

GUIA PARA JOVENS OUVINTES: A CIDADE RADIOFÔNICA DE WALTER BENJAMIN

GUIDE FOR YOUNG LISTENERS: WALTER BENJAMIN'S RADIO CITY

GUÍA PARA JÓVENES OYENTES: LA CIUDAD RADIOFÓNICA DE
WALTER BENJAMIN

Claudio Celso Alano da Cruz

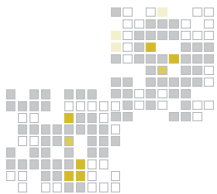
■ Professor Titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura na mesma universidade. Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e pós-doutor pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Autor de Literatura e cidade moderna, entre outros.

■ E-mail: cacruz@cce.ufsc.br

Cida Golin

■ Jornalista, Doutora em Letras pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora Associada dos cursos de Jornalismo e de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma universidade.

■ E-mail: golin.costa@ufrgs.br



RESUMO

Este artigo analisa a série radiofônica berlinense produzida pelo filósofo Walter Benjamin, na Rádio Berlim, em 1930. Produção pouco explorada até recentemente na fortuna crítica sobre o autor, relaciona-se a série com o contexto cultural da República de Weimar. As 12 crônicas se inserem na redescoberta da representação moderna que ocorre na década de 1920 em várias manifestações artísticas e culturais. Constatou-se que o livro Passeios em Berlim, de Franz Hessel, foi uma influência marcante nas crônicas de Benjamin que privilegiam a multiplicidade de ambientes, a história da cidade e do trabalho, a atenção ao detalhe e a proximidade com o ouvinte.

PALAVRAS-CHAVE: WALTER BENJAMIN – RÁDIO – CRÔNICA – BERLIM.

ABSTRACT

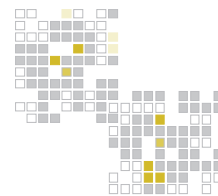
This article analyzes the Berlin's radio series produced by the philosopher Walter Benjamin, on Radio Berlin, in 1930. Production little explored until recently in the Benjamin's critical fortune, the series is related to the cultural context of the Weimar Republic. The 12 chronicles are part of the rediscovery of modern representation that occurs in the 1920s in various artistic and cultural manifestations. It appears that the book Walking in Berlin, by Franz Hessel, was a marked influence in Benjamin's chronicles that privilege the multiplicity of environments, the history of the city and work, attention to detail and proximity to the listener.

KEY WORDS: WALTER BENJAMIN – RADIO – CHRONICLE – BERLIN.

RESUMEN

Este artículo analiza la serie de radio berlinense producida por el filósofo, en Radio Berlín, en 1930. Producción no mucho explorada hasta hace poco en la fortuna crítica sobre el autor. Ponemos en relación la serie con el contexto cultural de la República de Weimar. Las 12 crónicas se insertan en la redescubierta de la representación moderna que ocurre en la década de 1920 en varias manifestaciones artísticas y culturales. Percibimos que el libro Paseos por Berlín, de Franz Hessel, fue una influencia destacable en las crónicas de Benjamin que privilegian la multiplicidad de ambientes, la historia de la ciudad y del trabajo, la atención al detalle y la proximidad con el oyente.

PALABRAS CLAVE: WALTER BENJAMIN; RADIO; CRÓNICA; BERLÍN.



Introdução

O que podemos chamar de “período radiofônico” do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), que se estende, na sua parte mais essencial, de meados de 1929 aos primeiros meses de 1933, constitui uma época muito particular da história alemã. Coincide com a última das três fases daquela que ficou conhecida como a República de Weimar, que surge dos escombros da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e que teve o seu encerramento simbólico em 30 de janeiro de 1933. Neste dia, o presidente Hindenburg elevou Hitler ao cargo de Chanceler ou Primeiro-Ministro. Como se sabe, esse foi um período bastante turbulento da vida alemã, que sucedeu a chamada época Imperial ou Guilhermina (1871-1918) e antecedeu o período nazista (1933-1945). Há um consenso entre os historiadores da marcante instabilidade política, econômica e social da República de Weimar, nascida no âmbito do Tratado de Versalhes em 1919 e dos traumas deixados pela mais pavorosa das guerras até então ocorridas. Os graves problemas que o novo regime político teve que enfrentar, desde o início, fizeram com que, já em torno de 1930, todos tinham por certo que a democracia estava em vias de desmoronar na Alemanha, como de fato ocorreu. No outono de 1932 o país beirava a guerra civil (Fulbrook, 2012). Assim se pronunciava Peter Gay sobre esses anos finais da República em terras alemãs:

[...] E então, entre 1929 e 1933, os anos do desastroso e crescente desemprego, governo por decreto, decadência dos partidos de classe média, e retomada da violência, a cultura tornou-se menos crítica do que o espelho dos acontecimentos: os jornais e indústria de filmes despejavam propaganda de direita (Gay, 1978. p. 140).

