

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

UMA VOZ A QUATRO MÃOS: WALTER BENJAMIN E ASJA LACIS¹

Virgínia Mota²,

Resumo:

Remontaremos ao encontro de Walter Benjamin e Asja Lacis em Nápoles, a uma experiência conjunta que perpassou na literatura dos autores, salientada pela escrita de um texto a quatro mãos, sob o nome da cidade. A sua narrativa versa sobre a porosidade (*Porosität*) como uma forma de vida sempre renovada. E o intuito deste artigo é perceber como a percepção dessa experiência estimulou a composição de uma voz polifônica. Vislumbram-se aí os rudimentos de um método filosófico benjaminiano que está patente em obras posteriores. É o caso de *Rua de mão única* (*Einbahnstrasse*) cuja emblemática dedicatória reporta às marcas deixadas no corpo do autor, como uma cisão definidora de um antes e um depois, na vida como na obra. Para o entender seguimos alguns vestígios que entrelaçam o teatro de Lacis e a produção radiofônica de Benjamin, que despertavam um interesse comum, revolucionário: a infância (*Kindheit*). Encontramos reverberação semelhante em *Nápoles* como uma imagem vívida da interpenetração (*Durchdringung*) da vida na cidade transmitida por uma voz que, ao incorporá-la, a faz perdurar.

Palavras-chave: porosidade; interpenetração; teatro; rádio; infância.

Abstract:

We will go back to the meeting of Walter Benjamin and Asja Lacis in Naples, to a joint experience that pervaded the authors' literature, highlighted by the writing of a four hands text, under the name of the city. His narrative is about porosity (*Porosität*) as a way of life that is always renewed. And the purpose of this article is to understand how the perception of this experience stimulated the composition of a polyphonic voice. There we can glimpse the rudiments of a Benjaminian philosophical method that is evident in later works. This is the case of *One-way Street* (*Einbahnstrasse*) whose emblematic dedication reports to the marks left on the author's body, as a defining split between before and after, in life as in work. In order to understand it, we followed some vestiges that intertwine Lacis's theater and Benjamin's radio production, which aroused a common, revolutionary interest: childhood (*Kindheit*). We find similar reverberation in Naples as a vivid image of the interpenetration (*Durchdringung*) of city life transmitted by a voice that, by incorporating it, makes it last.

Keywords: porosity; interpenetration; theater; radio; childhood.

¹ One Voice Four Hands: Walter Benjamin and Asja Lacis

² Alexandra Virgínia da Mota é artista plástica, portuguesa; Doutora em Artes (UERJ) e Filosofia (PUC-RJ); mestre em Estética e Filosofia da Arte (UFF); Licenciada e Bacharel em Artes Plásticas (ESAD, Portugal). Foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa (2005), do Ministério da Cultura/Ciência Viva (2007) e do Inov-art (2009). E em 2019 publicou o livro de poesia *Alguns Mundos* pela editora Urutau. Endereço de e-mail: virginiamota2@gmail.com

Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas?

Walter Benjamin

*No palco muita coisa nos toca, a que ficamos indiferentes na vida.*³

Asja Lacis

No verão de 1924 Asja Lacis e Walter Benjamin conheceram-se em Capri. Desse encontro resultou um relacionamento cuja intensidade não somos capazes de medir senão pelos vestígios cuja obra pode testemunhar. O filósofo tinha trabalhado na biblioteca estatal de Berlim durante o inverno para, munido de suas mais de seiscentas citações, dirigir-se à Itália e escrever a *Origem do drama trágico alemão*⁴ (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*). Pelos seus planos, essa obra, como prova de livre-docência (*Habilitationsschrift*), asseguraria um lugar na academia de Frankfurt, o que nunca aconteceu e, no entanto, consagrou-se como uma das principais obras de crítica literária do século XX. Segundo o seu biógrafo Bernd Witte, Benjamin almejava que esse trabalho fosse “avaliado como ato político”⁵ e acrescentou: “nada aprofunda e une mais do que uma ‘salvação’ da literatura, tal como eu a pretendo”⁶, contra a falsificação e o esquecimento⁷ de tal literatura.

Numa carta, entre muitas enviadas a Gershom Scholem⁸ a partir de junho desse mesmo ano, Benjamin descreveu a sua nova amiga como: “uma revolucionária russa de Riga, uma das mulheres mais extraordinárias que já conheci”⁹. A dramaturga inspirava-o a uma “libertação vital”¹⁰. Essa libertação decorreu nem sempre de modo fácil, como o comprovaram as viagens de Benjamin para encontrá-la em Riga e em Moscou¹¹. Contudo, os dois amigos viajaram, trabalharam, juntos e deixaram *Nápoles*, o texto sobre o qual aqui nos deteremos.

³ Citada por Benjamin no manuscrito 1710. Ver comentário de João Barrento em BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015a, p. 216.

⁴ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.

⁵ WITTE, Bernd. **Walter Benjamin, uma biografia**. Trad. Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017, p. 59.

⁶ WITTE, 2017, p. 59.

⁷ Cf. WITTE, 2017.

⁸ Cf. WITTE, 2017

⁹ Cf. WITTE, 2017, p. 60.

¹⁰ Cf. WITTE, 2017.

¹¹ BENJAMIN, W. **Diário de Moscou**. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Se a dedicatória de *Einbahnstrasse*¹², escrita anos depois, iria muito além de uma simples declaração de amor, a famosa obra composta por pequenos textos de Walter Benjamin tornar-se-ia muito mais ampla do que uma coletânea de aforismos sobre a cidade em desapareição, sonhos e pequenos acontecimentos cotidianos como ele havia planejado. Ali se alicerçaram conceitos como também outras obras do empreendimento filosófico benjaminiano, que aquela dedicatória apresenta como uma transformação desencadeada no autor e nos leva a pensar numa permeabilidade filosófica ali resguardada.

