, a partir das conexões sócio-histórico possíveis, nessa vertente, se mostrou como um fundamento importante para expandir a consciência histórica das crianças e seu protagonismo na ação social.

A relação forma/conteúdo se apresentou como outro componente importante na didática dessa pedagogia profana. Em relação à forma, conforme explicam Bolle (2000) e Baudouin (2010) possui seus fundamentos no surrealismo e no teatro épico. Esses dois campos contribuíram para reflexões que permitiram ao pensador elaborar suas peças de modo a introduzir efeitos estéticos possíveis apenas no rádio. Do surrealismo, Benjamin recuperou a técnica da montagem e passou a utilizar a sonoridade da cidade, como recurso áudio representativo em suas peças, como exemplo dos ruídos residuais da cidade, “emoldurados” pelas ondas do rádio. A partir do teatro épico, ele recria técnicas que permitiram montar as histórias, agregando ao conteúdo/assunto central que conduz a peça, pausas pontuais, cortes narrativos que abrem espaços para um pensar crítico em relação ao narrado. Esse dois fatores técnicos contribuem para fortalecer o sentido e a importância das alegorias e imagens dialéticas nas peças.

Todos esses recursos são técnicos e demonstram, portanto, a intencionalidade de Benjamin em construir algo que pudesse ser modelo para se contar/narrar histórias,

mesmo que esse trabalho não tenha ido além do modo experimental. No contexto de uma pedagogia profana, a intencionalidade é algo importante, pois ela demonstra o que e o modo como o pedagogo dessa escola desenvolveu os conteúdos rádio-escolarizados, sempre trazendo junto do enredo um sentido ético-político sobre a história. Afirmar ou negar a centralidade das letras grande ou pequenas é um exemplo disso. É mais nesse sentido amplo do termo que estamos buscando o senso pedagógico das peças. Temos a clareza de que Benjamin não foi um pedagogo ou um educador no sentido estrito do termo, todavia parece-nos claro também a intencionalidade em educar a percepção histórica das crianças, por meio das peças, em um momento político delicado na Alemanha da época.

Ao pensarmos nas peças do ponto de vista didático e da aprendizagem, podemos resgatar delas a intencionalidade de Benjamin e a atenção e o cuidado dado por ele a elementos aparentemente pouco relevantes para o esclarecimento como *Aufklärung* no cotidiano prosaico das massas. Esse cuidado o levou a questionar e exercitar, experimentar, a transmissão do conhecimento por meios novos e metodologias inovadoras para a época, sem perder de vista a perspectiva dos vencidos em sua batalha diária, em seu cotidiano. Conforme afirma Bolle (2000, p. 267), “com seu modelo radiofônico, Benjamin mostrou um caminho como realizar a Ilustração na era da mídia: ‘sob centenas de formas possíveis’, desde a voz do ‘grande filósofo’ até a voz de ‘um professor qualquer’”.

É necessário, nesse momento, um breve recuo para os sentidos da filosofia do porvir. Segundo Castro (2017, p. 2), com o ensaio de auto-orientação, de 1918, “Benjamin apresenta seu projeto como a construção de uma filosofia da experiência”. Essa construção da filosofia da experiência é atravessada por uma leitura da história que torne protagonista da narração e do narrado o proletariado vencido, diariamente, em sua batalha na luta de classes, como o faz em suas peças radiofônicas. A experiência com a cidade só é possível se relevada às relações entre o presente e o passado. Assim, por meio das peças, entendemos que essa filosofia da experiência comunica-se com a filosofia da história, no sentido limiar da coisa, visto que elas têm questões partícules, todavia, dialogam, pois rever o conceito de história implica rever o estatuto social da experiência moderna no contexto do capitalismo. A autora segue perseguindo as evidências deixadas pelos exemplos de mimetismo do pequeno Benjamin, caçador de

borboletas, pois, para ela, está na relação entre o dentro e o fora, relação evidente no mimetismo e suas manifestações na ação da criança ao brincar, a expressão de

uma subjetividade que não se confunde com a mera interioridade psíquica, com a consciência empírica. A infância, em Benjamin, evoca um sujeito elástico o suficiente para elevar-se ao cume do tempo, ao seu limiar que é o instante. Nesta extremidade temporal, a produção da semelhança é construção de um sentido redentor que vem à luz na atualidade de um 'agora'. Este é o tempo paradoxal em que a criança se transforma em borboleta. O instante onde o tempo suspenso, livre da linearidade, da causalidade e da cronologia, é aquele da criação (CASTRO, 2007, p. 5).

