



# Dissonância

revista de teoria crítica

ISSN: 2594-5025

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Estadual de Campinas

[www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica](http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica)

<b>Título</b>	Escritos sobre o rádio
<b>Autor</b>	Walter Benjamin
<b>Tradutor</b>	Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado
<b>Fonte</b>	<i>Dissonância: Revista de Teoria Crítica</i> , v. 5, Campinas, 2021
<b>Link</b>	<a href="https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/4398">https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/4398</a>

Formato sugerido de citações:

BENJAMIN, Walter. “Conversa com Ernst Schoen”. Tradução de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. *Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 470-476.

BENJAMIN, Walter. “Situação do rádio”. Tradução de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. *Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 477-478.

BENJAMIN, Walter. “Reflexões sobre o rádio”. Tradução de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. *Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 479-482.

BENJAMIN, Walter. “Teatro e rádio: O controle recíproco de seu trabalho educativo”. Tradução de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. *Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 483-489.

BENJAMIN, Walter. “Dois tipos de popularidade: Fundamentos de uma peça radiofônica”. Tradução de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. *Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 490-494.

BENJAMIN, Walter. “Modelos radiofônicos”. Tradução de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. *Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 495-497.

# ESCRITOS SOBRE RÁDIO

Os textos a seguir foram selecionados e traduzidos por Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado dentre os *Gesammelte Schriften* de Walter Benjamin. Todos eles compreendem reflexões de Benjamin sobre a produção radiofônica. Escritos entre 1929 e 1938, alguns foram publicados em periódicos da época e outros apareceram apenas postumamente para os leitores. Mais informações sobre cada um dos textos selecionados podem ser encontradas nas notas e nas suas referências finais.

# CONVERSA COM ERNST SCHOEN\*

Walter Benjamin

*Tradução e notas de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado\*\**

Assim como em um poema de Laforgue, em uma cena de Proust, em um quadro de Rousseau poderia muito bem estar um pianinho, do mesmo modo cabe, em uma obra literária de Aragon ou Cocteau, em uma pintura de Beckmann ou melhor de de Chirico, a figura cerdosa do alto-falante, o abscesso do par de fones de ouvido em torno das orelhas com as vísceras pendentes do cabo elétrico.

Isso é percebido de modo agudo e evidente. Procede de um artigo da revista *Anbruch*, “Entretenimento musical por meio do

---

\* “Gespräche mit Ernst Schoen”, publicado pela primeira vez em 30 de agosto de 1929 na *Literarische Welt* (Mundo Literário). Tradução realizada a partir do texto publicado em BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften IV*, p. 548-551 (a partir de agora citado como GS vol., p.). Foi consultada também a nova edição das obras e espólio: BENJAMIN, W. *Werk und Nachlaß: Rundfunkarbeiten, Vol. 9.1*. Ed. por T. Küpper und A. Nowak. Berlin: Suhrkamp, 2017, p. 519-522 (a partir de agora citado como WuN, vol., p.). Consultou-se ainda a tradução para o inglês de Thomas Y. Levin, publicada em: BENJAMIN, W. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Ed. por M. W. Jennings, B. Doherty e T. Y. Levin. Cambridge-Massachusetts/London: Harvard University Press/Belknap Press, 2008, p. 397-402 (a partir de agora citado como BENJAMIN, W. *The Work of Art...*, p.).

\*\*Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contato: fapmachado@unifesp.br

rádio”.\* Autor: Ernst Schoen.\*\* Evidencia-se aqui a surpresa: de modo ao mesmo tempo tão certo, tão culto e tão bem formado fala aqui o diretor de uma emissora a respeito de seu instrumento. Ouvir um tal homem acerca de seus planos e objetivos, parece-me despertar tanto mais interesse na medida em que essa emissora é a rádio de Frankfurt, a qual já detinha fama europeia mesmo antes que seu diretor de programação anterior, Flesch,\*\*\* por causa de seu chamado para Berlim, atraísse as atenções para Frankfurt e deixasse seu colega como sucessor.

Entender uma coisa historicamente – assim começa Schoen – significa, apreendê-la como reação, como confronto [*Auseinandersetzung*]. Assim também a nossa empresa frankfurtiana precisa ser concebida a partir de uma insuficiência, de uma oposição contra aquilo que originalmente determinava a programação da rádio, em poucas palavras: a Cultura com um “C” tão grande como uma casa. Acreditava-se ter em mãos na rádio o instrumento de uma gigantesca empresa de formação cultural do povo. Ciclos de palestras, cursos

---

\* Ver: SCHOEN, E. “Musikalische Unterhaltung durch Rundfunk”. *Anbruch: Musikalische Blätter*, vol. 11, n. 3, 1929. Neste número há artigos entre outros de Theodor Adorno, Ernst Boch, Kurt Weill.