Ainda a propósito de *Rua de sentido único*, dois anos depois, Benjamin disse: “Nesse livro cruzam-se duas fisionomias minhas, uma mais antiga e outra mais recente”.¹³ Em carta posterior, acrescentaria: “Os meus aforismos resultaram numa curiosa organização, ou construção: uma rua que permite descobrir uma perspectiva de uma profundidade tão imprevista – e uso o termo em sentido não metafórico!”¹⁴ A primeira vez que Benjamin mencionou a obra foi em Capri em 1924, e ela seria publicada pela editora Ernst Rowohlt em janeiro de 1928. O que inicialmente era para ser uma «Plaquette para amigos»¹⁵, cada capítulo dedicado a um deles, tornou-se “Uma rua chamada Asja Lacis em homenagem àquela que como um engenheiro a abriu no corpo do autor”.¹⁶ O encontro e a proximidade dos dois mudaria para sempre a fisionomia de uma das obras mais emblemáticas do autor. E, seguindo as suas palavras, esta fisionomia tornou-se tão profunda quanto imprevista, o que permite, também ao seu leitor, descobrir uma outra perspectiva. Jeanne-Marie Gagnebin¹⁷, no ensaio *En Chantier* acrescenta que:

Benjamin não idealiza as mulheres amadas, mas lhes dá um poder de revelação da alteridade de si mesmo. Graças ao poder ou à violência (em alemão, *Gewalt*, uma palavra muito forte) de Eros, ele descobre nele outro homem, que não é, poderíamos dizer, nem o sábio rabínico de Scholem nem o teólogo dialético de Adorno. Da mesma forma, a bela dedicatória a Asja Lacis, longe de ser uma afirmação romântica, revela a jovem mulher como engenheira que “abriu uma nova rua” no autor de *Rua de mão única*. Certamente uma homenagem ao caráter determinado de Asja Lacis¹⁸

¹² BENJAMIN, Walter. Rua de Sentido único. In: BENJAMIN, Walter. **Imagens de Pensamento**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.125-134.

¹³ Trata-se da carta a Scholem, de 5 de abril de 1926, In: BENJAMIN, 2004, 263-64.

¹⁴ BENJAMIN, 2004, p. 264.

¹⁵ Uma brochura de aforismos para amigos.

¹⁶ Cf. dedicatória da obra.

¹⁷ Devo o acesso a este ensaio a Carla Damião, a quem gostaria de agradecer.

¹⁸ “[...] Benjamin n’idéalise pas les femmes aimées mais leur donne un pouvoir de révélation de la propre altérité de soi-même. Grâce au pouvoir ou à la violence (en allemand, *Gewalt*, un mot très fort) d’Eros, il découvre en lui un autre homme, qui n’est, pourrions-nous dire, ni le sage rabbinique de Scholem ni le dialecticien théologue d’Adorno. De manière analogue, la belle dédicace à Asja Lacis, loin d’être une déclaration romantique, révèle la jeune femme comme étant l’ingénieur qui “perça” une nouvelle rue dans l’auteur de *Sens unique*. Hommage certainement au caractère décidé d’Asja Lacis.” In: GAGNEBIN, Jeanne-M. **En Chantier**. Itinera, Milão, v. 14, p. 4-20, jan 2018, p. 9.

Como reflete Jeanne-Marie Gagnebin, abrir uma rua deixou marcas decisivas no autor e não passaram em branco na obra que o afirma peremptoriamente. Podemos seguir ainda outros vestígios dessas marcas. Encontramo-los, por exemplo, em *Nápoles*, um texto que foi escrito a quatro mãos. Essa composição performativa incorporou no texto a expressão de Nápoles que ambos experimentaram juntos. Assim, podemos escutar uma voz que é dos dois e que foi trabalhada a partir de uma experiência que integrou a da própria cidade. Diferente da voz de cada um, trata-se de uma voz que foi modulada polifonicamente. Ela modula tanto temporalmente quanto espacialmente, aproximando atores sociais. É o caso do padre que acusado de atos imorais, ao ser excomungado, no mesmo cortejo que o repele recupera o lugar garantido pelo catolicismo¹⁹; dos criminosos, dos policiais, dos viajantes e dos demais atores da azáfama napolitana. Essa polifonia é uma combinação de todas as vozes que Benjamin e Lacis presenciaram e escutaram, vozes que, por sua vez, lembram daquelas outras vozes já silenciadas, sobre as quais Benjamin refletiria na Tese II em *Sobre o conceito de história*²⁰. Portanto, em *Nápoles* encontramos uma modulação realizada a quatro mãos que, por sua vez, foi tecendo com diferentes aspectos e ritmos, as melodias vocais e suas tessituras notórias que os autores aprofundaram sob o nome de porosidade (*Porosität*). Como os autores nos dizem: “A porosidade é a lei inesgotável e sempre renovada desta vida. Em cada dia útil esconde-se um grãozinho de domingo, e quantos dias úteis num domingo!”²¹. Portanto, a porosidade é o conceito através do qual Benjamin e Lacis procuram expressar um modo de vida cuja capacidade de renovação acompanha a imprevisibilidade da vida de seus atores, de modo que deles depende o futuro da cidade que recria as suas próprias leis de acordo com as demandas internas.

A voz que narra *Nápoles* revela-se uma voz encontrada em Nápoles e ela coloca o leitor diante de uma dimensão de alteridade perceptiva que ali se transmite pela experiência narrativa da cidade. Assim, o leitor participa da vitalidade que perpassa a vida napolitana através dessa voz que, atenta a ela, ousa narrá-la. A porosidade (*Porosität*) pensada pelos autores a partir dessa experiência torna-se a marca desta experiência narrada, da qual a literatura também se impregnou. E, ao dar-se conta de uma tal experiência, o leitor verá a imagem vívida da cidade em ebulição. A modelação do texto foi permeada por uma experiência de transformação mútua que o leitor pode sentir enquanto festividade, religiosidade, dissidência, enquanto vida pública e privada se imiscuem nas ruas sob os desígnios de uma comunidade efervescente.