Conhecedor do fascínio das crianças em explorar a capacidade mimética que as constitui, deixou como um legado a ser mimetizado pelas crianças, a possibilidade de ter um pouco daquilo que anima o *flâneur* e dá sentido à ética do passeante. Por meio de sua pedagogia profana, de suas peças e aquilo tudo que vem junto com aparentes simples transmissões, o exemplo do *flâneur* como melhor campo de mimetismo para resgatar, no ser humano, sua capacidade de ainda se espantar perante a vida como um novo bárbaro. Imitar o *flâneur*, nesse sentido, contribui para a criança desenvolver a sensibilidade no contato com a cidade, como atitude que restitui ao uso profano, como objeto de subjetivação, de humanização, tudo que o fetiche da mercadoria tornou sagrado ao império do capital como religião.

As peças, portanto, não são modelos apenas em sua estrutura narrativa e sim modelos de uma intencionalidade pedagógica emancipadora que pode dialogar com a criança a partir da ludo-linguagem em que as crianças são fluentes, a capacidade mimética. A infância, nesse sentido, é signo de uma nova subjetividade fortalecida e, assim, capaz de resistir e desviar dos encantos e promessas do populismo fascista que ainda hoje no século XXI ronda de perto – a infância do homem –; e esse fortalecimento começa na mais tenra idade, por meio da formação da criança – a infância da criança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ouvinte de rádio é quase sempre um indivíduo isolado e, mesmo supondo que você chegasse a alguns milhares, nunca será mais que milhares de indivíduos isolados. Então você tem que se comportar como se estivesse se dirigindo a um único [...]; Nunca como se falasse durante uma reunião. É uma coisa. Há outra: respeite estritamente a cronometragem. Se não o fizer, teremos de fazer em seu lugar, isto é, cortando sem escrúpulos. [...] Então não se esqueça: fale naturalmente e finalize pontualmente!⁶³

Walter Benajmin

Ao longo do nosso estudo, nossa tentativa foi compreender como se articulam experiência e infância na obra de Walter Benjamin, no contexto da modernidade, por meio do que Bolle (1984) denominou de cultura da criança. O que dá a coerência aos capítulos deste estudo é o objetivo de representar a infância a partir de uma cultura da criança⁶⁴, evidenciada por Benjamin de modo sutil em seus ensaios, como expressão de um cotidiano em transformação, com preocupações crescentes em torno das necessidades da criança. Estão na cultura da criança às marcas de uma forma de experiência por meio da qual se constituiu uma noção de infância moderna nos registros benjaminianos. Essa representação da infância permite-nos reconhecer que a experiência da infância se situa num grande limiar. Um espaço que abrange o olhar retroativo do adulto, ao rememorar sua infância, ao mesmo tempo em que reaviva a infância vivida por ele, como sua experiência de criança. Entre uma experiência na

63 Original - “L'auditeur de radio est presque toujours un individu isolé et, supposé même que vous en atteigniez quelque milliers, ce ne seront jamais que des milliers d'individus isolés. Vous devez donc vous comporter comme se vous adressiez à un seul [...]; jamais à une assemblée. C'est une chose. Il y en a une autre: respectez strictement le minutage. Si vous ne le faite pas, nous devons le fair à votre place, c'est-à-dire en coupant sans scrupule. [...] Donc, ne l'oubliez pas: élocution naturelle et point final à la minute!”

64 Fizemos isso recorrendo à leitura e análise dos ensaios cuja temática tenha sido, privilegiadamente, a infância e destacamos aqueles contidos em três livros editados para o público brasileiro na forma do “Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação”, “Infância berlinense: 1900” e “A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin”. Os ensaios e as peças radiofônicas contidas nestas obras possuem a verve que foi nossa guia e chamariz para reflexões e diálogos com outras noções caras a nosso pensador, tais como a modernidade, a experiência, o limiar, o *flâneur*, o colecionados, o seu conceito de história.

infância, em sua plenitude vivida pela criança, e outra, realizada pela memória, efetivada e afetada pelo adulto, existe o limiar de onde podemos extrair elementos para uma infância do homem.

Encontramos na obra do autor um pensamento que, de certo modo, "brinca com a noção de infância" e esse teor lúdico de suas reflexões favorece a aproximação de ideias densas e conceitos estruturantes nas reflexões de Walter Benjamin, como experiência/vivência, limiar/fronteira, *flâneur*/mercadoria, coleção/narração, memória/história, enfim, assuntos que nos permitem refletir sobre a complexidade da ideia de infância do homem. Tal noção reflete a imagem daquele que se permite ainda estar em situações que o coloquem na condição sensível da criança em relação ao mundo.

Nessa perspectiva, afirma-se uma experiência com o mundo, radicada no ser falante, ao recuperar a forma sensível da criança num diálogo com as formas já estabelecidas no adulto. Esse modo de estar no mundo nos aproxima do momento de nossa vida em que o indizível da pura e simples ausência das palavras nos fazia significar a realidade por outros recursos sensíveis. Essa condição faz emergir, em nossa relação com a realidade, a perspectiva de uma infância do homem. Uma gagueira que reflete um vazio das palavras como abertura para novas formas de perceber e significar a existência, tanto a individual como a coletiva. A sensibilidade da criança pode ser tomada, neste contexto, como imagem de um antídoto contra a frieza burguesa que motivou e ainda movimenta o genocídio no mundo capitalista contemporâneo.