\*\* Ernst Schoen (1894-1960), músico e compositor que estudou com Ferruccio Busoni e Edgard Varèse, pioneiro da rádio na Alemanha, foi diretor de programação da Rádio do Sudoeste da Alemanha, em Frankfurt, de 1929 a 1933. Amigo de juventude de Walter Benjamin, foi quem o trouxe para a rádio. Musicou, entre outras, peças de rádio elaboradas por Benjamin, como “Radau um Karperl” e a adaptação do conto fantástico de “Coração gelado [*Das kalte Herz*]” de Wilhelm Hauff (tradução em português desta última pode ser encontrada em BENJAMIN, W. *A arte de contar histórias*. São Paulo: Hedra, 2018).

\*\*\* Hans Flesch (1896-1945), médico e pioneiro do rádio. Criou a primeira peça radiofônica alemã “Feitiçaria na emissora [*Zaubererei auf dem Sender*]”, foi diretor artístico da Rádio do Sudoeste da Alemanha, em Frankfurt, de 1924 a 1929, quando foi chamado para ser diretor artístico da Rádio de Berlim. Sob sua direção trabalharam Bertolt Brecht, Walter Benjamin, o jovem Theodor Adorno, Paul Hindemith. Ernst Schoen foi seu assistente e depois sucessor em Frankfurt.

de instrução, eventos didáticos de todos os tipos em grande formato iniciavam e terminavam em fiasco. Pois, o que se mostrou? O ouvinte quer entretenimento. E aí a rádio não tinha nada a oferecer: à aridez e à limitação especializada daquilo que era ensinado correspondiam a pobreza e o ponto baixo da parte “colorida”. Aqui se devia investir. O que até então tinha sido, como empreendimento de agremiação, “almofada de soneca” e “alegre Weekend”, um arabesco do programa sério, deveria ser elevado da atmosfera mofada do passatempo [*Amusement*] para a atualidade bem arejada, solta e humorada, e se tornar uma construção na qual elementos os mais diversificados pudessem ser aproximados de um bom modo.

Schoen pronunciou a fórmula: “A cada ouvinte o que ele quer e ainda um pouco mais (a saber, daquilo que nós queremos)”. No entanto, percebeu-se imediatamente em Frankfurt que efetivar isso, hoje, só é possível com uma politização que, sem a quimérica ambição de uma educação cívica, determine o caráter da época na mesma dimensão como o fizeram, outrora, o “Chat Noir” e o “Elf Scharfrichter”.<sup>\*\*</sup>

O primeiro passo estava delineado. Tratava-se na sequência de chegar, a partir do *status quo* dos cabarés das grandes cidades, a uma seleção das pessoas mais qualificadas, como só é possível com tal rigor na rádio e, ao mesmo tempo, aproveitar a vantagem que precisamente neste ponto a rádio tem em relação ao cabaré: combinar diante do microfone artistas que no espaço

---

\* Em inglês no original.

\*\* “Le Chat Noir” (O Gato Negro) foi um cabaré político fundado por Rodolphe Salis no ano de 1818 em Paris. Serviu de modelo ao cabaré “Die Elf Scharfrichter” (Os Onze Car-rascos), fundado em Munique em 1901 (ver comentário dos editores de WuN, 9.2, p. 603).

de um cabaré dificilmente se encontrariam. Em seguida, Schoen nota:

muito mais importante que a atual procura um tanto forçada de uma peça radiofônica literária com seu questionável cenário sonoplástico de fundo é, para mim, encontrar os melhores métodos com os quais cada obra baseada em palavras, do drama lírico à peça experimental, pode ser transposta nas formas que estão surgindo. Muito diferente é o caso, naturalmente, daquelas peças radiofônicas não-literárias, determinadas material e fatualmente, que justamente Frankfurt começou a produzir. Aqui, partindo de experiências de casos criminais e de divórcios, que são difundidos com tanto sucesso, será inicialmente oferecida uma série de exemplos e contraexemplos de técnica de negociação – “Como eu lido com meu chefe?” e outras.

