



**DA CATÁSTROFE À LIBERTAÇÃO:
a arte e a brincadeira na obra de Walter Benjamin**

Allan André Lourenço¹

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise de mão dupla sobre alguns aspectos da modernidade na obra de Walter Benjamin. Em um primeiro momento, investigam-se os processos resultantes da depreciação da arte e do brinquedo pela técnica moderna e de seus respectivos impactos sociais (na arte, nota-se o processo de estetização política, decorrente da perda da aura artística; no brinquedo, por sua vez, ocorre o estranhamento da criança diante da industrialização dos mesmos). Por conseguinte, propõe-se ir além das críticas benjaminianas ao estado atual desses processos, concebendo – em afinidade com Benjamin - que a brincadeira e a arte atuam como possibilidades de libertação em meio ao processo infernal do capitalismo moderno. Para tanto, utilizamo-nos do referencial teórico de Giorgio Agamben, em especial dos conceitos de profanação e secularização, fonte geradora de uma análise dialética da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Brincadeira. Giorgio Agamben. Modernidade; Walter Benjamin.

**FROM THE CATASTROPHE TO FREEDOM:
the art and the toy on the work of Walter Benjamin**

ABSTRACT

The current article proposes a two way analysis about some aspects of modernity at Walter Benjamin's work. In a first moment, resulting procedures of art's depreciation and of toy by modern techniques are investigated as well as its social impacts (On art, we note the process of political aestheticisation, caused by the lost of artistical aura; on toy, in turn, happens the strangeness of the children in face of its industrialization). Consequently, we propose to go forward Benjamin's critics to current state of this processes, conceiving that play and art act as possibilities of freedom in the infernal process of modern capitalism. For this purpose, we use the theory from Giorgio Agamben, in special his concepts of desecration and secularization, generating source of a dialectics analysis of modernity.

KEYWORDS: Art; Play; Giorgio Agamben; Modernity; Walter Benjamin.

¹ Graduando no curso de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. É membro do grupo de pesquisa “Ética, política e religião: questões de fundamentação” da PUC-Campinas. E-mail: allan.al@puccampinas.edu.br

INTRODUÇÃO

A fama póstuma atribui singularidade à pessoa. Por esse e por outros motivos, Hannah Arendt (2008) considerou Walter Benjamin como um verdadeiro pensador *sui generis*. Escrevera sobre arte e literatura, história e política, religião e magia, mas não era filósofo, nem sociólogo, nem filólogo. Por via de regra, nunca teve preocupações com o seguimento ortodoxo de nenhuma teoria, nem se preocupava em sistematizar e definir o que estava fazendo. Das poucas vezes que se preocupou em dizer para que veio, considerava-se um crítico literário. Em vida, Benjamin realizou um percurso intelectual muito próximo da tradição judaica durante sua juventude, tradição em que fora criado. Com o tempo, após seu contato com o pensamento de Georg Lukács, abandonara seu vocábulo religioso em nome de uma terminologia marxista e secular.

Além do messianismo judaico e do marxismo, houve um terceiro traço no pensamento benjaminiano: o romantismo. Juntos, os três elementos formam a tríade e o arcabouço nuclear de seu trabalho. Michel Löwy (2008) chegou a trabalhar incessantemente esse tema, propondo uma definição tipológica de romântico como aquele que, ao mesmo tempo em que rejeita a possibilidade de retorno ao passado e de reconciliação com o presente, projeta suas animações para o futuro. Em Benjamin, justamente, esse futuro vai de encontro com a sociedade sem classes, resultado da ação libertária de um povo.

A breve trajetória de Benjamin não o isentou de produzir uma vasta e interdisciplinar obra, destacando-se na crítica literária, nas observações sobre artes plásticas, nos trabalhos gerais sobre a história de Paris e na política. Seu contexto (1892-1940) e origem alemã também são ímpares quando pensados juntos. Ele foi um homem que viu de perto a ascensão de Hitler e de Stalin ao poder. Com isso, não poderia deixar de pensar e advertir sobre as consequências negativas que a modernidade pôde ser capaz de proporcionar ao mundo. A maioria dos seus textos de viés político apontou para um processo nitidamente infernal, enxergando a história da modernidade como um gigantesco e crescente pandemônio, onde o fim não seria diferente da hecatombe completa.

Contudo, Benjamin não foi um pensador fatalista. Muito pelo contrário, as possibilidades libertárias escoavam constantemente nas entrelinhas de seus ensaios. Ele pode, com boa dose de razão, ser visto como um homem de possibilidades e, quanto mais as coisas pareciam pior, mais isso indicava a possibilidade de irrupção dessa ordem. Judeu ou marxista, isso nunca o tornou contraditório, a redenção e a revolução falavam da mesma coisa e ansiavam pelo mesmo: o

surgimento do Messias como agente de quebra, de frenagem da marcha cataclísmica da história. Teológico ou materialista histórico, não importa, é sempre o povo o responsável por esse feito, e é dele que é esperada a libertação.

Neste artigo, a proposta é um debruçar sobre duas reflexões pertinentes na literatura benjaminiana: as da arte e as dos brinquedos. Em ambos os casos, observa-se a questão da modernidade como um plano de fundo em que, inter-relacionada com o avanço capitalista, exerce profundas mudanças na estrutura estética da arte e na produção mercantil dos brinquedos.

Para compreender a análise que seguirá, primeiramente é necessário perpassar pelo referencial teórico-filosófico que servirá para as posteriores interpretações. Sumariamente, o texto “Profanações”, de Giorgio Agamben, contribuirá para o quadro interpretativo deste artigo. Nele, em especial o capítulo intitulado “Elogio da profanação”, o filósofo estabeleceu uma distinção valiosa entre três conceitos-chave: sacralização, profanação e secularização. Tentar-se-á, com isso, compreender como a arte e a brincadeira se articulam com estas definições conceituais, evidenciando que tanto a arte como o brinquedo passaram ambos por um processo de secularização e que, porventura, podem ser profanados.