Não é, portanto, uma fase particular ao desenvolvimento da vida humana e sim com um princípio com potencial de orientar a sensibilidade adulta na produção da experiência. A saída da margem onde habita o ser sem fala articulada, para a do ser do *logos* é, nesse sentido, uma dupla determinação em relação à condição humana. Por uma via, temos a saída da infância rumo à vida adulta: é a via irremediável que nos acomoda a todos, pela simples e inegável condição biológica. Esse caminho nos possibilita deixar de ser um membro da espécie e ser inaugurado pela cultura, tornando-nos seres sociais.

Na contramão, recuperar a verve curiosa e predisposta a experiência como agoridade, no sentido benjaminiano, tal qual a sensibilidade da criança, é afastar-se do itinerário que determina a manutenção do *status quo*, que nos ensina a seguir pelos trilhos do pragmatismo que alimenta o capital, sem jamais olhar para trás. Nesse sentido, é uma forma de ir contra a barbárie moderna como modelo de formação

subjetiva e resistirmos, mantendo-nos ainda com o potencial ético social, fundamental para uma sociedade justa. A infância do homem é a imagem da experiência possível ao ser falante. Uma tentativa de emancipação do claustrofóbico ambiente social que radicaliza em seu contexto o declínio da experiência compartilhada que manteve o mundo em seu curso em tempos pré-capitalistas.

No primeiro capítulo, demonstramos a força da representação da infância na obra de Benjamin, construindo uma fisiognomia da modernidade, por meio das evidências que compuseram a imagem de uma moderna cultura da criança nos ensaios do autor. Nesse percurso encontramos elementos para afirmar que Benjamin reconheceu a noção de indivíduo moderno como vivência necessária para se chegar a alguma experiência na modernidade, não no sentido da tradição, mas como aquela que governa a mente inquieta do novo bárbaro, ao qual Benjamin atribui um valor positivo. Esse, por ainda não ter sido pavimentado por completo em sua subjetividade, ainda carrega consigo espaços para profanar a ordem estabelecida. Nos ensaios sobre a noção de experiência, encontramos esse tipo de registro, apesar da grande marca ser o declínio da experiência da tradição.

Se tomarmos os argumentos seguindo a cronologia de sua produção, verificamos que na juventude Benjamin criticou, de modo severo, a experiência do adulto, chamando-a de “máscara do adulto”, em contraposição aos “sonhos da juventude”. Neste ensaio, há uma valorização da experiência possível de ser vivida apenas na juventude e sabotada pelos valores morais que subjaziam a tal máscara que o adulto se referia como a experiência. Já nos textos da maturidade, ele reivindica aos jovens ouvidos que um dia se permitiram ouvir os conselhos dos mais velhos. Essa aparente contradição nos demonstra um completo e profundo respeito ético para a experiência do novo bárbaro, pois ela qualifica de modo mais agudo a noção de infância do homem quando evidencia o princípio de não envelhecer em espírito enquanto o corpo avança na escala do tempo.

Assim, portanto, há, no mínimo, uma valorização dessas especificidades como se fossem a aura possível, remanescente, em uma vida sob o signo da mercadoria. Nesse sentido, entendemos que Benjamin indica que, para cada momento da vida, existem experiências que só podem ser vividas como agora. Gagnebin (2014) denomina isso de ritos limiares e experiências limiares, ou seja, situações que fazem parte dos rituais de passagem como é a puberdade, o nascer e o morrer. Como exemplo disso, mencionamos

a assertiva feita pelo autor alemão em um de seus textos, em que reflete sobre a vida dos jovens, parafraseando-o, não é a mesma coisa fugir da casa dos pais quando se tem 15 anos e quando se tem 21. Quem nunca o fez aos 15 perdeu a chance de viver essa rebelde aventura adolescente⁶⁵.

Com esse rompante juvenil, chegamos à ética do passeante (MOREY, 1990), pois ela move tanto o *flâneur*, como a criança da Infância Berlinense, vivida por Benjamin no limiar do século, em 1900. De modo labiríntico, por meio do deambular, se conhece a cidade e suas múltiplas passagens, tanto em Paris como em Berlim. A ética do passeante demonstra não apenas que há uma experiência ligada ao crivo geracional, mas que o *flâneur* aprendiz que cada um tem é o princípio do que virá a ser o *flâneur* adulto que cada um virá ou não a ser. Para algumas crianças, simplesmente foi vetada qualquer possibilidade de viver a infância moderna, seja pelo trabalho infantilx seja pelos abusos físico, sexual, mental ou psicológico. A elas nos resta não esquecer jamais o que lhes foi feito. Resta-nos repensar a vida moderna que deixou como legado para estas crianças e adultos a triste invisibilidade consequente da completa integração ao mundo do trabalho e às demandas do consumo.