Benjamin e Lacis foram visitantes atentos, inclusive moraram um tempo ali, e mesmo com as dificuldades suscitadas pela indiferença da comunidade aos forasteiros, eles embrenharam-se nela e conseguiram expressá-la. Foi assim que encontraram um grande teatro a céu aberto. E, a par da percepção conjunta,

¹⁹ BENJAMIN, 2004, p. 124.

²⁰ Trata-se de seus últimos escritos inacabados. Ver BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Trad. Jeanne-Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: Löwy, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

²¹ BENJAMIN, 2004, p. 129.

procuraram uma voz condizente com a polifonia que escutavam e, com ela, um tom que prefigurasse a maior proximidade da sua narrativa, o que ensaiaram em *Nápoles*²².

Essa voz encontraram-na juntos, pela percepção direta das peripécias da cidade, deixando-se impregnar pela sua porosidade. O ritmo e as diferentes nuances de tonalidade aparecem tal como eles o foram assimilando. Assim, Nápoles surgirá sempre como na primeira vez, mesmo para quem a visita várias vezes.

Para participar da vida napolitana, Benjamin e Lacis compuseram uma voz que contivesse o que observavam: a correria cotidiana repleta de vida, a presença humana nos ruídos e gestos que a singularizam, suas movimentações e posturas indecifráveis e impenetráveis para os mais distraídos. Para perceber a porosidade, torná-la visível, sensível, foi preciso entrar na cidade e nela se deixar perder. Ou seja, deixar o próprio corpo adentrar no corpo urbano. E, ao mesmo tempo, coadjuvou nessa passagem a afinação do ouvido pela atenção da língua como de sua musicalidade para perceber uma polifonia correspondente.

Para quem assim se ambientou a Nápoles é notório o modo como a religião e a Camorra se sobrepueram às leis do país e criaram leis internas, o que desde o século XVII se tornou uma marca distintiva desta sobre as restantes cidades italianas. Nápoles emerge e submerge continuamente em meio às ruínas. E não as esconde, pelo contrário, exibe-as como a afirmação de sua antiguidade. Ela não sobrevive tão somente em meio a essas ruínas como se habituou com aqueles que a atravessam para chegar a Pompeia²³, a cidade-ruína, desaparecida pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. e reaparecida mil e seiscentos anos depois. A precariedade social habita assumidamente as ruas principais e imiscui-se com a oferta de produtos e serviços que nelas circulam. Os napolitanos convivem tanto com a *madonna* milagrosa quanto com a delinquência e a miséria²⁴, o que não diminui o ritmo de festividade que a atravessa, antes pelo contrário, confere-lhe um tom crescente e sempre em preparação. Uma parte da cidade está incrustada nas rochas, tal como os veios das antigas ruas e moradias cobertos pelas cinzas e pela lava, empedernidos durante séculos nos sulcos das montanhas.

A urbe cresceu tanto em altura quanto no subsolo, entrelaçando-se visível na superfície como também se recolheu em cavernas. “A arquitetura é porosa como a pedra”²⁵ descrevem Benjamin e Lacis sobre a interpenetração (*Durchdringung*) das construções em meio à antiguidade das mesmas, frente à natureza, como um enorme organismo que respira e se movimenta à beira-mar. A cidade vive diante da latência do vulcão, ainda que a sua atividade se mantenha invisível. A irregularidade arquitetônica acompanha a inconstância da vida nos pátios, sob as

²² BENJAMIN, 2004, p. 129.

²³ Benjamin dedicou uma das peças radiofônicas à narrativa da catástrofe que pode ser lida em: “A destruição de Herculano e Pompéia”. In: BENJAMIN, Walter. **A hora das crianças**. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau, 2015, p. 227.

²⁴ Cf. BENJAMIN, 2004, 126-27.

²⁵ BENJAMIN, 2004, p. 127.

arcadas e no vaivém das suas escadas onde se entrelaçam “constelações de atividades”²⁶ aproximando assim ocorrências aparentemente distantes.

As vielas napolitanas mantêm-se assim nos antípodas das avenidas parisienses, construídas por Haussmann, “o artista demolidor”, entre 1853 e 1870. A cidade italiana respira por artérias estreitas, por onde flui e reflui a vida da comunidade. Foi daí que Benjamin e Lacis perceberam uma pulsação contínua que ocupa essas vias sem deixar muito espaço para os seus visitantes que acabam entrando e saindo na mesma velocidade dos acontecimentos, atendidos e logo aviados pelos comerciantes. A comunidade mantêm-se “anárquica, labiríntica e rústica”²⁷, as portas têm uma ordenação própria, nada evidente para quem chega. Ninguém se orienta sozinho e o auxílio de um napolitano será muito bem-vindo. Por lá não se encontravam as construções italianas clássicas, nem igrejas altas ou majestosas. Pelo contrário, a cúpula destas misturava-se com as construções profanas e desse modo as torres das igrejas não existem, como em outras cidades, enquanto referência visual para os pedestres despreparados. A igreja, como as tabernas, encontrava-se secretamente no acúmulo de construções que se sobreuseram e as escureceram dificultando o seu acesso aos olhares curiosos. “Aqui nada é dado como concluído”²⁸, é difícil distinguir onde começa ou termina a construção e a ruína que, por sua vez, convivem bem. Cada instante é passível de alguma ocorrência e qualquer espaço pode ser usado como um palco de teatro e se transforma ao ritmo da sua improvisação.