Nesse sentido, propomo-nos a explicar como que a modernidade – ou o capitalismo, mais precisamente – se assinala por um intenso e problemático processo de secularização e como, mais adiante, a possibilidade de profanação surge como uma possível forma de libertação das condições injustas que surgem ao longo da história.

Aclarada essa questão, a reflexão do artigo segue com as interpretações sobre os ensaios escritos por Benjamin acerca da arte, com destaque central para o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. O plano de fundo teológico do conceito de “aura” exposto no texto, como também da dialética entre estetização política e politização da arte serão fundamentais para os objetivos elencados dessa pesquisa.

Em terceiro lugar, segue-se com as ensaísticas de Benjamin sobre os brinquedos e a brincadeira na infância. A maioria desses trabalhos, escritos na mesma época, são incorporados por semelhante nuance à respeito da nova condição que o brinquedo é posto nos dias atuais com o processo de industrialização.

1. CONSAGRAÇÃO, SECULARIZAÇÃO E PROFANAÇÃO

Há um caso narrado na pornografia muito peculiar. Nele, uma *pornstar* se preparava para um ensaio fotográfico de cunho erótico. Em certos instantes, ao atingir determinado clímax nas poses e movimentos, quando fotografada, seu rosto não acompanhava o resto de seu corpo. Quer dizer, em toda a cúspide de eroticidade que o contexto nutria de expectativas, o comportamento se quebrava por meio da expressão facial mais gélida e desinteressada possível da modelo. Em certo sentido, o ensaio fotográfico acabara de propor um novo uso à pornografia, visto que não serviria para os fins convencionais de sua produção. Pode-se dizer que seu rosto serviu como um meio para lançar mão de uma nova forma de uso do material. De que meio e uso estamos tratando?

Giorgio Agamben, embebido da noção de “meios puros”, pressupõe este conceito como condição para certa ruptura com a continuidade pré-estabelecida do *modos operandi* de determinadas ordens. Um meio puro é um meio sem fim. Uma ação pura é aquela desligada do dogma utilitário e de qualquer instrumentalidade ponderadamente calculada. No fundo, trata-se de um território instável, habitado, entre outros, pela criação e pelo comportamento desinteressado. Os meios puros são a morada da profanação.

A profanação é a operação inversa da consagração. O consagrar, tornar sagrado (do latim *sacrare*) é a operação segundo a qual as coisas se abstraem do mundo dos homens e passam a ser propriedade exclusiva dos deuses. O sagrado é reservado aos deuses, é privado dos homens. A própria etimologia do termo religião esclarece essa operação mencionada. Sabe-se que a expressão *religio* não deriva – como certas tradições pensam – de *religare*, este como pressuposto de que a religião atua como elemento capaz de ligar os homens a Deus. Pelo contrário, a derivação vem de *relegere*, indicando a atitude de respeito e reverência que os homens devem ter com Deus. A religião, por conseguinte, atua para justamente manter a distinção do que é humano e do que é divino (AGAMBEN, 2008).

Se a consagração é sinalada por sua essência divisora, o “puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação” (AGAMBEN, 2008, p. 65). Para o filósofo, há várias maneiras possíveis de se profanar, seja pelo contágio daquilo que tinha sido reservado aos deuses, seja por meio do jogo. O jogo, por incrível que possa parecer, teve sua gênese a partir da esfera religiosa – as práticas do jogo refletiam, simbolicamente, mitos ou ritos

divinos. Contudo, o jogo é um elemento profanador visto sua capacidade de quebrar a estrutura do sagrado. Sagrado é tudo aquilo que conserva junto mito e rito, indissociavelmente. O jogo rompe essa formação, baseando-se ora no mito, ora no rito.

Apesar de o jogo ser essencialmente uma forma de profanação, sua intenção fundamentalmente profanadora pode ser desviada de uma neutralização do *status quo* para uma conservação do funcionamento dos dispositivos ora sagrados, sob uma nova linguagem. Trata-se da secularização, que mantém intactas as relações e os dispositivos de poder, mas ao invés de sagradas, suas práticas ocorrem sob a égide de um discurso secular. Em síntese, remove-se do sagrado sem desmontar os dispositivos de autoridade, de poder (AGAMBEN, 2008).

Walter Benjamin tinha algo parecido em mente quando em seu ensaio “Capitalismo como religião” nega a tese weberiana de uma afinidade eletiva entre um *ethos* religioso e o espírito capitalista. Não é sem motivos que Agamben recorda desse trabalho, uma vez que para Benjamin o próprio capitalismo é uma religião. Nesse sentido, “o capitalismo está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta” (BENJAMIN, 2013, p. 21). Fica claro que, longe de um processo religioso, o capitalismo também está longe de um processo profano. Não há possibilidade alguma em falar da abertura para um uso em um sistema sustentado pela ideia de posse, pela acumulação constante do capital.

2.1. Arte sacra, arte aurática

A história social da arte conta que, durante o período neolítico, a arte dividia-se em duas formas de produção distintas: a sagrada e a profana. Essa distinção atuava também na diferenciação social entre os homens e as mulheres. Isto é, ao homem era encarregada a produção da arte sacra, a escultura dos ídolos e das danças rituais feitas pelos mágicos e sacerdotes. À mulher, pelo contrário, era encarregada a produção da arte profana, que tinha seu status reduzido a uma atividade de ofício. Nesse sentido, o uso dado a sua produção não era ritual, mas decorativo, doméstico, e se fundia com as demais atividades do cotidiano (HAUSER, 1972).