Antes que a Alemanha mergulhasse de vez num regime totalitário apontado por Gay, o país viveu na área da cultura um dos períodos mais ricos e efervescentes de sua história, e de forma ainda mais intensa na sua moderna capital, Berlim. É importante situar que o processo de modernização da Alemanha, ocorrido na segunda metade do século XIX em ritmo acelerado, se deve muito à figura de Bismark, decisivo na unificação do país e na vitória na guerra franco-prussiana de 1870-1871. Transformada na capital do império unificado, Berlim irá conhecer um surto de crescimento acelerado nunca visto naquela região, tornando-se já no final do século XIX uma das maiores metrópoles europeias. Mas esse crescimento não pararia aí, continuando pelas primeiras décadas do século XX. Berlim, com três milhões de habitantes ao final dos anos 1920, rivalizava com Londres, Paris e Nova Iorque. O filme de Walter Ruttmann, *Berlim, Sinfonia da metrópole* (1927), representa isso muito bem.

Este artigo focaliza, justamente, as representações sobre a metrópole alemã a partir de um conjunto de 12 narrativas radiofônicas criadas por Walter Benjamin e veiculadas pela Rádio Berlim ao longo de 1930 (Leslie, 2015). Em 1925, apenas dois anos depois das primeiras transmissões de rádio na Alemanha, a Rádio Berlim havia criado o programa *A hora da juventude*, dedicado a crianças e adolescentes, veiculando contos, peças de teatro e programas educacionais. Ao que tudo indica, Benjamin ficou responsável ou pelo menos teve uma importância central nessa série, toda ela dedicada a Berlim. Cabe lembrar que, além das 12 narrativas, escreveu mais 5, totalizando 17 participações autorais no programa. No total foram 33 textos sobre a capital, o que significa que não esteve sozinho nesta série, embora não tenhamos encontrado informações sobre outro(s) participante(s).



O contexto de produção das crônicas sonoras berlinenses

Cabe destacar que Walter Benjamin, desde cedo, se interessou por esse novo veículo de comunicação, que pouco tinha a ver com os ambientes culturais que ele até então frequentava. Cerca de dez anos antes de escrever o seu mais famoso texto, “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”, começará a se envolver com essa cultura massiva, da qual o cinema e o jornal já faziam parte. Nesse processo, o papel da sua amiga, a diretora teatral Asja Lacis e, logo depois, de Bertolt Brecht, foi decisivo.

A primeira transmissão de rádio na Alemanha ocorreu em 1923, pouco depois dos Estados Unidos, e justamente em Berlim. Em 1925, acontece o primeiro contato efetivo de Benjamin com essa mídia, quando recebe um convite para ser o novo editor do suplemento cultural *Die Besprechung* (A Crítica) que fazia parte da revista *Radio Umschau* (Rádio Resenha) dedicada a comentar a programação (Brodersen, 1996, p. 191). Mas só em 1927, depois de uma viagem de dois meses a Moscou para se encontrar com Asja Lacis, quando trava contato com a sociedade russa, então em plena e rápida transformação, Benjamin fará sua primeira transmissão radiofônica com uma palestra sobre os novos escritores russos. Nesse momento, pode-se dizer, ele fazia parte da esquerda cultural. Seu pensamento e atividades foram se encaminhando para uma militância revolucionária, ainda que nunca tenha se filiado a nenhum partido, mantendo intacta a sua independência de pensamento.

A série radiofônica sobre Berlim, produzida por Walter Benjamin, inaugura o que Willi Bolle chamou de “trilogia berlinense” (2000, p. 314), que incluiria também *Crônica berlinense* (1931-1932) e *Infância em Berlim em torno de 1900* (1932-1934). Os textos da trilogia têm em comum o exercício do gênero *tableaux*, forma que traduz a grande cidade na literatura moderna a partir do

século XVIII, constituindo-se de quadros do cotidiano urbano, tendo como horizonte a história coletiva. No intervalo da produção da obra *Pasagens* (1927-1929; 1934-1940), Benjamin dirigiu sua trilogia aos jovens, os pequenos radiouvintes no caso da série radiofônica. Esse público, até então distante de seu trabalho intelectual, não foi uma escolha puramente contingente. Isso porque já nos anos de formação, Benjamin havia participado da Liga Estudantil Livre e defendeu a bandeira humboldtiana de autodeterminação e liberdade, assim como a luta contra a opressão na escola e na família (WITTE, 2017).