O aparato teatral contribuiu para que esta polifonia perpassasse a observação atenta de Benjamin e Lacis. Por sua vez, os napolitanos que participam continuamente numa construção comunitária, garantem a sua experiência individual e a qualquer momento saem de cena para contemplar o curso dos acontecimentos com relativo distanciamento. Foi o que aconteceu na construção desse ensaio a quatro mãos que ao encontrar-se com as vozes de Benjamin e Lacis, adquiriu uma dimensão polifônica, correspondente à sempre mutante e singular experiência napolitana.

Não se pense no seu lado rústico como obscuro ou melancólico, como é comum encontrar em outras cidades europeias. As ruas de Nápoles estão apetrechadas de toda a variedade de objetos coloridos e suas diferentes funcionalidades; o pendor religioso e o prosaico profano imiscuem-se para dar lugar à alegria musical e à circulação de brinquedos e sorvetes nas mãos das crianças. As ruas de cada lugarejo são tomadas pelas procissões dos diferentes santos padroeiros, os fogos de artifício concorrem entre si e em abundância, pedintes e camelôs seguem em direção à próxima comemoração. Comidas e bebidas pululam com seus odores e paladares a experiência dos dias e das noites de verão coroam assim os dias festivos sobre o mar.

Nessas ruas parecem habitar ainda os contos de fadas onde se encontra de tudo e não se precisa de nada. A vida privada realiza-se comunitariamente e o seu

²⁶ BENJAMIN, 2004.

²⁷ BENJAMIN, 2004.

²⁸ BENJAMIN, 2004, p. 128.

entrelaçamento (*Durchdringung*) ocorre entre os espaços arquitetônicos e a vivacidade napolitana. A porosidade de Nápoles revela que a miséria a entregou à mais “radiosa liberdade”, num despojamento que, à vista de todos, desenha os meandros da vida própria da cidade. A interpenetração (*Durchdringung*) do dia e da noite, do interior e exterior das habitações, dos afazeres domésticos executados no exterior, das crianças que crescem em diversas casas da comunidade, mostram-nos como tal interpenetração encontra, além das dificuldades, o equilíbrio social. A porosidade está inscrita numa linguagem gestual cujos corpos atualizam ao mesmo tempo que a compartilham com os demais. Indecifrável para os forasteiros, a porosidade tornou-se uma forma de vida, que se propagou fisicamente aos autores de *Nápoles*. Está presente na voz que narra ao ritmo de uma experiência vivida a dois, escrita de modo a encontrar uma expressão condizente com a experiência libertadora que sentiram juntos. E, como salienta Susan Buck-Morss, atingiu especialmente Benjamin:

[...] uma “liberação da vitalidade” que ele experimentava como filósofo, como escritor e como ser humano eram claros efeitos de Lacis, e para quem tenha conhecido a intensidade criativa que surge do despertar simultâneo erótico e político, quando paixão e trabalho não são cantos separados da vida, mas fundem-se intensamente em um único, a significação decisiva de sua relação não surpreenderá.²⁹

A escrita que decorreu de uma tal experiência erótica e política³⁰ resultou por um lado do encontro dos dois e, por outro lado, da reverberação perceptiva conjunta. De fato, a partir de 1924 Benjamin definiu não apenas os contornos de sua obra sobre a alegoria barroca³¹ como também a obra inacabada das *Passagens*, tão decisivas quanto emblemáticas da sua trajetória a par de outras como *Rua de Sentido Único*³² e *Infância Berlimense:1900*³³.

A voz em *Nápoles* fala uma língua encontrada por dois pensadores que, apesar de possuírem histórias de vida bastante díspares, tinham interesses comuns, entre eles destaca-se a infância (*Kindheit*). Benjamin, como se apresentou em *Crônica berlimense*, foi “uma criança burguesa bem-nascida”³⁴ e Lacis, nascida na Letônia-soviética, pertencia a uma família modesta que se mudou para Riga ainda durante a sua infância, a fim de se tornar operária e dar uma educação mais ampla à menina, filha única. Ela estudou desde cedo com os principais pensadores e artistas da cidade e logo se tornaria uma *agitprop* ao mesmo tempo que era uma

²⁹ BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Trad. Ana Luísa Andrade. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 45-46.

³⁰ Asja Lacis confirma nas suas memórias: “Benjamin sugeriu: vamos escrever a dois um artigo sobre Nápoles. E de fato escrevêmo-lo.” (A. Lacis, *Städte und Menschen*), In: *Sinn und Form*, nº21/1969, p. 1345). Nota do tradutor em: BENJAMIN, 2004, p. 289.

³¹ Cf. BENJAMIN, W. 2004b.

³² BENJAMIN, 2004, p. 7-69.

³³ BENJAMIN, 2004, p. 73-122.

³⁴ Vale ainda seguir na leitura do seu biógrafo para perceber como Benjamin cerceou as relações familiares burguesas, em: WITTE, 2017, p. 11.

atriz promissora. Tornou-se diretora de um teatro infantil em Orel, que reunia crianças órfãs, vítimas da guerra civil, a partir de 1918. Com Nadia Krupskaia, Lacis fundou um cinema para crianças em Moscou, a cidade que Benjamin visitaria em 1928³⁵ para se aproximar de Asja Lacis. Muito embora os intuitos íntimos de Benjamin tenham fracassado, ambos mantiveram o amor pela infância, o que se pode perceber em diferentes momentos de suas obras. E não apenas pela infância. Ambos procuraram incorporar em seus trabalhos diferentes vozes, como aquelas que circulavam nas ruas de Nápoles, no teatro infantil, como também na rádio de Benjamin, e que dão conta de uma certa porosidade da experiência coletiva que transmitem.