A distinção acima mencionada é valiosa como ponto de partida de interpretação do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Neste, Benjamin propôs uma análise histórica da arte a partir de suas técnicas de reprodução. Para isso, ele estabeleceu duas conceituações a respeito dos valores atribuídos a uma obra de arte: o valor de culto e o valor de exposição. A história dos modos de reprodução da arte se caracterizaria de um elevado valor de

culto e nulo valor de exposição para, com o tempo, passar para um intenso valor de exposição e um nulo valor de culto.

O que queria dizer com valor de culto, precisamente? Benjamin foi enfático nesse excerto e esclarece que o valor de culto está intimamente ligado ao teológico. A produção artística começa com as obras destinadas à magia, “o que importa, nessas, imagens, é que elas existam, e não que sejam vistas” (BENJAMIN, 1994, p. 173). A Idade Média exemplifica bem esse processo, e Benjamin teve ciência disso ao elencar algumas práticas como o encobrimento de certos ícones ao longo do ano e o acesso exclusivo a certas obras pelo sumo sacerdote. Desde as artes das civilizações antigas, como os egípcios, sumérios e gregos até as tradições artísticas da Idade Média – arte paleocristã, bizantina, românica e gótica – e até mesmo no Renascimento e no Barroco, todas elas cerceavam fundamentalmente aspetos religiosos.

Conforme as técnicas para a produção das obras de arte avançam, aumentam-se conjuntamente as possibilidades de sua exposição. Nas artes plásticas esse processo corre desde a invenção da pintura em telas de madeira na Idade Média até as invenções mais recentes da litografia e da fotografia, respectivamente nos séculos XVIII e XIX. Benjamin resume esse processo de transição de uma arte cultural para uma arte expositiva utilizando-se dos conceitos de “aura” e “destruição da aura”, inspirados na literatura de Charles Baudelaire, mais precisamente no conto “Perda da auréola”, em que um dos personagens narra a seguinte situação

Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei mais agradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como vê! (BAUDELAIRE, 2011, p. 215)

Como se vê, a posse da aura marca sua distinção dos demais. E não se trata de uma distinção trivial. É, sobretudo, uma distinção entre o mundano e o divino, entre homens e deuses. A obra aurática é, no entanto, uma obra sacralizada. A posse da aura consagra aquilo que é destinado a ser próprio dos deuses. Nessa lógica, a perda da aura indica aquele processo em que a arte se desvencilha de sua ligação religiosa. Em um plano ideal, estar-se-ia indicando o processo de profanação na arte. Porém, a via é de mão dupla.

2.2. A perda da aura e a via de mão dupla

A aura, na lógica de Benjamin, indicava a funcionalidade da obra de arte. Distinguem-se, em seu ensaio, duas funções: a ritual e a política. A primeira fase das produções simbólicas é caracterizada, como visto, pela aura e pela teologia. A aura resume algumas características dessas obras como sua autenticidade, originalidade e unicidade. Neste primeiro momento da história da arte as produções são difíceis de serem reproduzidas, o que conserva sua razão de ser: “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja” (BENJAMIN, 1994, p. 171).

Com o avanço das técnicas de reprodução – e, com isso, estamos falando da litografia e, principalmente, da fotografia – a arte deixa de ser única e passa a ser reproduzida em série. Nesse processo técnico a arte perde seu *status* de originalidade e unicidade, aproximando-se do grande público. Não se trata mais de uma arte ritual, mas de uma arte que, ao acostar-se das massas, garante que cada vez mais essa arte seja exposta. Seu alto valor de exposição somado à perda da função ritual indica, nesse novo momento da modernidade, a mudança funcional da arte de ritual para política. A exemplo desse processo, Giulio Argan (2010) em sua historiografia da arte na Europa recorda que intensas manifestações políticas na arte ocorrem com a crescente difusão da imprensa ilustrada.

A simples reprodução se distingue da reprodução técnica. A primeira sempre existiu ao longo da história, sempre relacionada à habilidade humana (manual) de reprodução. É o caso típico dos aprendizes que reproduzem as obras de seus mestres. O caráter técnico se difere a partir da mudança da habilidade manual para a habilidade maquinal. Substitui-se o tempo artesanal do artista para a instantaneidade do olhar diante da câmera.

A reprodução técnica da arte atingiu seu clímax com o cinema. Junto a isso, a funcionalidade política torna-se ainda maior:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme (BENJAMIN, 1994, p. 172, grifo do autor).

Sobre a relação entre arte e política, Benjamin não foi claro em dizer como seriam essas afinidades sociais entre a arte e a política. Também não diz, por exemplo, se toda arte tem que ser política e o que ele entendeu, precisamente, por política. Uma das únicas prescrições que fez é de que a arte jamais pode ser utilizada pelos planos fascistas (KONDER, 2013). É nesse momento que o projeto de uma arte política se bifurca em duas possibilidades. Com a produção

cinematográfica, o filme consegue ter poder sobre seu público, mas o contrário não acontece. Na medida em que a técnica se apodera da massa, a massa é desapoderada da técnica.

A modernidade, então, sustenta um processo dicotômico. De um lado, abre espaço para a mudança social da arte, deixando de servir a Deus para servir aos homens. Do outro lado, esse processo profano pode levar a uma nova forma de controle das massas desvinculada do ritual religioso, mas atualizada em uma forma secular de mando. Tratam-se, respectivamente, da politização da arte e da estetização da política. Enquanto a primeira brada a possibilidade de libertação da condição de massa, a segunda mantém e reforça a própria situação de massa.

Nesse processo secular de controle e alienação, o fascismo e o capitalismo constituem-se como os principais agentes de estetização política. Enquanto o cinema estiver sob o controle do capital, a possibilidade de emancipação nunca ocorrerá. De forma semelhante, o fascismo atuou sempre para coagir a força da massa para a guerra, preservando as relações de autoridade existentes.