No capítulo dois, por meio da noção de limiar, mostramos que a relação da criança e do adulto com o mundo, se mediada por limiares, pode resultar em um modelo emancipatório de formação. O limiar nos permite pensar a infância do homem como algo que começa com a própria vida em sua epigênese, pois mesmo antes de nascermos já existe toda uma história pregressa que nos constitui como sujeitos históricos. Enquanto sujeitos históricos, a horizontalidade da vida individual é atravessada pela verticalidade histórica dos processos coletivos de nossos ancestrais, bem como nos conecta com o que virá. Assim, o limiar gerado pela noção de infância do homem comporta a possibilidade de novos vínculos com a realidade, novas compreensões que advêm com passar dos anos. Na condição da infância do homem, o limiar se amplia a cada novo dia de vida, pois o novo dia vivido pode abastecer a ânsia, de novas perspectivas, se tocada pelas possibilidades da experiência dos agoras.

65 No aforismo de “Rua de mão única” intitulado “Volte! Está tudo perdoado”, o autor analisa a felicidade no limiar entre a liberdade e o abandono do aconchego do lar paterno a partir da experiência de fugir de casa quando adolescente. A ousadia em sair da zona de conforto, segundo Benjamin, é condição para se ter a experiência da felicidade que somente é possível ao se viver o não planejado, os agoras. O texto diz: “Pois somente o que já sabíamos ou exercitávamos aos 15 anos representará um dia os nossos atrativos. E, por isso, uma coisa jamais pode ser reparada: ter perdido a oportunidade de fugir da casa de seus pais”, pois: “de 48 horas de desabrigo nesses anos condensa-se como numa barreira o cristal da felicidade da vida” (BENJAMIN, 2002, p. 103).

Essa busca para o novo sentido dos agoras, na forma da infância do homem, é a alegoria do que anima e fortalece a subjetividade do *flâneur* ao ponto de ele poder emprestar sua alma à multidão, tal como afirma o pensador ao analisar a obra de Baudelaire. A alegoria do colecionador atribui novos sentidos à imagem da infância do homem, a qual buscamos na obra benjaminiana. Essas duas figuras, *flâneur* e colecionador, poderosas, no contexto da obra do autor, são profundamente cúmplices da infância do homem como uma condição que a habita. Eles se perdem pela cidade bem como encontram nela experiências urbanas colecionáveis constituídas do mais puro néctar da sabedoria que alimenta as experiências limiares: o desvio. Assim como a criança, o *flâneur* e o colecionador se alimentam dos restos e detritos sociais com tanta energia que a sensibilidade deles permite um encontro com a realidade cujo limiar comporta um cotidiano repleto de tudo que forma a tessitura do moderno lixo social: como os vencidos e sua história, a mercadoria e suas fantasmagorias, a massa e sua sensibilidade. É a maneira como Benjamin lê a história, provocando tensão entre a história oficial e a história dos vencidos. De modo dialético, objetiva-se uma elaboração do individual com o coletivo do qual faz parte, este como local onde se vive, constrói e compartilha a história, forma-se e dispensa-se seu lixo social. O desvio é o que permite a ressignificação do mundo em uma vertente com potencial emancipatório, revolucionário, na relação entre sujeito e sociedade. O tratamento do autor para essas três figuras demonstra como o desvio é uma postura diante da vida, um estar aberto e sensível para o que os agoras trazem junto consigo.

A infância, neste contexto alegórico, como uma forma específica de sensibilidade e condição humana, retorna como centro da própria noção da experiência. Se na tradição estava claro o sentido e as condições de sua existência, encontramos, na infância moderna representada em Benjamin, sentidos para uma possibilidade de experiência com o moderno. Na infância como imagem da ausência de fala está também a imagem da ausência de um logos desenvolvido, portanto, um realce para outras formas de apreensão e compreensão do mundo. Dito de outra forma, há uma infância representada como modelo de recomeço para o adulto. A ausência de um logos pode ser lida, nesse contexto, como contraposição ao mundo burguês, como ausência da forma particularmente burguesa de se conhecer o mundo. Um recomeço ou uma nova experiência, consigo mesmo, para o ser falante. Digamos, a infância do homem pode ser um caminho para o "adulto mascarado", descrito como concorrente, inimigo, contrário

aos "sonhos da juventude", se reinventar em um sentido revolucionário inclusive. Sem essa alma caricata, aberta a existência do diferente como algo constitutivo das experiências humanas, o conservadorismo tem espaço subjetivo e objetivo para forçar o estabelecimento e a adesão a impérios fascistas, como vimos, no mínimo, duas vezes no século XX durante as duas guerras mundiais.