A experiência da atriz como diretora de teatro e a do crítico literário, teórico e colecionador de literatura infantil, entrelaçaram-se em meio à percepção da porosidade da cidade, e como a que eles vislumbravam na infância, perpassou na escrita que realizaram. Dessa observação conjunta resultou uma voz que se revela numa descrição sem maneirismos. Essa voz traduz uma organicidade napolitana e se mostra tão próxima quanto distante, tal qual a singularidade da porosidade que eles notaram. Ou seja, trata-se de uma voz agregadora que transmite a profundidade e a imprevisibilidade da cidade: que não se preocupou em esconder as suas ruínas, mas ao contrário, preferiu conviver com elas exibindo-as como a sua própria longevidade, como uma infância em vias de se manifestar juntando vestígios e compondo novas vidas a partir deles. Essa voz que nos fala sobre tempos mais longínquos Benjamin descreveu-a depois em um dos programas de rádio, *A hora da juventude (Jugendstunde)*³⁶, aos jovens berlinenses.

O programa, emitido a 16 de maio de 1932, foi preparado com o compositor Ernst Schoen, seu amigo de infância, e foi para o ar como: “Uma peça de rádio baseada em Wilhelm Hauff”, intitulada *O coração Gelado*³⁷. Nesse programa, o locutor, que era o próprio Benjamin, recebe a invasão dos personagens que reivindicam sair do conto de fadas, que habitam nos livros há mais de cem anos, para contá-lo com a própria voz através do rádio. Assim, dizem, chegarão a muitas crianças ao mesmo tempo. Como Benjamin destaca, eles pretendem entrar na Terra da voz, no lugar onde têm voz (*Stimmland*). Para tal, o locutor – que é o guarda fronteiriço desse país (*Ich bin der Grenzposten von diesem Land*)³⁸ - anuncia-lhes que devem respeitar uma condição. É assim também que Benjamin apresenta

³⁵ Sobre essa visita, foi publicado postumamente um diário de Benjamin com detalhes pessoais e profissionais que não cabe analisar aqui e pode ser lido em: BENJAMIN, 1989; e ainda o ensaio publicado posteriormente: “Moscou” In: BENJAMIN, 2004, p. 135.

³⁶ Nome pelo qual ficaram conhecidos os Programas de rádio que Benjamin elaborou e apresentou na rádio de Berlim, entre 1927 e 1933. Sobre essa experiência, ler: “Benjamin radiofônico”, In: MOTA, Virgínia. **A arte da nostalgia: experiência e infância segundo Walter Benjamin**. 2019. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2019. Alguns desses programas foram publicados em: BENJAMIN, 2015 e também BENJAMIN, 2018.

³⁷ BENJAMIN, W. O coração gelado. In: BENJAMIN, 2018, p. 167-211.

³⁸ BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Band VII: Nachträge. Teilband 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 319

o lugar e a tarefa do locutor, como aquele que guarda e dá acesso à Terra da voz. O procedimento consiste em se tornar “modesto, se livrar de qualquer adorno e qualquer beleza exterior para que lhe reste apenas a voz.”³⁹ Sem esse despojamento os personagens não conseguirão acessar a Terra da voz. Então, como podemos entender essa condição? A partir dali, cada um deve despir-se do supérfluo. A presença, as características, assim como a natureza dos personagens, irão tornar-se sensível, transmissível apenas pela voz, sem outros recursos sonoros ou sinais visuais. Tudo deverá estar contido na voz e para isso devem começar por tornar-se conscientes dessa nova situação. Concentrar nisso a sua atenção fará com que tanto os personagens quanto os seus ouvintes percebam nessas vozes uma fonte de transmissão importante, especialmente por se tratar de ouvintes tão exigentes como crianças e jovens, que muito rapidamente reconhecerão as narrativas e as vozes como verdadeiras ou falsas e merecedoras, ou não, de consideração. Isso valerá tanto para as vozes na rádio quanto para as que se transmitem pelos livros e que convivem agora com uma nova via de transmissão.

Benjamin remete para uma condição que ele pensou não apenas a partir da voz radiofônica, mas também o fez na análise sobre a linguagem do *Trauerspiel* presente nos dramas trágicos, que apresentam um tom descrente sobre o mundo. E, o que significa acessar a Terra da voz? Significa ser escutado, encontrar quem escute e isso constitui-se por uma transmissibilidade, portanto por uma crença no que é dito e recebido. A escuta é o fio ao qual a voz se liga, que a faz perdurar e nela reverberar. Seja ela uma escuta radiofônica, literária ou teatral, será sempre ativa e intermediada pelos seus atores.

Se o que realiza a voz é a sua escuta (enquanto algo que se transmite e se aceita receber como transmissível), isso depende da decisão, da atividade, do ouvinte. E, portanto, tal decisão depende da credibilidade dada pelo ouvinte ao que se transmite. Trata-se de um reconhecimento de verossimilhança no modo como se transmite uma voz colocada à disposição daquilo que ela profere. É assim que lemos o comentário do filósofo: “Uma verdade tem a sua prova numa história contada. Uma história contada desemboca numa verdade”⁴⁰. E que vai ao encontro da reflexão de Lacis que diz que: “No palco muita coisa nos toca, a que ficamos indiferentes na vida.”⁴¹. Reside aí um acordo entre a escuta e a voz que se transmite e pretende fazer perdurar. A atividade da escuta conclui a da voz no ato de deixá-la transmitir-se enquanto experiência (*Erfahrung*).

Experiência (*Erfahrung*) é um conceito que atravessa toda a obra de Benjamin e aparece mais tardiamente contraposta ao conceito de vivência (*Erlebnis*). Inicialmente, desde aquele pequeno texto de 1913, intitulado “Experiência”, o autor não distingue um do outro. Contudo, nos escritos mais tardios vivência surgirá como aquela experiência individualizada, tipicamente moderna, que corre o risco de se perder sem a possibilidade de transmissão. Uma tal vivência chegou a ser entendida por Valéry como a que no conforto da civilização deixa o ser

³⁹ BENJAMIN, 1991, p. 173.