Em *Nervos sadios*, de 1930, Benjamin de antemão falava de um tipo de exposição genuína (muito semelhante ao que vem a falar sobre politização da arte), marcada pelo processo de transição da qualidade para a quantidade. Assim, não seria o cargo das massas terminarem mais eruditas, mas mais sabidas. A exposição genuína é, portanto, o processo de transição da teoria para a práxis: “é libertar o conhecimento dos limites da disciplina e torná-lo prático” (BENJAMIN, 1986, p. 180).

Fora essa defesa mencionada, em nenhum outro ensaio posterior Benjamin procurou esclarecer ou exemplificar as imbricações acerca do processo profano de politização da arte. Contudo, há alguns ensaios anteriores em que ele sugere, de uma forma ou de outra, a noção de arte política. Possibilidades pertinentes, aliás, para se traçar algumas noções do que ele veio a sistematizar neste manifesto de 1936. Esses ensaios fazem referência a três casos específicos: o surrealismo francês; o teatro épico alemão e a literatura soviética.

2.3. Por uma arte política

Cronologicamente, a primeira cena descrita por Benjamin foi acerca da literatura na União Soviética. Escritos em 1927, trata-se dos ensaios *Agrupamento político dos escritores na União Soviética* e *Nova literatura russa*. Nestes dois casos, Benjamin propôs – em forma de crítica literária – uma problematização do estado da arte da literatura russa anterior e posterior à revolução. Uma vez que estamos falando de uma nação animada por uma ideologia socialista,

como é o caso, o proletariado assume o protagonismo da cena. É esta a classe que lerá as produções em literatura e é para ela que as produções devem ser orientadas.

Entre os pontos ressaltados por esses ensaios, a tese de valor de exposição aparece como um esboço pelas entrelinhas de sua crítica literária. Benjamin parece aplaudir o fato de que, com um partido socialista no poder, as massas tenham a oportunidade de acesso à cultura literária. Em oposição aos demais escritores europeus, o escritor soviético dispõe de “absoluta exposição pública de seu trabalho. Por isso, suas oportunidades são incomparavelmente maiores” (BENJAMIN, 1986, p. 97). Ressaltando as três frentes estratégicas de Lênin – frente I: política; frente II: econômica; frente III: cultural –, ele ressaltou: “os autores russos hoje em dia devem contar com um público novo e muito mais primitivo que o das gerações anteriores. Sua tarefa principal é atingir as massas” (BENJAMIN, 1986, p. 101).

A Associação Panrusa de Escritores Proletários (VAPP) tinha plena consciência desse papel histórico. Não foi por menos que se tornou o principal agrupamento de escritores na União Soviética nesse período. A VAPP contou com mais de sete mil membros na área da literatura, representando um *boom* na produção e difusão literária no país, produção que, antes da Revolução, era monopolizada por uma pequena camada burguesa russa, como notou Benjamin. Não foi sem propósitos que o partido atuou na imposição de uma censura, a fim de garantir que a cultura fosse voltada à classe proletária, prevenindo manifestações burguesas.

Contudo, em se tratando de literatura proletária, isto é, literatura para uma classe que até alguns anos era majoritariamente analfabeta, não havia como esses escritores comporem ao nível de um Dostoiévsky ou de um Tolstói. Apesar de tudo, a nova literatura na Rússia servia bem ao seu propósito quando convinha para alfabetizar as massas. Por conta disso, conclui Benjamin, “a literatura russa atual é, com razão, um objeto mais apropriado para os profissionais em estatística do que para os especialistas em estética” (1986, p. 99).

Dois anos depois, em 1929, Benjamin publicou o enigmático ensaio *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*. Em correspondências com seu amigo teólogo Gershom Scholem, assim como no próprio ensaio, ele deixou muito claro sua intensa admiração e fascínio pelo movimento que se desenvolvia na França durante a década de 1920 (LÖWY, 2002). Provavelmente, seu contato com a experiência surrealista se deu após sua chegada de Moscou, em 1927, o que sugere uma significativa proximidade entre os ensaios literários e a temática da afinidade entre a arte e a política.

Benjamin identificou no surrealismo uma carga profundamente libertária, algo que transcende a singela classificação de um movimento artístico e literário. Foi isso que quis dizer, concisamente, ao propor que o surrealismo fez com que o domínio da literatura fosse explodido de dentro, levando a experiência literária aos limites máximos do possível (BENJAMIN, 1994). Essa nova experiência literária, mágica por sinal, alcança justamente esse potencial libertário (intimamente próximo ao comunismo²) a partir da expressão máxima e radical da ideia de liberdade:

Depois de Bakunin, não houve na Europa mais nenhum conceito radical de liberdade. Os surrealistas têm esse conceito. Eles são os primeiros a liquidar com o ideal burguês de liberdade, esclerosado do ponto de vista moral e humanista, pois estão convencidos de que "a liberdade, que neste mundo só se pode conquistar com mil terríveis sacrifícios, deve ser usufruída de modo ilimitado, em sua plenitude, e sem qualquer cálculo pragmático, enquanto durar". E isso, para eles, é a prova de que "a luta pela libertação da humanidade em sua forma revolucionária mais simples (que é, em si, a libertação em todos os sentidos), é a única coisa que ainda vale a pena". (1986, p. 113)

O surrealismo, portanto, foi um fenômeno capaz de conduzir para a revolução as energias da embriaguez. A ideia de embriaguez que estamos tentando situar é muito diferente do êxtase pela droga, ou do êxtase pela religião. Para Benjamin, o surrealismo não esteve no mesmo nível do simples sonho e loucura, pelo contrário, a embriaguez surrealista existe a partir de uma "iluminação profana". A iluminação profana permite a síntese entre o sonho e o estado de vigília materialista, esta síntese, por excelência, é o território da embriaguez. Ela consiste, antes de qualquer coisa, em "experiências mágicas sobre palavras", nas quais "interpenetram-se palavra de ordem, fórmula de encantamento (*Zauberformel*) e conceito" (apud. LÖWY, 2002)³. Essa nova forma de expressão romântica – à guisa das tipologias de romantismo de Löwy – inserem o surrealismo em um propósito de re-encantamento do mundo, não de forma sagrada, mas profana.