Schoen conseguiu, precisamente para esta parte de sua atividade, ganhar o interesse de Bert Brecht, que estará ao seu lado aqui.

No mais, Schoen não pensa em transformar com uma expressão de autossuficiência as conquistas técnicas, como aquelas que cada mês traz ao rádio, em “bem cultural”. Não, ele mantém diante delas a cabeça fria e tem, por exemplo, inteira clareza de que a ampliação do ramo de seu trabalho, tal como a televisão a apresenta, traz consigo novas dificuldades, problemas e peri-

---

\* Schoen refere-se aqui à série de modelos radiofônicos [*Hörmodelle*] que Benjamin elaborou juntamente com Wolf Zucker, em um projeto de cooperação entre a rádio de Berlim e de Frankfurt. “Como eu lido com meu chefe?” foi o primeiro deles e o único, cujo texto não se perdeu. Foi apresentado em 08/02/1931, na “Hora da Rádio”, de Berlim, e em 26/03/1931, pela Rádio do Sudoeste da Alemanha, em Frankfurt, sob o título “Aumento de salário?! No que o Sr. está pensando!” (ver: comentários dos editores em: WuN, 9.2, p. 127-128). Benjamin elaborou uma pequena descrição da estrutura destes modelos radiofônicos sob o título “*Hörmodelle*”, provavelmente a pedido de Adorno em 1938, cuja tradução está incluída nesta coletânea de textos sobre rádio.

gos. Neste instante, por certo, a rádio não tem muito a fazer em plena abrangência com a televisão. Porém, precisamente naquilo que tange o próximo episódio em questão, o rádio de imagens\* (cuja implementação depende da Sociedade de Radiodifusão do Império),\*\* é-nos esclarecedor que suas possibilidades artísticas de aplicação, como diz Schoen, serão tanto mais diversificadas quanto mais se conseguir emancipá-lo da mera reportagem, e jogar com ele.

São os meus interesses majoritariamente literários ou trata-se antes do recato de meu parceiro – Ernst Schoen é por formação músico e aluno do francês Varèse – que mantiveram a conversa até aqui distante de coisas musicais? De uma questão acerca do Festival de Música de Baden-Baden,\*\*\* no qual, como se sabe, foram dedicados dois dias à música para o rádio, ele não poderia se esquivar completamente. Não sem surpresa, porém, noto: também aqui ele não se deixa conduzir para o domínio da estética. Ele se mantém na técnica. E detalha mais ou menos o seguinte: os técnicos são da opinião: não é necessário em absoluto nenhuma música específica para o rádio, este já é desenvolvido o suficiente para transmitir plenamente qualquer música. Diante do que, Schoen afirma:

---

\* No original: *Bildfunk*. Tipo de difusão de imagens via rádio, como uma espécie de fax, introduzida na Alemanha no final de 1928, mas que foi abandonada rapidamente por não ter interesse comercial. Foi objeto de muito debate na época de Benjamin (cf. nota do tradutor da edição americana em BENJAMIN, W. *The Work of Art...*, nota 8, p. 401).

\*\* Sociedade de Radiodifusão do Império [*Reichs-Rundfunk-Gesellschaft* (RRG)]: organização guarda-chuva, fundada em 15 de maio de 1925, que reuniu todas das sociedades regionais de radiodifusão na Alemanha. Foi dissolvida após a II Guerra Mundial.

\*\*\* Festival de música de câmara contemporânea, que a partir de 1927, passou a ser realizado na cidade de Baden-Baden, Alemanha, voltando-se também para a música de vanguarda no filme, rádio e novas tecnologias musicais.

Certamente, em teoria. No entanto, isso pressupõe aparelhos emissores e receptores perfeitos, que na prática não existem. E isso determina a tarefa da música no rádio: ela tem que levar em consideração determinadas reduções dos efeitos, que hoje ainda vêm junto em cada transmissão. Além disso – aqui Schoen coloca-se ao lado de Scherchen\* –, não há ainda nenhuma base para uma música de rádio estética e inovadoramente fundada. Baden-Baden o comprovou. A classificação avaliativa coincidiu, no que foi apresentado lá, à da adequação ao rádio. Sob ambos os aspectos ficaram à frente o “Lindberghflug”, de Brecht, Weill e Hindemith, e a cantata “Tempo der Zeit”, de Eisler.”