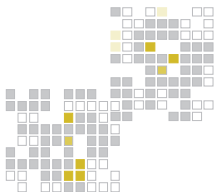
A série berlinense faz parte de 86 textos, no total, que Benjamin escreveu para o rádio, assumindo o microfone como cronista e criador de variadas peças experimentais. Também deixou apontamentos sobre o rádio,¹ tema bastante caro aos seus contemporâneos interessados na potencialidade social e crítica da nova mídia e da descoberta de sua economia estética.² Profundamente influenciado pela visão de Brecht, Benjamin acreditaria no rádio como recurso de enfrentamento político, visando despertar a consciência crítica e apurar a sensibilidade sonora de seu ouvinte.

Ele mesmo, enquanto testava na emissora o resultado de palestras, entrevistas, crônicas e contos para crianças, além dos programas de teor didático e artístico,³ foi apurando o ouvido para os aspectos técnicos e estéticos do incipiente meio que se impunha pela ubiquidade e potência de atingir milhares de pessoas separadas entre si,

1 “Reflexões sobre o rádio” (cerca de 1931), “Teatro e rádio” (1932), “No minuto” (1934) e “Dois tipos de popularidade: observações básicas sobre uma radiopeça” (1932).

2 Citamos, como exemplos, “A teoria do rádio”, de Bertolt Brecht (1927-1932), e o manuscrito de 1933, “O diferencial da cegueira: estar além dos limites dos corpos”, de Rudolf Arnheim, publicado em inglês em 1936 (MEDITSCH, 2005).

3 São os chamados jogos sonoros (*Hörspiele*), as peças didáticas (*Hörmodelle*), e os jogos literários e poesias sonoras (*Funkspiel*) (BAU-DOIN, 2010; SANCHES, RAMOS, SILVA, 2020).



algo inédito até então. No bem-humorado fragmento “No minuto”, registrou os tropeços iniciais na transmissão ao vivo, o necessário “relaxamento” na locução, além do cuidado com a dicção e a temporalidade singular da narrativa sonora, em que um minuto de fruição já é suficiente para fazer o ouvinte gostar ou trocar de emissora ou desligar (Benjamin, 2008, p. 407-409).

No momento em que o cinema se tornaria sonoro (1929), Benjamin percebeu o quanto o modo de inflexão da voz seria estratégico no rádio, algo aparentemente óbvio nos dias de hoje, mas nem tanto naquele período de aprendizado dos meios eletrônicos. Seguindo instruções dos primeiros profissionais, conscientizou-se de que, ao contrário de uma palestra normal, o locutor dirigia-se a uma multidão de indivíduos solitários, logo era imprescindível falar como se fosse com cada um em particular. No fragmento “Reflexões sobre o rádio”, produzido em 1930, dirá:

Precisamos apenas nos conscientizar de que o ouvinte de rádio, ao contrário de muitos outros tipos de audiência, recebe a voz humana em sua casa como se fosse uma visita. Portanto, desde a entrada, ele julgará a voz com a mesma rapidez e clareza que julgaria uma visita (Benjamin, 2008, p. 391-393).

E foi assim, com a voz treinada pela sensibilidade e reflexão, que a “pedagogia da escuta” (Baudouin, 2010, p.137) de Benjamin se fez presente na casa de milhares de crianças, buscando nelas interlocutores criativos e a força de resistência aos tempos sombrios que lhe coubera viver. É importante relembrar que a figura do jovem era uma tônica dos discursos nazifascistas em ascensão que buscavam cooptá-lo. E tais discursos, embora viessem ocorrendo em toda a Alemanha, encontravam em sua capital um *locus* privilegiado.

A representação da cidade moderna na década de 1920

Aqui caberia lembrar que ao longo da década de 1920 haveria um verdadeiro *revival* da representação da cidade moderna. Duas obras seriam decisivas nesse sentido. *Ulisses*, de James Joyce, e *The waste land*, de T.S. Eliot, ambas de 1922, e que colocavam Dublin e Londres novamente no mapa da literatura internacional. Três anos depois, do outro lado do Atlântico, Dos Passos, com *Manhattan transfer*, iria fazer algo semelhante com Nova Iorque, que já começava a despontar como a maior metrópole do mundo. No âmbito da língua francesa o fenômeno não seria menor. Em 1926, Louis Aragon publicaria *O camponês de Paris* e, dois anos depois, aparece *Nadja*, de André Breton, e *As últimas noites de Paris*, de Philippe Soupault, todos eles surrealistas e criadores de uma “nova” Paris na literatura. Como se sabe, o livro de Aragon foi de uma importância extraordinária para Benjamin, sendo a principal inspiração para a sua conhecida obra das *Passagens*, iniciada um ano depois, em 1927.