Mais tarde, entre os anos de 1930 e 1931, Benjamin conduziu sua reflexão para outro personagem de tom político das artes: Bertolt Brecht. Falamos, então, do ensaio *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. Consoante Konder (2013), Brecht possuiu muitas "fases" ao longo de sua trajetória artística e intelectual, as quais foram marcadas, por exemplo, pela proximidade ao expressionismo alemão ou pelas "peças didáticas" ou, ainda, pela conceituação do teatro épico.

² "[...] fui levado pela preocupação, que abrigo há dez anos, de conciliar o surrealismo como modo de criação de um mito coletivo com o movimento muito mais geral de libertação do homem, que tende, antes de mais nada, à modificação fundamental do modo burguês de propriedade [...]" (BRETON, 2001, p. 243).

³ Encontramos semelhanças entre a ideia estampada nesse trecho e a definição de André Breton sobre o significado de surrealismo: "Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral" (BRETON, 2001, p. 40).

Anterior a esse ensaio, Benjamin já havia comentado sobre alguns aspectos da literatura brechtiana, a partir de sua crítica literária à obra *Experimentos*, indicando que suas intenções, ao escrever, eram causar em primeiro lugar “seu efeito pedagógico, em seguida, o político e, por último, o poético” (1982, p. 122).

Benjamin inicia o ensaio sobre o teatro épico de forma muito conveniente, profundamente similar com o que começou a escrever quatro anos depois no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. Ele atribuiu a Brecht o feito de ter eliminado os vestígios da ordem sagrada do teatro. Esse processo de profanação levou ao desaparecimento do abismo que separava o público dos atores (D'ANGELO, 2006). Também comentou a capacidade do teatro épico de questionar “o caráter de diversão atribuído ao teatro. Abala sua validade social ao privá-lo de sua formação na ordem capitalista” (BENJAMIN, 1994, p. 86).

O teatro épico de Brecht consistiu-se, em suma, por dois pontos. Primeiramente, o teatro épico bradou os problemas do homem a partir de uma perspectiva historicista (lê-se aí sua influência marxista). Segundo, o teatro épico ajuda os homens a compreenderem as contradições nas quais estão inseridos, contribuindo para sua superação. O objetivo desta forma teatral, então, é fundamentalmente pedagógico. Nesse sentido, a funcionalidade política da qual falava Benjamin se aproximou intimamente das propostas de Brecht, refletindo as mesmas preocupações históricas que passavam: o aparecimento do nazismo (KONDER, 2013).

As experiências artísticas mencionadas colaboraram para a defesa benjaminiana de uma arte política. Em todos os movimentos nomeados o marxismo apareceu como um plano de fundo ideológico, na medida em que esta influência nesses círculos foi capaz de estabelecer um propósito específico que se estrutura no desmonte dos dispositivos de poder. Não foi por menos que Benjamin colocou o comunismo como a antítese politizadora da arte frente à estetização política fascista. Tanto no fascismo como no comunismo a articulação política se mantém. Contudo, a grande diferença dialética entre os dois modos de utilizar a arte se expressam justamente pela dialética entre a profanação e a secularização da qual falou Agamben.

O elmo profano de que a arte política se veste é a chave para a libertação. Sua ação devolve ao uso aquilo que havia sido separado pelo poder. A arte enquanto atividade profana é intrinsecamente, também, uma atividade política, haja visto seu empenho na irrupção da continuidade do poder. São diversas as vias pelas quais o poder pode ser neutralizado e, portanto, profanado. O jogo, como mencionado anteriormente, também assume uma dimensão profana e,

de modo similar às artes, também pode ser desviado para a secularização. No caso, a particularidade dos brinquedos e da brincadeira podem ser úteis para ilustrar tal situação.

2.4. Velhos brinquedos

A profanação se liga, ainda, ao jogo e ao jogar, porém uma distinção deve ser feita entre as formas de jogo, pois há aqueles jogos subservientes à secularização⁴. Se a estrutura do sagrado se expressa pela afinidade inerente de mito e rito, o jogo tem a possibilidade de quebrar com essa estrutura, apoiando-se ora no rito, ora no mito. Com isso, o jogo acaba por desviar a atividade humana da esfera sagrada, conferindo-lhe um novo usufruto. Nesse processo, os brinquedos e a brincadeira são centrais no que se refere à possibilidade da libertação humana em relação aos dispositivos de opressão.

Tomaremos como ponto de partida o ensaio *História cultural do brinquedo*. Esta historiografia é valiosa para compreender-se a problemática que envolve a história da produção material dos brinquedos, ponto inicial dessa reflexão. O ensaio se estrutura, basicamente, como uma resenha crítica ao trabalho historiográfico de Karl Gröber sobre os brinquedos – em relação ao que Benjamin não dispensou comentários positivos. A base historiográfica desse livro se passa na Alemanha, uma vez que o país desempenhou um papel importantíssimo na produção dos brinquedos.

Até meados do século XIX houve uma particularidade na produção dos brinquedos, eles “não foram invenções de fabricantes especializados” (BENJAMIN, 2002, p. 90). A Alemanha da época, como muitos países, tinha sua produção caracterizada pelas manufaturas, que competiam entre si produzindo apenas sua especialidade: a produção de brinquedos era um aspecto secundário das especificidades próprias das oficinas. Não somente a produção, como também a venda, não eram atividades restritas a um único profissional: brinquedos feitos em madeira poderiam ser comprados com marceneiros; brinquedos em chumbo, com caldeireiros e assim por diante. O comércio relativamente especializado surge pouco a pouco entre os comerciantes intermediários, compradores das mercadorias das manufaturas e de artesãos domésticos, proporcionando uma difusão maior “daquele mundo de coisas minúsculas, que faziam então a alegria das crianças” (BENJAMIN, 2002, p. 91).