⁴⁰ Escrito da coleção Scholem, caderno de pergaminho, 20. Ver Comentário de João Barrento em: BENJAMIN, 2015a, p. 215.

⁴¹ Citada por Benjamin, manuscrito 1710 em: BENJAMIN, 2015a, p. 216.

humano cair em um novo estado selvagem⁴². Para Benjamin que o cita, a distinção entre experiência e vivência diz respeito ao entendimento de como as experiências individuais (vivências) podem perpassar a experiência comum. E é no seguimento desse entendimento que aqui percebemos a composição sonora que agrega uma voz conjunta, de Benjamin e Lacis, a outras vozes que os autores escutaram em Nápoles e apresentaram como porosidade.

Sendo assim, para que as vozes entrem na Terra da voz, como almejam os personagens de *Coração gelado* e também os nossos autores, torna-se necessário que elas realizem uma escuta prévia que se realizará numa escuta posterior. Essas vozes que realizam a escuta contribuem para uma duração própria do objeto que se transmite (diferente da duração narrativa na rádio) e concretizam uma memória pela passagem do individual para o coletivo. Essa passagem depende de cada ator, ouvinte e sujeito vocal e torna-se coletiva pela composição conjunta, que vai somando vozes e escutas ao longo de uma certa duração, ou um conjunto de durações, e memórias que acolhem as vozes e as transmitem pela voz de cada um. Esse é o teor em risco apresentado por Benjamin no célebre ensaio *O contador de histórias*. E é o que ele ensaia, de forma experimental, na rádio. É claro que não se trata de aderir ao novo meio apenas pela inovação da época, uma vez que ele já estabelece uma crítica que o distancia dos contornos populistas do veículo dirigido às massas. Benjamin tem interesse no meio pelo que ele propagava como experiência e duração da cidade esquecida, incorporando-a à cidade vívida, por intermédio dos seus jovens habitantes, os atores da sua memória futura. E, nos programas de rádio, posteriores a *Nápoles*, Benjamin ainda regressará a Nápoles, quer pelo programa com o mesmo nome, quer em outro episódio que relembra a cidade de Pompéia a partir de suas sucessivas catástrofes⁴³. Esse episódio é interessante porque Benjamin mostra como umas vão sendo esquecidas e substituídas pelas mais recentes. E mostra claramente como a atividade radiofônica pode promover o exercício de memória que vai na contramão dessa tendência, e como tal atividade não se circunscreve ao locutor ou aos personagens históricos, mas à fluidez da voz de cada um, diluída numa escuta que se torna ativa entre todos. E é assim também que lembra os ouvintes de que o ouvir garante o pertencimento à Terra da voz. Esta decisão pela escuta confere o grau de veracidade e confiabilidade na voz que se transmite. Mesmo que se trate de um conto fantástico, as crianças respondem a ele com uma escuta, se acreditam no que escutam, e evidenciam de forma transparente se o que escutam é ou não verossímil para elas.

⁴² Valéry Apud Benjamin. Cito: “o habitante dos grandes centros urbanos», escreve, «volta a cair no estado selvagem», que o mesmo é dizer, no isolamento. A sensação de depender dos outros, antes sempre estimulada pela necessidade, vai decaindo progressivamente no funcionamento sem atritos dos mecanismos sociais. Cada aperfeiçoamento desse mecanismo pressupõe a eliminação de determinados tipos de comportamento e de certas emoções. Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos em Baudelaire*, In: **Modernidade**. Trad. João Barrento. Assírio & Alvim, 2004a, p.126.

⁴³ Refiro-me aos programas: Nápoles e A destruição de Herculano e Pompeia.

Benjamin e Lacis entenderam muito bem a atividade perlocutória infantil. Na rádio, como no teatro, a voz transmite-se pela sua simplicidade. E o conselho que o locutor dava aos personagens era: quem desejar entrar na terra da voz deve abandonar os trejeitos afetados por modismos e encontrar o tom adequado ao conteúdo que pretende transmitir. Isso nos leva a pensar na tarefa do locutor, além de um guarda fronteiras, como um estímulo de simplicidade na voz de modo a permear a maior transmissibilidade narrativa. Em certa medida ele se aproxima do contador de histórias⁴⁴, que Benjamin compreendeu em Nikolai Leskov. O contador leskoviano deixa-se transformar no curso narrativo ao fazer passar a narrativa pelo crivo de sua própria experiência. É ao narrar que a experiência se transmite enquanto experiência do ouvinte. E é por meio dessa transformação mútua que o contador, o locutor ou o ator potencializam a experiência individual, enquanto experiência coletiva, tal como o fazem os contos de fadas. Diz-nos Benjamin: “O conto de fadas, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças, pois foi outrora o primeiro da humanidade, sobrevive secretamente no conto.”⁴⁵ E, é por intermédio da voz do primeiro contador de histórias que esta se torna também a primeira voz amiga e conselheira que as crianças reconhecem como verdadeira. É através dessa voz que experimentarão o que dela entenderem e pretenderem realizar no jogo infantil.