No âmbito alemão, esse retorno a uma literatura que voltava a colocar a cidade em primeiro plano foi igualmente relevante e, nesse sentido, não há como não encontrar em Franz Hessel, hoje menos conhecido, uma importância decisiva, em especial se pensarmos nos textos urbanos de Benjamin. Já retornaremos a ele, mas antes caberia destacar um outro gênero artístico. Junto com a literatura, foi igualmente decisivo para esse “retorno” da representação da cidade ao longo da década de 1920 o cinema, que compunha, junto com o rádio, as duas grandes mídias responsáveis pela massificação definitiva e em grande escala da cultura. Já em 1921, a dupla de artistas Charles Sheeler e Paul Strand criavam um curta-metragem chamado *Manhatta*, de apenas 10 minutos, mas que demonstrava uma grande originalidade. Era um olhar realmente novo sobre Nova Iorque.



Em 1926, um brasileiro “ancorado” em Paris, Alberto Cavalcanti, seria responsável por um filme mudo experimental intitulado *Rien que les heures* (*Apenas as horas*), que em cerca de 45 minutos procurava representar a passagem das horas de um dia comum em Paris. Estava se criando um verdadeiro gênero cinematográfico que alguns chamariam de “sinfonia da metrópole”, isso porque um filme fundamental para esse tipo de representação chamou-se justamente *Berlim, Sinfonia da Metrópole*, dirigido pelo alemão Walter Ruttmann e lançado em 1927. Com pouco mais de uma hora de duração, dividido em “cinco atos”, o filme inicia com o despertar da cidade e termina pelo seu adormecer, e entre as duas pontas acompanha, através de centenas de imagens, hora por hora, o movimento da trepidante metrópole dos anos 1920 em que Berlim havia se transformado. As qualidades técnicas e artísticas desse documentário urbano, muito influenciado pelos teóricos da montagem da cinematografia russa, são inegáveis, criando depois de si toda uma tradição fílmica.

Em 1929, o vanguardista russo Dziga Vertov filmou o clássico *O homem com uma câmera na mão*, realizando trabalho semelhante a partir de algumas cidades russas, a começar por Moscou. Na verdade, várias inovações formais devidas a filmes anteriores de Vertov foram utilizadas por Ruttmann no seu filme sobre Berlim, e o mais justo é dizer que ambos os cineastas se influenciaram mutuamente ao longo dos anos de 1920. Na década seguinte, Ruttmann iria se vincular ideologicamente ao nacional-socialismo, o que talvez explique em parte o relativo esquecimento e/ou menor reconhecimento que seu filme recebe hoje em comparação com outros filmes alemães do período. Mas o certo é que, por aqueles anos, sua obra obteve um merecido sucesso, e fica difícil imaginar que algum alemão envolvido com cultura não tenha assistido ou, pelo menos, tenha ouvido falar do filme.

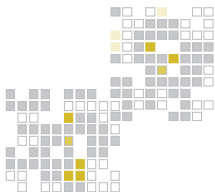
Neste sentido, voltando para o âmbito da literatura, é bastante provável que o filme de Ruttmann tenha tido algum grau de influência em relação a duas obras lançadas em 1929. Referimo-nos ao hoje muito louvado romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, confessadamente inspirado no antes citado *Ulisses* de Joyce, e *Passeios por Berlim*, de Franz Hessel, livro que por muitos anos ficou bastante esquecido, mas que, nas últimas décadas, vem obtendo um maior reconhecimento. É bem possível que essa retomada de Hessel decorra em grande parte da crescente recepção da obra de Benjamin, seu grande amigo, que, inclusive, prefaciou o seu livro quando da edição de 1929.

A influência de Franz Hessel sobre a arte de flunar de Benjamin

É curioso pensar que foi justamente Franz Hessel quem introduziu Benjamin na arte de flunar, conforme palavras do próprio autor das *Passagens* e confirmadas anos depois por um dos filhos de Hessel em entrevista.⁴ O certo é que, na segunda metade da década de 1920, ambos já estavam se influenciando mutuamente no que diz respeito à representação da cidade, semelhante ao que foi dito em relação a Ruttmann e Vertov. Por tudo isso, como uma pequena introdução à análise das narrativas radiofônicas de Benjamin, convém nos determos um pouco nesse autor. Ele não só se constitui hoje como uma referência para a representação da moderna Berlim, como teve sobre o amigo uma influência muito próxima e direta. *Passeios por Berlim*, teve um papel expressivo na elaboração dos textos radiofônicos que Benjamin escreveu.