Além de uma argumentação em favor de valorizar a infância do homem, acreditamos ter encontrado, também, pistas de que exista outra linha de reflexão que tenta enxergar a criança no centro de seu protagonismo, uma infância da criança. Em seu império diminuto, como cita tantas vezes o autor, ela nos indica a perspectiva de outra infância que se efetiva somente por meio da experiência única de ser criança. Nessa vertente, o conceito de infância ganha vida ao ser rearticulado a outros conceitos como aqueles há pouco mencionados. Os conceitos mais organizados ou mais explorados da obra de Benjamin, em nosso estudo, ajudam a iluminar e, portanto, ampliar a visão sobre a infância, tanto na obra do pensador como em reflexões que cumpram outros percursos como na relação da infância com a educação.

Nesse sentido, chegamos ao capítulo três, momento dedicado a examinar as narrativas radiofônicas e o como toda a expressão sobre infância de seus outros ensaios se consubstancia em uma prática formativa, voltada para a criança representante desta infância. Em meio a todas as contradições da república de Weimar, Benjamin investe nas peças didáticas como forma de tentar remediar ou prevenir a ascensão da mentalidade que se identifica, em uma espécie de servidão voluntária, a modelos sociais fascistas (BOLLE, 2000). Verificamos que havia uma pressa no ambiente do nazismo, no sentido de arrebanhar a juventude em favor de seu projeto de dominação social. Abordar aspectos da Juventude Hitlerista em nosso estudo, no sentido de demonstrar uma expressão social, um modo e um momento histórico, mostrou-se reveladora de como o protagonismo de infância e juventude passaram a valer muito no século XX. Enquanto esse protagonismo estava sendo discretamente direcionado à formação do exército do futuro Führer, Benjamin preocupava-se em liberar-las para uma experiência civilizadora com a cidade, com fins a emancipação.

Nesse sentido, não somente como lugar de habitação e trabalho, mas como ambiente de troca de experiências modernas, a cidade torna-se palco e enredo de narrativas infantis no formato de rádio peça. A cidade é apresentada como um itinerário pontual para uma espécie de *flânerie* infantil. Enquanto um *flâneur* aprendiz, a criança, é

instigada a imaginar e viver objetivamente aventuras pela cidade, de modo a observar e absorver a experiência das ruas de Berlim. O sentido de seu flunar a conduz a um passeio, não apenas em sua realidade material. Quando a criança era convidada, por Benjamin em sua emissão, a ir até a cidade para visitá-la, o passeio pelas ondas do rádio conduzia o *flâneur* aprendiz a um encontro com a Berlim que habitava a interioridade daquelas crianças à época. Embora o olhar do *flâneur* seja o do distanciamento, ele é apresentado como uma personagem que, ao observar a vida urbana moderna, sente-a e busca asilo na multidão. A distância do olhar permite proximidade da multidão sem se diluir em meio a ela. Dito isso, esta é a distância que permite a ele e a criança como *flâneur* aprendiz contemplar a cidade sem se integrar por completo a ela. Esse deambular investigativo prescinde da percepção como princípio ético do passeante, possibilita compreender os fenômenos que envolvem o *flâneur* e a criança na metrópole moderna.

Contidas nas peças estavam conselhos ou reflexões iniciais, elaboradas somente nos textos considerados da maturidade, Benjamin parece ter enxergado nas obrigações do rádio uma oportunidade de testar uma práxis formativa em massa. A tensão lúdica causada pelos desvios e cortes no curso narrativo nas peças parecem contribuir para a finalidade didática das peças (BOLLE, 2000). As narrativas radiofônicas, sob o ponto de vista de um modelo de pensar histórico, ensinam que se lê a história pelos limiares formados entre letras grandes e pequenas, linhas e entrelinhas, texto e contexto, história dos vencedores e dos vencidos. Essa perspectiva de ampliação do conhecimento que encontramos nas narrativas radiofônicas, e que amplifica por meio das teses sobre o conceito de história, é o que estamos chamando de *conhecimentos limiares*. Ampliar as possibilidades sobre um determinado assunto, a partir das conexões sócio-históricas possíveis, nessa vertente, se mostrou como um fundamento importante para expandir a consciência histórica das crianças e seu protagonismo na ação social.