Em 1928, Lacis preparava-se para abrir um teatro infantil em Berlim. Benjamin ofereceu ajuda para o projeto e escreveu a sua fundamentação teórica, que podemos ler no “Programa de um teatro infantil proletário”⁴⁶. Ele termina dizendo:

Nesse teatro infantil existe uma força que aniquilará o posicionamento pseudo-revolucionário do mais recente teatro da burguesia. Pois não é a propaganda de ideias que atua de maneira verdadeiramente revolucionária, propaganda que instiga aqui e ali a ações irrealizáveis e perante a primeira consideração sóbria à saída do teatro se dá por vencida. De maneira verdadeiramente revolucionária atua o sinal secreto do vindouro, o qual fala pelo gesto infantil.⁴⁷

Nesse programa, Benjamin deixou inscrita uma crítica ao teatro burguês e uma orientação revolucionária. Ele ia na contramão do projeto burguês, ao qual o filósofo mostrou a sua divergência em diversos momentos em que analisou das marcas deixadas por essa burguesia, que podemos ler nos textos sobre Paris, por exemplo, como também na crítica da literatura infantil. Crítica essa que teria a sua culminância no sinal secreto e vindouro que fala, inesperada e verdadeiramente, uma voz revolucionária, o gesto infantil. Ou seja, tratava-se de preparar-se para esse gesto, principalmente à medida que dele se afasta. E é por isso que todo o

⁴⁴ Para mais, ler “O contador de histórias” In: BENJAMIN, 2018.

⁴⁵ BENJAMIN, 2018, p. 47

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. Programa de um teatro infantil proletário, *In: Reflexões sobre a criança, o brincar e a educação*. São Paulo: Editora 34, p. 111-119, 2007, p. 111-119.

⁴⁷ BENJAMIN, 2007, p. 119.

trabalho dedicado ao pensamento da infância é fulcral para a compreensão da relação política e filosófica dos dois autores.

O ensaio sobre Nápoles e o projeto do teatro infantil enunciam algo que os amigos compartilhavam na percepção do gesto infantil, aquele que a vida adulta vai perdendo enquanto experiência e que a potencia pelo reconhecimento da sua nostalgia. Reconhecimento poderá ser reencontrado também na atividade artística ou filosófica. É desse modo que, quatro anos depois, Benjamin deixa os personagens do conto de fadas invadirem a rádio e lhes proporciona um novo acesso à Terra da voz. Entrar na Terra da voz corresponde à passagem de uma vivência individual (*Erlebnis*) para a experiência coletiva (*Erfahrung*), uma passagem que tomará a obra de Benjamin até ao fim.

Como já dissemos, a voz que o locutor alemão tinha em mente aproxima-se daquela que encontrou em Leskov⁴⁸. O “último narrador” possuía uma voz coletiva, em vias de desaparecimento, redimindo-se a beleza perdida no testemunho da literatura. O que estava em desaparecimento era a voz de um contador de histórias diante da escuta ativa dos seus ouvintes, constituinte de ambos, o que Benjamin procurou resgatar. É assim que esse locutor se torna uma “figura”⁴⁹ como aquela de que nos fala o filósofo no final do seu ensaio: “O contador de histórias é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”⁵⁰. E para ela chama a atenção ao afirmar também que essa figura está presente em Wilhelm Hauff, autor de *O coração gelado*, a peça ensaiada na rádio, a que já reportamos aqui. E, podemos acrescentar, está presente em *Nápoles*, uma vez convocadas para dentro do texto a pluralidade e a porosidade das vozes da cidade italiana.

O justo encontra-se numa figura composta por vozes silenciadas que a sua voz incorporou. Essa figura, por sua vez, dispõe-se a narrar algo que vai ser lembrado. E assim prefigura-se uma abertura história que se aproxima do gesto agregador, revolucionário, benjaminiano, como o gesto infantil que incorpora compondo-se por diferentes gestos e memórias. Um gesto que se inscreve nas imagens de infância, como as que o nosso autor descreveu em *Infância Berlimense:1900*; como na coleção de brinquedos feitos à mão e livros infantis que, cuidadosamente, Benjamin pesquisava e sobre os quais refletia. O teatro infantil e os programas de rádio dirigidos aos jovens berlinenses, operavam com um novo sentido histórico, uma vez que através deles se inscrevia na memória viva o que um dia a história esqueceu.

O locutor de rádio transforma-se no contador de histórias benjaminiano na medida em que se compreende como um guardião de vozes, que entrarão na Terra da voz, assim garantida e protegida. De modo semelhante acontecia com a diretora de teatro infantil que se colocou no meio das vozes infantis como uma mediadora experimental teatral e não como uma diretora de um teatro e de um grupo de atores pois é no convívio e na tensão gerados entre as vozes e os gestos que o caráter revolucionário destes se afirma. Foi também o que o teatro épico

⁴⁸ BENJAMIN, 2018, p. 25.

⁴⁹ BENJAMIN, 2018, p. 58.

⁵⁰ BENJAMIN, 2018, p. 58.

brechtiano explorou ao pôr “em cena a vida moderna, a citação dos gestos, o choque de sucessivas interrupções do curso das ações, o estranhamento, a repetição, a contradição e a simultaneidade das diferentes formas de vida, tornando as peças perceptíveis pelo choque, didáticas nesse sentido, tanto para os atores, quanto para o público que se tornavam ativos, pensantes.”⁵¹ O *estranhamento* e o *gestus* brechtianos transmitem o “gesto vindouro” que reunia Benjamin e Lacis no universo infantil.

Para Benjamin, o que o teatro épico singulariza e distingue por relação ao aristotélico, além da ausência de empatia para com o destino do herói, é o espanto e uma espécie de percepção consciente que nasce na observação teatral e pode ser encontrada também no teatro infantil proletário⁵². A figura integral, que é personagem e ator, público-ativo, cria um ambiente propício a uma transformação perceptível e para a qual cada um contribui. E no caso do teatro infantil se amplia. É o que Jeanne-Marie Gagnebin nos faz pensar no texto “Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental”⁵³ ao refletir sobre a amplitude desta abordagem. Em virtude de um pensamento experimental, a filósofa salienta aspectos marcantes para uma estética materialista contemporânea. Ela destaca, na peça de aprendizagem brechtiana, ou de formação (*Lehrstück*) e na teoria do teatro épico de Benjamin, os conceitos de exercício (*Übung*), de ordenamento experimental (*Versuchsanordnung*) e espaço de jogo (*Spielraum*), que encontramos no teatro infantil. Gagnebin acrescenta que:

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”.⁵⁴

Para Benjamin, o universo fantástico e o concreto não se anulam e nem se destroem, desde que se nutram por tensões resultantes da experimentação, como as que existiam nos antigos ritos de carnaval, e que levará a criança a realizar-se no jogo, na experiência da porosidade e da transformação.