Já no prefácio que escreveu quando do lançamento de *Passeios por Berlim*, irmana-se com

⁴ Disse Stéphane Hessel que Benjamin “... consideraba a mi padre como su iniciador en la ocupación de flâneur.” (Palmier in Hessel, 1997, p. 25).



Hessel: “Se se quisesse dividir em dois grupos todas as descrições de cidades que existem, então se concluiria que as escritas por seus habitantes autóctones são uma minoria” (Benjamin in Hessel, 1997, p. 216). Essa minoria, claro, incluiria ambos, já que Berlim era a cidade natal de Hessel e de Benjamin. Mais adiante ele volta a aproximar-se de seu amigo, ao citá-lo: “Nós, os berlinenses – diz Hessel –, temos que habitar mais nossa cidade. Ele quer entender isto de uma maneira literal e referido mais às ruas do que às casas” (Benjamin in Hessel, 1997, p. 216).

Essa passagem ganha importância aqui porque Benjamin adotará exatamente tal postura frente a Berlim nas 12 narrativas que logo analisaremos, ou seja, seu enfoque da capital alemã vai estar dirigido para os exteriores e não para os interiores burgueses, como é o caso – com poucas exceções – de *Infância em Berlim em torno de 1900*, obra muito mais conhecida de Benjamin. Como afirma Jean-Michel Palmier em “El retorno del flâneur”, estudo introdutório à edição espanhola do livro de Hessel, “*Paseos por Berlín* lleva ao corazón de la sensibilidad de Hessel. El mundo que evoca no queda como en *Infancia en Berlín* de Benjamin limitado a un gueto – el oeste berlinés, el barrio del *Tiergarten* – y a una época” (Palmier in Hessel, 1997, p. 12). E mais adiante completa:

[...]Mientras que Benjamin transforma cada detalle de arquitectura – como las loggias evocadas en Infancia en Berlín – en alegorías, Hessel se ciñe mucho más a las atmósferas, a la realidad material de la ciudad: visiones de los talleres, de los obreros, del pueblo de Berlín en su diversidad. Lejos de soñar solo ante los monumentos, tiene empeño en hallar a aquellos que atestiguan acerca del pasado el presente, así como el futuro de la ciudad. Escucha su aliento, respira el perfume de las calles, oye latir su pulso. (...) En esta atención apasionada a los detalles reside el arte del flâneur (Palmier in Hessel, 1997, p. 12).

Assim, o que encontramos nas narrativas radiofônicas é um Benjamin muito mais hesselianno, um texto muito mais próximo de uma reportagem sobre a metrópole moderna. Como lemos em um dos fragmentos do livro das *Passagens*, “A base social da *flânerie* é o jornalismo” (Benjamin, 2006, p. 490). Se o Benjamin das memórias da infância opta por desenvolver mais reflexões poético-filosóficas, o Benjamin do rádio vai escolher o caminho de Hessel que “evoca toda la ciudad con sus barrios burgueses y sus barrios proletarios, su lujo y su miseria, su belleza y su fealdad. Como si fuera un cuerpo vivo lo trata con tanto amor como respeto” (Palmier in Hessel, 1997, p. 12).

Dessa forma, Benjamin acaba por construir um texto que deambula pelos mais variados pontos da cidade, como veremos agora.

O passeio pelas imagens sonoras de Berlim

Baudoin (2010, p.134) supõe que os programas dirigidos às crianças eram agendados para pouco antes de os jovens dormirem. Tal estado de relaxamento das obrigações diurnas e a espera pela hora do devaneio seriam condições propícias para ativar a memória e o aguçamento da consciência acústica sobre o espaço e o tempo. Examinaremos, na sequência, as representações construídas sobre a cidade nos *tableaux* sonoros de Benjamin. É importante lembrar que uma **imagem acústica** é constituída pela evocação mental dos objetos, sujeitos ou espaços ausentes e produzida pela informação que sustenta a matéria sonora (Haye, 2005). Espécie de granulação fina na tela imaginativa do ouvinte (Silva, 1999), toda a produção de imagens sonoras implica em atenção ao estímulo auditivo, memória e mecanismos de associação de ideias, envolvendo referências e conhecimentos prévios.