A relação forma/conteúdo se apresentou como outro componente importante na didática dessa pedagogia profana, exercitada via rádio. Em relação à forma, conforme explicam Bolle (2000) e Baudouin (2010): tem seus fundamentos no surrealismo e no teatro épico. Esses dois campos contribuíram para reflexões que permitiram ao pensador elaborar suas peças de modo a introduzir efeitos estéticos possíveis apenas no rádio, que contribuíram para fortalecer o sentido e a importância das alegorias e imagens dialéticas nas peças. Todos esses recursos são técnicos e demonstram, portanto, a intencionalidade

de Benjamin em construir algo que pudesse ser modelo para se contar/narrar histórias. A intencionalidade é algo importante para esta pedagogia. A intenção do pedagogo e o modo como desenvolve os conteúdos escolarizados sempre traz junto um sentido ético-político sobre a história. Afirmar ou negar a centralidade das letras grandes ou pequenas é um exemplo disso. É mais nesse sentido amplo do termo que estamos buscando o senso pedagógico das peças. Temos a clareza de que Benjamin não foi um pedagogo ou um educador no sentido estrito do termo, todavia, parece-nos claro também a intencionalidade em educar a percepção histórica das crianças, por meio das peças, em um momento político delicado na Alemanha da época.

Ao pensarmos nas peças do ponto de vista didático e da aprendizagem, podemos resgatar delas a intencionalidade de Benjamin, a atenção e o cuidado dado por ele a elementos aparentemente pouco relevantes para o esclarecimento como *Aufklärung* no cotidiano prosaico das massas. Esse cuidado o levou a questionar e exercitar, experimentar, a mediação do conhecimento por meios novos e metodologias inovadoras para a época, sem perder de vista a perspectiva dos vencidos em sua batalha diária, em seu cotidiano. Conforme Bolle (2000), por caminhos pouco convencionais, Benjamin demonstrou o início de um percurso como possibilidade de resgatar o sentido emancipatório do Iluminismo, na era da mídia.

Nessa vertente, como um modelo, ainda que precário, de uma educação ou pedagogia para a profanação, encontramos nas narrativas radiofônicas a afirmação de um modelo de formação para leitura histórica que recusa os aspectos instrumentais da cultura, as fantasmagorias mercantis, que ligam a subjetividade humana à objetividade do fascismo estrutural do capital. A sutileza com que os temas escolhidos guiam a criança pela narração revelam antagonismos sociais do capital ainda não resolvidos na realidade social e sob uma perspectiva pouco ou não usual, pela ótica dos vencedores.

Talvez possamos dizer que isso tenha sido um grande ensinamento "à moda antiga" que Benjamin deixou aos futuros professores, como um caminho para combater o fascismo de nosso tempo presente, apresentando elementos para uma atuação profana como mediadores do conhecimento. Nas narrativas, aprendemos que uma educação profana se apresenta como caminho indireto, o que favorece as zonas limiares do conhecimento. Nas imagens que o pensador compõe na trama das peças, transubstanciam-se os conteúdos sociais em uma linguagem estética. A estética dessa linguagem contribui para se estabelecer uma negação da história oficial por meio do

diálogo, reflexão e síntese que emergem da articulação com a história dos vencidos. A história, nesse caso, não é matéria imediata, mercadoria educacional radiofônica, portanto, e sim uma mediação dos conteúdos históricos por meio da interpenetração da forma/técnica lúdica e do método em contar a história a contrapelo.

Diante disso, recuperamos a importância deste estudo na perspectiva de se analisarem as relações entre experiência e infância, sob o prisma da crítica à modernidade realizada por Benjamin. A proposição de uma "pedagogia profana" nos moldes como propusemos em nosso percurso, com tantos elementos complexos, requer pensarmos em como melhorar o ambiente de formação de professores em todos os níveis, principalmente em relação a proporcionar aos professores trocas culturais e acadêmicas de modo mais frequente e profundo. Investir na formação que a escola pode proporcionar para a criança que passa pelo crivo de fortalecer o professor, como sujeito e também como um profissional da educação, em todo seu percurso formativo. Sabemos que o problema educacional não se resume à formação de professores, todavia, na ponta do sistema, a relação se dá no núcleo do que é possível construir, juntos, professores e alunos.

Falar de uma infância do homem e outra da criança pode ser visto também como uma tentativa de recuperar ou construir de modo novo as relações entre crianças e adultos, professores e alunos, no século XXI. Nesse sentido, o protagonismo dos jovens secundaristas brasileiros, resolutos em "ocupar e resistir", pode ser muito bem traduzido como um grito de ordem que ecoa em nossa tese sob o código do *profanar e resistir*. Como analisar a reação de professores contra e a favor a esse movimento? O que podemos fazer para nos colocar de modo ativo nesse campo de lutas de classe e grêmios estudantis? Como realizar aspectos dessa didática profana em nosso processo pedagógico, na relação com nossos alunos? Poderíamos examinar livros didáticos, material de alfabetização, entre outros, ao recuperarmos a perspectiva de análise contida nas peças radiofônicas? Não conseguimos responder a todas as indagações que encontramos pelo caminho, todavia, esse pode ser o aviso de que outras pesquisas e estudos poderiam ser realizados, vinculando Benjamin, infância e educação profana ou para a profanação.