⁴ Consoante Agamben, a secularização do jogo se expressa pelo crescimento vertiginoso de novos e velhos jogos na contemporaneidade. Como resultado, a função profana do jogo tendeu a entrar em um processo de decadência (AGAMBEN, 2008).

A qualidade de minúsculo, conferida à produção dos brinquedos no momento em questão, parece desaparecer na segunda parte do século XIX, “os brinquedos se tornam maiores, vão perdendo aos poucos o elemento discreto, minúsculo, sonhador” (BENJAMIN, 2002, p. 91). Os efeitos do processo de dilatação dos brinquedos é alvo de intensas críticas por parte de Benjamin: quanto maiores se tornam, menos necessitam da presença dos pais em vigília. O último aspecto desse fenômeno é o estranhamento que causa não só as crianças, como também aos pais, e sua causa não é outra senão o processo de industrialização.

2.5. Brinquedos culturais e industriais, o ontem o hoje

Seja o brinquedo de ontem seja o brinquedo de hoje, ele sempre se constituiu pela imposição do adulto à criança. Quer dizer, os brinquedos sucessivamente chegaram às mãos da criança pela mediação do adulto. Nesse processo, os adultos acreditam em seu poder de pôr nos brinquedos aquilo que consideram o melhor às crianças. Benjamin tocou nessa questão em alguns de seus ensaios sobre a temática da infância. Em *Chichleuchlauchra*, ressaltou a característica de que “jamais faltou aos ‘maiores’ um pretexto pedagógico qualquer para imporem-se às crianças com seus caprichos e manias, numa pose empertigada” (BENJAMIN, 2002, p. 139). E ainda, no ensaio *Brinquedos e jogos*, argumentou que o brinquedo “mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, e, na verdade, não tanto da criança com os adultos, mas destes com a criança” (BENJAMIN, 2002, p. 96).

Conjuntamente a essa interferência dos adultos, houve ainda outros fatores condicionantes nos brinquedos. Um desses fatores foi o culto. Dizer que o culto influenciou na produção de brinquedos significa, antes, dizer que os adultos impõem objetos de caráter sagrado às crianças e que elas, ao brincar, transformam-nos em brinquedos. A preocupação com deus ou com o místico e o transcendente é exclusiva dos adultos e completamente alheia ao universo infantil. O chocalho, por exemplo, antes de ser brinquedo foi “um instrumento para afastar os maus espíritos, que deve ser dado justamente aos recém-nascidos” (BENJAMIN, 1994, p. 250). Somente após a graça da imaginação infantil é que tais objetos se transformam, propriamente, em brinquedos. De modo similar opera a estrutura do jogo, também quebrando o funcionamento do sagrado:

[...] no jogo, apenas o rito sobrevive, e não se conserva mais que a *forma* do drama sagrado, na qual todas as coisas voltam sempre ao início. Mas foi esquecido ou abolido o mito, a fabulação em palavras ricas de significado que confere aos atos o seu sentido e a sua eficácia. Considerações análogas valem para o *jocus*, ou jogo de palavras: ‘ao contrário do *ludus*, mas de maneira simétrica, o *jocus* consiste em um puro *mito*, ao qual não corresponde nenhum *rito* que lhe dê aderência à realidade’. [...] Se o sagrado pode

ser definido através da unidade consubstancial do mito do rito, poderemos dizer que há jogo quando apenas uma metade da operação sacra é realizada, traduzindo somente o mito em palavras e somente o rito em ações (AGAMBEN, 2005, p. 84-5, grifos do autor)

Não somente os objetos de culto, mas os objetos econômicos corriqueiros também são convertidos em brinquedos pela criança através da brincadeira. Um papel, um pedaço de madeira ou até mesmo uma pinha podem ser transformados facilmente pelas mãos das crianças em brinquedos. Isso evidencia de modo mais claro a rejeição que as crianças despertam com os brinquedos industriais dados pelos adultos. Para Benjamin, é mais do que natural que a criança opte por objetos arcaicos e brinquedos antigos do que pelos complexos e avantajados brinquedos industriais. Por isso mesmo, entre todos os países da Europa, Benjamin reconheceu apenas na Rússia e na Alemanha a sensibilidade necessária para a elaboração dos brinquedos “primitivos”, pois justamente – e apenas – nesses dois países podia-se situar uma fase doméstica na confecção dos brinquedos. Destarte, Benjamin argumentou que a “riqueza de formas do povo baixo, dos camponeses e artesãos, constitui até os dias de hoje uma base segura para o desenvolvimento do brinquedo infantil” (2002, p. 127).

Roland Barthes (2001) também trabalhou com a crítica aos modernos brinquedos industriais, de modo muitíssimo semelhante ao que fez Benjamin. Em um de seus textos das *Mitologias*, Barthes foi capaz de sintetizar com destreza os aspectos mais gerais da condição atual do brinquedo na França. De imediato, tal-qualmente a Benjamin, critica o fato de os adultos verem na criança uma espécie de miniatura de si mesmos, motivo para justificar a miniatura dos objetos feitos para ela. O mundo da criança seria uma espécie de miniatura do mundo adulto, onde residem as mesmas profissões, os mesmos objetos e as mesmas utilidades. Dá-se soldados, panelas, estetoscópios e martelos para as crianças com o intuito de se acostumarem com os mesmos dali uns anos, quando atingirem a fase adulta.

Por conseguinte, essa espécie de preparação só poderia levar à aceitação total do mundo sem que questionem o porquê dos soldados, dos médicos e dos trabalhadores braçais. Se, por exemplo, dão-se às meninas bonecas realistas e conjuntos de panelas “pode-se, dessa forma, preparar a menininha para a causalidade doméstica, ‘condicioná-la’ para a sua futura função de mãe” (BARTHES, 2001, p. 41). Em síntese, a ideologia por trás do brinquedo francês – e porque não de todo brinquedo industrial – é aquela que, devido a seu aburguesamento, transforma as crianças em utilitaristas, ao invés de transformá-las em criativas. Nessa esfera, o brinquedo seculariza a infância.