No caso das crônicas berlinenses, a imagem surge da palavra e inflexão da voz, aproximando-se muito da experiência de evocação imagética da leitura individual de um livro. Benjamin tinha



profunda consciência da potência da voz na produção das representações sonoras. Restou-nos, infelizmente, somente a palavra registrada nos roteiros, mas que é suficiente para nossas inferências. Ao conduzir seus ouvintes por meio do relato jornalístico objetivo, o narrador mantém o protagonismo do ponto de vista explicativo do adulto, embora seja capaz de acolher a perspectiva espacial da criança que, pela sua pouca altura física, vê a paisagem por baixo. O olhar dos pequenos emerge, sobretudo, quando o locutor aciona suas memórias infantis sobre Berlim. Sugere aos seus jovens ouvintes que a cidade é, sim, lugar-mosaico construído pela experiência coletiva e singular, pelos afetos bons e ruins, uma ruga da superposição temporal (passado-presente), onde o velho se presentifica no novo.

Mesmo na relação assimétrica adulto-criança, não há um tom peremptório nos 12 programas. Ao contrário, ele rompe a visão adultocêntrica e não menospreza a percepção criativa de seus ouvintes. Afinal, Benjamin defendia que, para uma popularização efetiva no rádio, seria necessário tanto a adaptação narrativa às características comunicacionais do meio, como explorar a aparente superfície de uma conversa para alcançar a profundidade (Benjamin, 1986, p. 86; Pereira, 2009). Tal como um convidado em casa, o autor busca trazer o ouvinte para junto de si pela interlocução direta, explora um humor leve e a intimidade possível na ambiência radiofônica. Vejamos um excerto do episódio dedicado ao mercado na *Magdeburger Platz*, em que ele descreve os aromas, a luminosidade.

[...] Sem esquecer o piso de pedra, sempre encharcado com resíduos ou água de limpeza, e sobre o qual se passeia como num fundo de mar frio e escorregadio. Como desde pequeno eu nunca mais tive a oportunidade de ir novamente a um destes mercados cobertos, o encanto provocado por uma visita ainda é o

mesmo de antigamente. E quando quero me presentear com algo especial, então vou até o pavilhão da Lindenstrasse entre as quatro e cinco da tarde. Quem sabe não encontro um de vocês por lá? Mas nós não vamos nos reconhecer. Este é o lado triste dos programas de rádio (Benjamin, 2015, p. 23).

Inquieto com a solidão ao microfone, sem a possibilidade de resposta direta do ouvinte, tem consciência da recepção invisível, autônoma e distraída do rádio. Encontra no uso da digressão um recurso para acolher o público que entra e sai a qualquer momento do programa. Para falar da cidade, estabelece uma série de associações como se fosse uma conversa em que um pensamento puxa o outro, sempre tendo o cuidado, como percebe Pereira (2009), de avisar o ouvinte dos seus desvios. Por exemplo, quando evoca o amor do berlinense pelo seu parque principal, o *Tiergarten*, Benjamin reúne memórias infantis de escritores de várias épocas sobre o local até chegar bem próximo de si e do ouvinte

[...] Essa área entre os dois monumentos foi o primeiro labirinto que conheci na vida, muito antes de começar a desenhar labirintos no meu papel mata-borrão ou no banco da escola durante as aulas. [...] Vou revelar onde se encontram hoje os mais belos labirintos que já vi em toda a minha vida. Eles estão na livreria de Paul Grappe [...] Mas limpem direitinho as suas botas, pois a casa de Paul Grappe é um local muito distinto. E se então ali, em meio a vistas panorâmicas de cidades, mapas e planos urbanos, vocês lançarem o olhar em direção à janela, vocês terão diante de si exatamente o Tiergarten. E assim, passeando por diversos labirintos, chegamos sem nos dar conta ao lugar de onde saímos vinte e cinco minutos atrás (Benjamin, 2015, p. 54-55).



Supõe-se que Benjamin se dirigia às crianças burguesas, de famílias com poder aquisitivo para comprar aparelhos de rádio, situação próxima à infância do autor “em torno de 1900” em Berlim. Embora tivesse consciência do perfil da audiência, pretendia que ela tivesse uma visada muito mais ampla do que o seu bairro ou classe social, algo que o próprio Benjamin, quando criança, se ressentiu por não conhecer quase nada além do nobre *Charlottenburg*, bairro situado na zona oeste da capital.

Nesse sentido, é notável o quanto a dimensão do trabalho e o sistema de trocas mercantis estão presentes nas crônicas berlinenses. Mesmo que se passeie no corredor de uma fábrica ou nas gôndolas das lojas de brinquedos, essas imagens contrastantes descortinam a mão e o corpo do trabalhador. Explorando a sonoridade cidadina, o narrador faz seus ouvintes perceberem a historicidade do dialeto da cidade, especialmente no comércio de feiras de rua, mostrando o quanto o sotaque “berlinês” provém do universo trabalhador, do alojamento do quartel, da mesa de carteador, do ônibus, da fábrica, da casa de penhores. Trata-se de uma língua de pessoas que não têm tempo sobrando e que precisam se fazer entender com simples gestos ou meias palavras, refletindo no jeito de falar o ritmo acelerado de vida (Benjamin, 2015, p. 12).