Além disso, o trajeto realizado ainda conseguiu fazer emergir questões não desenvolvidas em nosso itinerário e análises, devido ao tempo ou aos objetivos desta pesquisa. No que resta desta que são nossas considerações finais, gostaríamos de

registrar ao menos mais duas delas: a primeira diz respeito ao conceito de representação da obra “O drama Barroco Alemão” na relação com o tema da infância. Segundo o que entendemos, existe uma representação sobre a infância na obra de Benjamin que se constitui como uma alegoria importante, por meio de múltiplos fragmentos que, juntos, formam a constelação de conceitos com os quais se articula a ideia de infância. Assim, “o valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação” (BENJAMIN, 2013d, p. 17). Se para a representação a força está no que a constitui como alegoria, na forma do fragmento, entendemos que há muitos deles ainda não trilhados sobre a infância moderna e a criança. Recompôr esses fragmentos enquanto uma imagem é um caminho que pode ajudar a reconstruir o mosaico que compõe a infância na obra de Walter Benjamin. Não conseguimos desenvolver esse viés, pois chegamos a ele em um esbarrão, enquanto procurávamos aprofundar a noção de limiar (BARRENTO, 2010).

A segunda, reside numa relação entre infância e o trabalho, do professor Michael Löwy, sobretudo o conceito de Romantismo Revolucionário. Uma das questões trazidas pelos românticos e que repercutiu de modo contundente na história da educação é sua visão sobre a infância, sobretudo em Rousseau. Para Löwy⁶⁶, o Romantismo, para além de uma vertente literária, é uma visão de mundo que compreende uma das principais formas da cultura moderna, composta de um veio conservador e outro revolucionário. Neste sentido, conhecendo a estreita relação entre romantismo e infância, poderia ser profícua uma pesquisa que esclarecesse as relações entre Romantismo Revolucionário e infância na obra de Walter Benjamin. Isso poderia contribuir para refletirmos sobre as relações entre a escola e as crianças na atualidade.

66 “O romantismo não é, somente, uma escola literária do início do século XIX – como se pode, ainda, ler em vários manuais – mas uma das principais formas da cultura moderna. Enquanto estrutura sensível e visão de mundo, ele se manifesta em todas as esferas da vida cultural – literatura, poesia, arte, música, religião, filosofia, idéias políticas, antropologia, historiografia e as outras ciências sociais. Seguiu na metade do século XVIII – pode-se considerar Jean-Jacques Rousseau como “o primeiro dos românticos” –, corre através da *Frühromantik* alemã, Hölderlin, Chateaubriand, Hugo, os pré-rafaelistas ingleses, William Morris, o simbolismo, o surrealismo e o situacionismo, e está, ainda, conosco, no início do século XXI. Pode ser definido como uma revolta contra a sociedade capitalista moderna, em nome de valores sociais e culturais do passado, pré-modernos, e um protesto contra o desencantamento moderno do mundo, a dissolução individualista/competitiva das comunidades humanas, e o triunfo da mecanização, mercantilização, reificação e quantificação. Rasgado entre sua nostalgia do passado e seus sonhos de futuro, pode tomar formas regressivas e reacionárias, propondo um retorno às formas de vida pré-capitalistas, ou uma forma revolucionária/utópica, que não preconiza uma volta, mas um desvio pelo passado em direção ao futuro; neste caso, a nostalgia do paraíso perdido é investida na esperança de uma nova sociedade”. LÖWY, Michael. O romantismo revolucionário de Maio de 68. Disponível em: <www.espacoacademico.com.br/084/84esp_lowyp.htm>. Acesso em: 01 fev. 2017.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Gilles. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Gilles. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGAMBEN, Gilles. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARRENTO, João. Walter Benjamin: limiar, fronteira e método. In: **Olho d'água**. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP, São José do Rio Preto, v. 4, n. 2, p. 41-51, jul./dez. 2012.

BARRENTO, João. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

BAUDOUIN, Philippe. **Au microphone**: Dr. Walter Benjamin - Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2009.

BAUDOUIN, Philippe. Féeries radiophoniques. Walter Benjamin au microphone. In: **Les Cahiers philosophiques de Strasbourg**, n. 27, p. 113-138, juillet, 2010. Disponível em: http://www.academia.edu/3093482/F%C3%A9eries_radiophoniques._Walter_Benjamin_au_microphone. Acesso em: 17 dez. 2015.

BAUDOUIN, Philippe. Brecht et Benjamin au microphone : une approche esthétique du théâtre radiophonique. In: **Revue Théâtre/Public - Le son du théâtre II**: Dire l'acoustique, n° 199, mars, 2011, p. 1-11. Disponível em: http://www.academia.edu/3093436/Brecht_et_Benjamin_au_microphone_une_approche_esth%C3%A9tique_du_th%C3%A9%C3%A2tre_radiophonique >. Acesso em: 18 dez. 2015.