2.6. O puro brincar

Enquanto o brinquedo se apresenta via de regra sob a imposição adulta à criança, o mesmo não pode ser dito da brincadeira. A ação criativa da brincadeira, como evidenciou Benjamin, desmonta os dispositivos burgueses ou religiosos de controle sobre as crianças: “não há dúvidas que brincar signifique sempre libertação” (BENJAMIN, 2002, p. 85). Os mais destacados ensaios benjaminianos sobre a história dos brinquedos explicitam pelas entrelinhas a que veio, realmente, seu propósito. Antes de documentar historicamente o processo cultural de fabricação dos brinquedos, o autor quis fazer com que entendessem de uma vez por todas que quem decide sobre o que será brinquedo é a criança ao brincar.

A consequência da industrialização dos brinquedos foi a alienação. À medida em que os brinquedos se inserem na lógica do capital, este modifica não apenas a forma de produção de tais brinquedos – de artesanal para fabril –, mas também sua forma, seu tamanho, e os materiais empregados em sua composição. Como consequência, o brinquedo é subtraído do controle familiar, tornando-se estranho tanto aos pais como às próprias crianças. Interessante advertir que a proposta benjaminiana sobre a infância não consiste em um isolamento das crianças para com os adultos, afinal de contas, não há como pensar na possibilidade dos pequenos se constituírem como uma comunidade fechada e independente, como ilustrava a utópica república infantil de Carlo Collodi⁵. Nesse sentido, “quanto mais eles [os brinquedos] imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva” (BENJAMIN, 1994, p. 247). É valioso, portanto, ver no brinquedo a expressão muda do diálogo da criança com seu povo, sua classe, algo que não pode ser concretizado pela secularidade da indústria dessas mercadorias. Por esse motivo foi que Benjamin insistiu tanto na “domesticidade” da fabricação dos brinquedos.

Na brincadeira, então, a ação criadora da criança pode ser vista como uma profanação. O elo entre a profanação e a libertação é imensamente frutífero. Já dizia Agamben que “brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado e o ‘esquece’ no tempo humano” (AGAMBEN, 2005, p. 85). Tanto em Agamben como em Benjamin o profanar, o brincar e o libertar situam-se dentro de um mesmo espaço, o espaço dos meios puros: “a criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda” (BENJAMIN, 2002, p. 93). Esse comportamento infantil demonstra a essência do brinquedo de que falava Agamben ao escrever em homenagem a Claude Lévi-Strauss. Trata-se do “uma vez

⁵ Escritor italiano do séc. XIX, famoso por ter escrito *As aventuras de Pinóquio*: “Este país não se parecia com nenhum outro país do mundo. A sua população era inteiramente composta de garotos. Os mais velhos tinham quatorze anos, os mais jovens pouco mais de oito” (COLLODI apud. AGAMBEN, 2005, p. 81)

agora não mais”, isto é, a capacidade que a criança tem de dar novo uso a determinado objeto que uma vez era da esfera sagrada ou econômica e dali um tempo (quando transformado em brinquedo) não ser mais nem religioso nem econômico.

Em tese, o que permite à criança profanar com tamanha facilidade tem a ver com o que Benjamin identificou como a “faceta cruel, grotesca e irascível da natureza infantil” (BENJAMIN, 2002, p. 86). Os adjetivos podem parecer fortes, mas são pertinentes para quebrar o tradicional sistema ideológico de ver as crianças como uma “miniaturização” do mundo adulto. A tese corrobora para interpretar a infância como outro mundo, ou seja, as crianças estão alheias ao nosso mundo adulto. O neokantiano Salomo Friedlaender foi citado por Benjamin acerca desse aspecto intrinsecamente infantil:

Pequenos atentados terroristas maravilhosamente executados, com príncipes que se despedaçam mas que voltam a se recompor; incêndios que irrompem automaticamente em grandes magazines, arrombamentos e assaltos. Bonecas-vítimas que podem ser assassinadas das mais diversas formas e seus correspondentes assassinos com todos os respectivos instrumentos; guilhotina e força: pelo menos os meus pequenos não querem mais prescindir de nada disso (FRIEDLAENDER apud BENJAMIN, 2002, p. 87).

Em suma, mesmo que os adultos façam os brinquedos, escrevam os livros infantis e criem suas pedagogias, a correção última dada aos brinquedos parte sempre da criança no ato de brincar. As atiradas ao chão, as chacoalhadas e as depredações são características àquela transição histórica dos objetos da economia e da religião a um novo uso pela criança, sua transformação em brinquedos. É semelhante ao conceito de *bricolagem*, que Agamben menciona em comentários parafraçando Lévi-Strauss, termo este empregado para dar conta de explicar um modo de conhecimento imanente exterior ao conhecimento científico-racional do ocidente. Um conhecimento “primitivo”, guiado pelo instinto de conhecer o mundo e dar a ele uma ordem específica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de Benjamin aconteceu de mãos dadas ao seu velho amigo de infância, o pequeno corcunda. Na Alemanha de sua época havia alguns contos de fadas muito populares narrados pelos pais para seus filhos, um desses contos, com o qual teve contato através de sua mãe – conto este que nunca esqueceu – narrava a fábula de um pequeno homem corcunda. Esse travesso homem corcunda era sempre o responsável pelas trapalhadas cometidas pelas crianças,

“vou à minha cozinha, / Cozinhar minha sopinha; / Lá está um corcundinha, / Quebrou minha panelinha” (ARENDDT, 2008, p. 170).