A apropriação do tempo de vida do trabalhador, sutilmente, é descrita em pequenos detalhes, como a fileira de cartões no relógio-ponto da *Borsig*, gigante de locomotivas que reunia cinco mil funcionários produzindo juntos em Berlim (Benjamin, 2015, p. 77). Ou então a visita à *Hirsch-Kupfer*, na proximidade do canal *Hohenzollern*, maior fábrica de latão da Europa à época, e que acusava a racionalização do trabalho. Via recurso ótico da panorâmica, o autor convida seus ouvintes a, imaginariamente, subir na gôndola de um balão e, lá de cima, visualizar os compartimentos da usina, o barulho ensurdecido, a organização

rigorosa dos pavilhões onde cada máquina possui uma espécie de pequeno escritório e o trabalhador, um lugar definido.

[...] Atualmente a fábrica dispõe de 30 fornos para o reaquecimento do metal resfriado na laminação, e este tipo de forno tem o apelido de ‘resmungão’; pois bem, para operar os 30 fornos são necessários hoje dois trabalhadores, enquanto que na antiga fábrica eram necessários não menos que 28 trabalhadores para operar 15 fornos (Benjamin, 2015, p. 113).

Construindo a cidade sonora por meio de contrastes, que habilmente maneja pelo uso da visão externa descritiva, nosso narrador radiofônico salta do ambiente da usina para a sedução das vitrines de brinquedos. Mas afinal em que outro lugar da Alemanha seria possível realizar um passeio pelo reino dos brinquedos, se não nas galerias comerciais de Berlim?, pergunta (Benjamin, 2015, p. 70). Assim, ele pega a mão dos leitores para contar uma história dos brinquedos desde as oficinas medievais, onde surgiram como miniaturas dos objetos da vida cotidiana, respeitando características regionais. Através da expertise de colecionador que era, apresenta as novidades em série, os brinquedos antigos que permanecem ou aqueles que desapareceram, como um tipo especial de caixinha de música com uma cidade na tampa. Quando se girava a manivela, algo da paisagem se movia no compasso da música. Da seção de jogos às galerias dos bichos de pelúcia, de onde saíam coelhos na véspera da Páscoa, Benjamin compartilha com as crianças a contemplação do detalhe, do mundo capaz de surgir a partir de uma caixinha de papelão com 15 a 20 carimbos diferentes.

Mas eis que do lúdico das vitrines damos um novo salto, desta vez para conhecer a faceta militarizada da história de Berlim no episódio das casernas de aluguel. O locutor, novamente, con-



vida seu ouvinte a continuar o voo panorâmico sobre a cidade explicando o motivo de ela ter sido construída em torno do exército prussiano. Na segunda metade do século XVIII, o imperador Frederico, o Grande, determinara que sua tropa morasse em casernas junto às famílias, alojamentos de onde só podiam sair com autorização, tamanha a quantidade de deserções pela crueldade da disciplina militar. Tal modelo bélico de encarceramento vertical foi se impondo pela especulação imobiliária até 1925, quando uma nova planificação urbana buscou amenizar o aspecto de fortaleza e privilegiar a cidade-jardim (Benjamin, 2015).

Benjamin não apenas enfatiza a historicidade da capital política, justificando o motivo de boa parte dos pátios, justamente o espaço lúdico das crianças, serem tão sombrios e cercados de muros. É evidente que ele privilegia a dimensão onírica e literária da cidade, camadas de representações que cada urbe provoca sobre si. Em geral, inseriu citações em quase todos os 12 episódios, porém há um deles em que essa dimensão narrativa ganha alta voltagem poética. É quando fala sobre o escritor E.T.A. Hoffmann, que tinha Berlim e os berlinenses como principais motes de observação, lançando sobre eles um véu fantasmagórico com algo de “satânico” (Benjamin, 2015, p. 41). Benjamin nos conta que, quando pequeno, leu escondido esses livros proibidos pelos pais, e que o impacto de tais leituras aguçou nele tanto o medo como o sentido de observação. Afinal, Hoffmann era o chamado fisionomista, aquele capaz de interpretar rostos, de descobrir o extraordinário no insuspeito, de vagar pela cidade com seus “olhos de falcão”, reunindo materiais para histórias. Por meio de Hoffmann, Benjamin conta o processo de contemplação fisionômica:

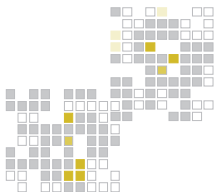
A história se chama “A janela do primo”. O primo é o próprio Hoffmann, a janela é aquela janela do canto de sua casa, que dava para o

Gendarmemarkt. A história consiste basicamente em um diálogo. Hoffmann está sentado em uma poltrona, prostrado pela doença; ele olha para a janela, observa a feira da semana que acontece na praça embaixo e vai mostrando ao primo, que veio visitá-lo, quanta coisa se pode adivinhar sobre a vida das feirantes e suas freguesas a partir de suas roupas, do ritmo de seus movimentos, seus gestos, e mais, o quanto também se pode acrescentar e enriquecer suas vidas cismando e devaneando sobre tudo aquilo (Benjamin, 2015, p. 46).