BENJAMIN, Walter. Conceito de tratado In: **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. p.49-52.

BENJAMIN, Walter. Prólogo epistemológico-crítico. In: **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013d, p. 13-48.

BENJAMIN, Walter. Sobre el programa de la filosofía venidera. In: **Para una crítica de la violencia y otros ensayos**. Madri: Taurus, 2001. p. 75-84.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. Exposé de 1939. In: **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 53-63.

BENJAMIN, Walter. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin. In: Löwy, M. (Org.). **Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 33-146.

BENJAMIN, Walter. **A hora da criança: narrativas radiofônicas**. Rio de Janeiro: Editora Nau. 2015.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013c.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: editora UFMG, São Paulo: imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: sobre a criança, o brinquedo e o brincar, a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.

BENJAMIN, Walter. **The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media**. Cambridge, Massachusetts. London: Harvard University Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. **The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**. I edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno. Chicago: The University of Chicago, 1994.

BOLLE, Willi. Walter Benjamin e a cultura da criança. In: BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo e o brincar, a educação**. São Paulo: Summus, 1984. p. 13-16.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: representações da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Edusp, 2000.

BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BROUGÈRE, Gilles. A criança e a cultura lúdica. In: **O brincar e suas teorias**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002. p. 19-32.

CARONE, Iray. As experiências radiofônicas de Walter Benjamin na República de Weimar (1929-1933). In: **VII World Congress on Communication and Arts**, Vila Real, Portugal, p. 243-245, 20-23 abr. , 2014.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. **Indústria cultural**: da taxidermia das consciências e a estética como ação formativa. 1999. 197 f. (Doutorado em Educação)-Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 1999.

GANGNEBIN, Jeannne Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: **Perspectivas**, São Paulo, 16, p. 67-86, 1993.

GANGNEBIN, Jeannne Marie. Pré-fácio - Walter Benjamin e a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.

GANGNEBIN, Jeannne Marie. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

GANGNEBIN, Jeannne Marie. **Limiar, aura e rememoração** – ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura**: agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

GRIGOROWITSCHS, Tamara. Jogo, mimese e infância: o papel do jogar infantil nos processos de construção do self. In: **Revista brasileira de Educação**, v. 15, n. 44, p. 230-246, maio/ago. 2010.

GRIGOROWITSCHS, Tamara. **Jogo, mimese e socialização**: os sentidos do jogar coletivo na infância. São Paulo: Alameda, 2011.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin - Aviso de Incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

LÖWY, Michael. Prefácio – Walter Benjamin, crítico da civilização. In: **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013. p.7-21.

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. In: **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 199-206, maio/ago. 2002.

MASSAGLI, Sergio Roberto. Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe. In: Terra roxa e outras terras. **Revista de Estudos Literários**. v. 12, p. 55-65, jun. 2008.

MAZZARI, Marcos Vinícius. Nota introdutória. In: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e o brincar, a Educação**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

MATOS, Olgária. Baudelaire: antítese e revolução. In: **Alea**, v. 9, n. 1, p. 88-101, jan./jul. 2007.

MATOS, Olgária. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MARCHI, Rita de Cássia. Walter Benjamin e a infância: apontamentos impressionistas sobre sua(s) narrativa(s) a partir de narrativas diversas. **Revista Educação** (PUCRS. Online), v. 34, p. 221-229, 2011.

MITROVITCH, Caroline. **Experiência e Formação em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MOREY, Miguel. Kantspromenade, invitación a la lectura de Walter Benjamin. In. **Revista Creación**. Madrid, n. 1, p. 1-11, abr.1990. Disponível em: <<http://www.mediafire.com/view/1422414gq39f343/BBF006.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

PEREIRA, Uilcon. Apresentação da edição brasileira. In. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a Educação**. São Paulo: Summus, 1984. p. 9-12.

ROUANET, Paulo Sérgio. Apresentação. In: **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p. 11-47.

SAVAGE, John. **A criação da juventude**: como o conceito de teenage revolucionou o século XX. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SCHAFER, R. Murray. Rádio Radical In: **Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea**. Rio de Janeiro: UFRJ; ECO, Publique, 1997.

STEINER, Uwe. **Walter Benjamin**: an introduction to his work and thought. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2010.

SUBIRATS, Eduardo. Introducción por Edauro Subirats. In: **Benjamin, Walter**. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Madri: Taurus, 2001. p. 9-19.

TIEDEMANN, Ralf. Nota à edição alemã. In. **A hora da criança**: narrativas radiofônicas. Rio de Janeiro: Editora Nau. 2015.

VAZ, Alexandre Fernandes. Educação, experiência, sentidos do corpo e da infância (um estudo experimental em escritos de Walter Benjamin). In: **Experiência, educação e contemporaneidade**. Marília: Poiésis Editora, 2010. p. 35-49.