⁵¹ MOTA, 2019, p. 134.

⁵² “O que é o teatro épico I?” e “O que é o teatro épico, segunda versão, 1939”, In: BENJAMIN, Walter. *O que é o teatro épico? In: Ensaios sobre literatura*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016. p. 164-187.

⁵³ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. In: **Viso** · Cadernos de estética aplicada. Rio de Janeiro. n. 11, jan/jun 2012.

⁵⁴ GAGNEBIN, 2012.

No teatro infantil o diretor ocupa um plano secundário e terá a oportunidade de observar a capacidade de improvisação que as crianças possuem, o que estimulará como mediador. Diante dessa improvisação, os adultos podem aprender com as crianças, e não o contrário como pressuporia o teatro burguês⁵⁵ segundo Benjamin. Para Benjamin e Lacis esse grande teatro infantil era mais amplo e eles encontraram-no em Nápoles. Lá, como podemos ler:

As casas são usadas como palcos de teatro popular. Todas estão divididas num sem número de espaços de ação animados em simultâneo. Varanda, átrio, janela, portão, escada, telhado, são ao mesmo tempo, palco e camarote. Até a mais miserável existência é soberana, porque sabe, com uma intuição vaga, que pode intervir duplamente, por um lado na decadência contínua da imagem de uma rua napolitana que nunca é a mesma, e por outro, na sua pobreza, desfrutar da ociosidade, acompanhar o grande panorama.⁵⁶

O jogo teatral pressupõe um jogo de entrelaçamento imprevisível entre entrar e sair, cuja narrativa se vai compondo em um grande palco onde afluem toda a espécie de acontecimentos. E ele tornou-se ainda mais relevante depois de *Nápoles*. A porosidade ali evidenciada, equiparava-se também à marca da experiência infantil. A experimentação e o improviso operam na experiência da comunidade de modo que esta se renova.⁵⁷ O que um dia foi dado como “objeto perdido” poderá assim ser experimentado tanto pela criança quanto por uma voz que se lembra de uma experiência perdida e reencontrada. A esse propósito, e para finalizar, lembro de uma outra passagem de Benjamin em *Rua de sentido único*. Lá ele nos lembra que:

O que torna incomparável e irrepetível a primeira visão de uma aldeia, de uma cidade no meio da paisagem, é o facto de nela o que está longe vibrar numa estreita ligação com o que está próximo. Ainda não se fizeram sentir os efeitos do hábito. Mal começamos a orientar-nos, logo a paisagem desaparece como a fachada de uma casa quando entramos nela. Ainda não ganhou preponderância através da constante exploração transformada em hábito.⁵⁸

Foi o que tentamos trazer aqui pelo pensamento de uma voz que entrelaça as diferentes experiências dos seus autores, ouvintes das vozes perdidas em meio ao hábito e ao ruído da cidade. Nápoles mantinha para eles a porosidade, ou, a possibilidade de aproximação à experiência infantil, o que se tornaria inesquecível para eles. A porosidade é a sua marca e a narrativa, a voz dessa porosidade. Lembrem-nos Benjamin e Lacis que na origem de todo o texto existe uma voz em

⁵⁵ Cf. BENJAMIN, 2007, p. 118-119.

⁵⁶ BENJAMIN, 2004, p.128.

⁵⁷ Sobre a transmissibilidade da experiência do teatro infantil, ver: MOTA, 2019, p. 169.

⁵⁸ “Perdidos e achados”, em BENJAMIN, 2004, p. 42.

cujo corpo reverbera uma experiência vivida e outra em vias de se viver. E, assim acontece na arte de contar uma história, no teatro como na rádio, onde vibra uma voz polifônica como no gesto infantil que reverbera a experiência marcante de cada coisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou**. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Band VII: Nachträge. Teilband 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- BENJAMIN, Walter. LACIS, Asja. Nápoles. *In: Imagens de Pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, p.125-134, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos em Baudelaire, *In: Modernidade*. Trad. João Barrento. Assírio & Alvim, 2004a.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Trad. Jeanne-Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. *In: Löwy, M. Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Programa de um teatro infantil proletário, *In: Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, p. 111-119, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice P.B. Mourão. Belo horizonte: UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **A hora das crianças**. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015a.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? *In: Ensaios sobre literatura*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.
- BENJAMIN, Walter. O contador de histórias, *In: A arte de contar histórias*. Trad. Patrícia Lavelle, Marcelo Backes e Georg Otte. São Paulo: Hedra, p. 19-67, 2018.
- BENJAMIN, Walter. O coração gelado. *In: A arte de contar histórias*. Trad. Patrícia Lavelle, Marcelo Backes e Georg Otte. São Paulo: Hedra, p. 167-211, 2018a.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Trad. Ana Luísa Andrade. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **En Chantier**. Itinera, Milão, v. 14, p. 4-20, jan 2018.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. *In: Viso* · Cadernos de estética aplicada. Rio de Janeiro. n. 11, jan/jun 2012.

MOTA, Virgínia. **A arte da nostalgia: experiência e infância segundo Walter Benjamin**. 2019. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2019.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin, uma biografia**. Trad. Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Artigo recebido em 30/05/2020

Aceito em 22/06/2020