Vale realçar a importância do material dessas crônicas sonoras para a reflexão teórica posterior do filósofo alemão, já que esse fragmento será incluído no ensaio *Paris do Segundo Império* de 1938, quando Benjamin alinha E.T.A. Hoffmann à escola de Edgar Allan Poe, do conto “O homem da multidão”, e de Charles Baudelaire. Por ora, enquanto falava com crianças, Benjamin tecia uma homenagem ao escritor que fez a capital ganhar relevância no mapa europeu: “ele foi o único autor que tornou Berlim famosa para além de nossas fronteiras – e que os franceses o liam e o adoravam –, numa época em que na Alemanha, mesmo em Berlim, ninguém lhe trocaria por um cachorro” (2015, p. 46). Tal qual seu autor predileto, Benjamin deixaria para os ouvintes-leitores o legado de fisionomista sonoro da sua cidade natal, um exemplo sensível da observação objetiva, da consciência de que cada lugar se encontra atravessado pelo tempo, e que os detalhes contam muito para cada descoberta.

Considerações finais

Dada a riqueza e a extensão das crônicas sonoras berlinenses, registradas em mais de cem páginas de textos, muito ainda fica por dizer. Acreditamos, no entanto, que esta primeira abordagem já possibilita dimensionar a importância desse trabalho radiofônico na obra benjaminiana. Com



suas histórias, o filósofo-cronista convidava seus ouvintes, e convida hoje seus leitores, não apenas a observar e refletir sobre a cidade, mas também a continuar cada um dos percursos lendo os livros citados, vendo filmes e dando novos sentidos ao entorno próximo.

Em um momento de extrema deterioração política e civilizacional, como foram aqueles anos da República de Weimar, e cujos estilhaços ainda

sentimos hoje, Walter Benjamin nos ensinou a construir pequenas lanternas (iluminações profanas?) sobre o cotidiano. Acreditamos que sua narrativa radiofônica sobre Berlim, que chegava suavemente em casa pelo breve toque de campanha, seria aquilo que Didi-Huberman defende como sendo “*corpos luminosos passageiros na noite*” (2014, p. 144).

Referências

- BAUDOIN, Philippe. Féeries radiophoniques. Walter Benjamin au microphone. *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, I / 2010.
- _____. Brecht e Benjamin au microphone: une approche esthétique du théâtre radiophonique. *Revue Théâtre/Public* n° 199, mar. 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986. Org. Willi Bolle.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006. Org. Willi Bolle e Olgária Matos.
- _____. *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media*. Cambridge/London: The Belknap of Harvard University Press, 2008.
- _____. *Écrits radiophoniques*. Paris: Éditions Allia, 2014. Org. Philippe Baudouin.
- _____. *A hora das crianças. Narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015.
- _____. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: El Cuenco del Plata, 2016. Edición, prólogo y notas de Jorge Monteleone.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BRODERSEN, Momme. *Walter Benjamin. A biography*. London/New York: Verso, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- FULBROOK, Mary. *História concisa da Alemanha*. São Paulo: EDIPRO, 2012.
- GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HAYE, Ricardo. Sobre o discurso radiofônico. In: MEDITSCH, Eduardo. *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1
- HESSEL, Franz. *Paseos por Berlín*. Madrid: Tecnos, 1997.
- LESLIE, Esther. *Walter Benjamin. La vida posible*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2015.
- MEDITSCH, Eduardo. *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1.
- PEREIRA, Rita M.R. A hora das crianças: infância, estética e política em Walter Benjamin. In: SOUZA, Ângela Jobim e KRAMER, Sonia. *Política, Cidade, Educação. Itinerários de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora da PUC-Rio, 2009.
- SANCHES, E.O.; RAMOS, E.D.; SILVA, D.J. A Hora das Crianças: infância, estética e política em Benjamin. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 45, n° 1, 2020.
- SILVA, Júlia Lúcia. Rádio: oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica. São Paulo: Annablume, 1999.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin. Uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