“O rádio”, nota Schoen finalizando,

em um ponto determinado relativamente arbitrário de seu desenvolvimento, foi arrancado da tranquilidade do laboratório e transformado em um assunto público. Seu desenvolvimento antes caminhava devagar, agora não é mais rápido. Se uma parte das energias, que servem a uma frequentemente mais que intensiva operação de difusão, se voltasse também hoje aos trabalhos experimentais, então a radiodifusão seria fomentada.

---

\* Hermann Scherchen (1891-1966), maestro e compositor alemão, trabalhou na estreia e posterior turnê de *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, em 1912. Até 1933 foi diretor musical da Rádio de Königsberg. A partir de 1950 foi um dos fomentadores dos Cursos de Férias de Música Nova em Darmstadt e fez pesquisas com música eletroacústica.

\*\* Ernst Schoen refere-se aqui à edição de 1929 do Festival de Baden Baden, na qual foi apresentada com grande sucesso a cantata para rádio “Der Lindberghflug” (O voo de Lindbergh), composta por Bertolt Brecht, Paul Hindemith e Kurt Weill e que trata do primeiro voo transatlântico, realizado em 1927 por Charles Lindbergh. Neste mesmo festival, foi apresentada também cantata para rádio “Tempo der Zeit” (Tempo [musical] do tempo), de Hanns Eisler.

Conversa com Ernst Schoen

*Texto original: BENJAMIN, W. “Gespräche mit Ernst Schoen”.*  
*In: BENJAMIN, W. Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. T.*  
*Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 548-551.*

*Recebido 24/03/2021*

*Publicado 15/01/2022*

# SITUAÇÃO DO RÁDIO\*

Walter Benjamin

*Tradução e notas de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado\*\**

Caos antieconômico e indevassável dos programas. Para enfrentá-lo, os programas de cada estação precisam agora ser transmitidos para muitas outras emissoras. Até aí, tudo em ordem, isso resultaria uma simplificação no trabalho – ao mesmo tempo, porém, ocorre o seguinte: o estrangeiro tem algumas emissoras grandes que interferem de tal modo a recepção das emissoras menores alemãs, que frequentemente o seu raio de ação não alcança mais do que 40 ou 50 km. Marcaram-se conferências\*\*\* a fim de, por meio de uma adequada definição das frequências, resolver esse inconveniente. Sem aguardar pelo sucesso destas conferências, decidiu-se agora pela construção de

---

\* No original: "Situation im Rundfunk", a redação desta nota ocorreu em torno de 1930 (ver: comentário dos editores: WuN, 9.2, p. 608-609). Tradução realizada a partir do texto publicado em GS II, p. 1505. Foi consultada a nova edição das obras e espólio: WuN, 9.1, p. 534. Consultou-se também a tradução para o português de João Barrento, em: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\*\*Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contato: fapmachado@unifesp.br

\*\*\*A primeira regulamentação europeia de frequências foi se realizou em 15/11/1926 em Genebra; como nova regulamentação entrou em vigor em 30/06/1929 o Plano de Frequências de Praga (cf. WuN, 9.2, p. 609).

nove ou dez grandes emissoras.\* Pretensamente pela razão manifesta de que se deseja assegurar a recepção contra interferências (para estas emissoras, naturalmente, novos programas extras. O que é facilitado por um lado, perde-se pelo outro. Vitória do programa duplicado em toda a linha). A verdadeira razão para a construção destas emissoras, porém, encontra-se inteiramente em outro lugar: é política. Deseja-se dispor de instrumentos de propaganda de longo alcance para o caso de uma guerra.

*Texto original:* BENJAMIN, W. "Situation im Rundfunk".  
*In:* BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 1505.*

*Recebido 24/03/2021*

*Publicado 15/01/2022*

---

\* Essa decisão foi tomada por comitês do Correio Imperial em 1929. Uma oferta marcadamente nacional de programas de rádio deveria ser levada a cabo sobretudo em regiões fronteiriças politicamente contestadas (cf. WuN, 9.2, p. 609).

# REFLEXÕES SOBRE O RÁDIO\*

Walter Benjamin

*Tradução e notas de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado\*\**

É um erro decisivo desta instituição eternizar em sua atividade a separação fundamental entre realizador\*\*\* e público que é desmentida pela sua base técnica. Qualquer criança reconhece que está no sentido do rádio colocar qualquer pessoa em qualquer ocasião diante do microfone; transformar o público\*\*\*\* em testemunhas de entrevistas e conversas, nas quais ora este ora aquele tem a palavra. Enquanto na Rússia trabalha-se para extrair essas consequências naturais dos aparatos, entre nós domina quase sem contestação o conceito embotado de “ofereci-

---

\* Estas reflexões foram escritas provavelmente entre 1930 e 1931. Tradução realizada a partir do texto publicado em GS II, p. 1506-1507, consultando-se ainda WuN, 91, p. 531-533. Consultou-se também a tradução para o português de João Barrento, em BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017; e ainda a tradução para o inglês de Rodney Livingstone, publicada em BENJAMIN, W. *The Work of Art...*, p. 391-392.