O pequeno homem corcunda do conto de fadas nunca deixava se ver, Benjamin nunca o viu, era sempre o corcunda que o via e, ao olhá-lo, deixava-o sem jeito. Essa falta de jeito fazia com que o jovem não enxergasse nem a si nem ao próprio corcunda (BENJAMIN, 1987). Tudo que conseguia ver era a pilha de cacos e escombros deixados após a confusão. O corcunda de sua infância parece reaparecer em seu último ensaio escrito, antes de cometer suicídio em 1940.

As teses sobre o conceito de história, de Benjamin, dividem-se em dezoito pequenos parágrafos sobre a questão do materialismo histórico e da redenção futura. Na primeira tese desse conjunto, o pequeno corcunda reaparece. Como das outras vezes, o corcunda não se deixa transparecer, esconde-se sabiamente dentro de um fantoche autômato, cuja vestimenta era composta por trajes turcos. Esse corcunda era responsável por fazer funcionar um esquema infalível de xadrez, no qual a cada jogada de seu oponente o autômato responderia com um contra-ataque de imediato, ganhando sempre qualquer partida. Benjamin identificou nessa alegoria, baseada em um conto de Edgar Allan Poe, a imagem do materialismo histórico. O materialismo há de ser esse fantoche turco, programado continuamente para ganhar todas as partidas. Contudo, seu funcionamento ocorre em função da teologia – o anão corcunda – cujo semblante não se deixa ver.

Nas teses, Benjamin rememora temas que foram importantíssimos durante sua vida, um destes temas foi o aspecto redentor do porvir. A quinta tese, por exemplo, está em profunda afinidade com a narrativa sobre o pequeno corcunda que comentara em sua infância. Do mesmo modo que os olhos do corcunda enxergam nossa vida de modo veloz – tal como o moribundo enxerga toda sua vida prestes a morrer em um lampejo – o passado também perpassa ligeiro em cada momento do presente. O presente não se sente visado pelo passado, assim como nós não nos sentimos observados por esse corcunda (BENJAMIN, 1987). O corcunda também parece importante para pensar sobre o anjo da história⁶ que só vê a enxurrada de catástrofes que se acumulam com o tempo – igualmente com a criança que se depara com os cacos devido ao “sem jeito”.

⁶ O anjo da história foi um personagem descrito por Benjamin em uma de suas teses sobre o conceito de história, a partir de uma leitura pessoal da obra *Angelus Novus*, de Paul Klee. Nessa leitura, há uma tempestade que sopra do paraíso, que Benjamin associa ao progresso. O Anjo da história tenta se sensibilizar com cada um dos ferimentos que assombram os homens durante a marcha catastrófica do progresso, porém os ferimentos tendem a se repetir novamente e cada vez mais, acumulando uma hecatombe durante a história. O Anjo tem a face virada para o caos e contrária ao sopro do progresso. Essa atitude é a síntese da sua proposta em escovar a história a contrapelo.

A maneira mais eficiente de estabelecer uma definição desse corcunda penetra o campo teológico. Mais precisamente, o messianismo judaico, no qual Benjamin fez parte. Não querendo propor uma divisão grosseira de sua obra entre fase jovem e fase madura, mas sim uma reflexão conceitual, pode-se observar que após seu contato com o materialismo histórico através de *História e consciência de classe*, de Lukács, Benjamin abandonou um vocábulo profundamente rico de aspectos religiosos-judaicos, para lançar mão de uma terminologia secular, o marxismo. Todavia, neste último ensaio escrito, ele rompe descaradamente com essa tendência unicamente secular, reincorporando o vocábulo judaico ao mesmo tempo em que emprega o materialismo. Na literatura benjaminiana, por exemplo, revolução e redenção tornam-se sinônimos, do mesmo modo que o povo revolucionário é equivalente direto ao Messias.

A proposta romântica de Benjamin, em todos os possíveis sentidos, sempre apontou para a possibilidade de algo porvir. Com isso, pode-se inserir seu pensamento dentro daquele grande grupo de pensadores românticos libertários, à guisa do recorte indicado por Löwy (2008). Por alto, o caráter libertário em Benjamin abriga, ao mesmo tempo, redenção e revolução, numa relação quase que metafórica entre um e outro.

Este artigo, sumariamente, propôs-se um debruçar sobre dois pontos da discussão benjaminiana acerca da modernidade e as possibilidades que ela comporta de libertação. No campo das artes, Benjamin deu um passo valioso ao enxergar nesse elemento superestrutural brechas para superar sua subordinação ao fascismo e ao capitalismo. De modo semelhante atuou na esfera do brinquedo, indicando também a incorporação deste pela dinâmica do capital e, com isso, as possibilidades de libertação que partem da própria criança. O elo entre a arte e a brincadeira reside justamente na possibilidade que essas duas ações constituem-se como chaves da profanação ou, em linguagem política, da superação das formas de opressão. Se a profanação é a morada da libertação, a arte e a brincadeira são as clareiras dessa prática.

Portanto, a reflexão sobre o processo de transição da modernidade para o “que vem” foi marcada, em Benjamin, pelo apreço aos elementos superestruturais da sociedade capitalista, como a arte, a literatura e os brinquedos, neste trabalho. Esse processo de transição, então, também contribuiu para entender as profundas ligações que o autor construiu entre a religião judaica e o pensamento secular de Karl Marx e Friedrich Engels, sem que isso resultasse propriamente em uma deturpação ou paradoxo em seus escritos. Nesse sentido, Benjamin foi fundamental para entender o processo de irrupção da modernidade mais como um breque do que como um

progresso dinâmico. A ação libertária interrompe a marcha que acumulou os crescentes escombros por toda a história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2008.

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

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

BARTHES, Roland. Brinquedos. In: *Mitologias*. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. 2 ed. São Paulo: Hedra, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix (USP), 1986.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

D'ANGELO, Martha. *Arte, política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Recebido em: 16 de set. 2016

Aceito em: 24 de abr. 2017