\*\*Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contato: fapmachado@unifesp.br

\*\*\*No original: *Ausführend*, aquele que realiza, que executa.

\*\*\*\*No original: *Öffentlichkeit*, termo que se aplica a tudo que é público ou ligado à esfera pública (ruas, instituições, publicidade, opinião).

mento”,\* sob cujo sinal o realizador\*\* se coloca diante do público. Esse absurdo levou a que ainda hoje, após anos de prática, o público, completamente vendido, sem saber especializado em suas reações críticas, fica mais ou menos dependente da sabotagem (desligar o aparelho). Nunca houve uma verdadeira instituição de cultura que enquanto tal não tivesse se certificado por meio de uma expertise, que não a tivesse, por força de sua forma, de sua técnica, despertado no público. Esse foi o caso do teatro grego, exatamente como o dos mestres cantores, o caso do palco francês, exatamente como o dos pregadores religiosos. Somente o tempo mais recente criou, com a formação sem limites de uma mentalidade de consumidor nos frequentadores de operetas, nos leitores de romance, nos turistas\*\*\* e em tipos semelhantes, as massas embotadas e desarticuladas – o público em sentido estrito, que não possui medida para seu juízo, linguagem para seus sentimentos. Na postura da massa diante do programa de rádio, essa barbárie alcançou seu cume e parece agora pronta para dar uma virada. Para isso caberia somente uma coisa: a reflexão do ouvinte deveria ser direcionada para sua reação real a fim de torná-la aguda e de justificá-la. A tarefa seria certamente insolúvel se esse comportamento, como realmente os diretores e ainda mais os apresentadores\*\*\*\* preferem se persuadir, ficasse na dependência, de modo mais ou menos incalculável, antes de tudo, no essencial ou mesmo unicamente, do

---

\* No original: *Darbietung*, que significa oferta, apresentação.

\*\* No original: *Ausübend*, que significa também aquele que exerce ou exercita algo.

\*\*\* No original: *Vergnügungsreisender*, literalmente, aquele que viaja por diversão.

\*\*\*\* No original: *Darbietender*, termo hoje pouco usado para locutor e que significa também aquele que oferece ou apresenta algo.

caráter da matéria daquilo que é oferecido. A reflexão mais simples comprova o contrário. Tão decididamente, nenhum leitor até agora fechou um livro, no qual acabou de dar uma olhada, como o ouvinte de rádio, após o decorrer do primeiro minuto e meio de muitas palestras, [desliga] o alto-falante. A matéria distante não leva a isso, ela seria em muitos casos antes o motivo de ficar ouvindo descomprometidamente por mais um momento. É a voz, a dicção, a linguagem, em uma palavra, o lado técnico e formal da coisa que em muitos casos torna insuportável ao ouvinte as apresentações mais dignas de conhecimento, exatamente como ela, em alguns poucos casos, prende-o àquilo que lhe é mais distante. (Há locutores a quem ouvimos atentamente até no noticiário meteorológico.) Esse lado técnico e formal é unicamente aquilo no que o saber especializado do ouvinte pode se treinar\* e se emancipar do barbarismo. A coisa é inteiramente evidente. Basta apenas pensar como é importante o fato de que o ouvinte de rádio, ao contrário de qualquer outro público, recebe em sua própria casa aquilo que é oferecido, a voz, de certa forma como um hóspede. Ela é avaliada usualmente já na entrada, tão rápida e agudamente como um hóspede. E que, todavia, ninguém lhe diz o que se espera dela, o que se deve a ela, o que não se lhe perdoará etc., isso só pode ser explicado pela indolência da massa e pela limitação dos líderes. Não seria de modo algum fácil, naturalmente, descrever o comportamento da voz em relação à linguagem – pois trata-se destas duas. No entanto, se o rádio apenas se ativesse ao arsenal de impossibilidades, que a cada dia lhes são trazidas, se partisse somente do negativo, de

---

\* No original: *sich Schulen*, que pode ser traduzido também por instruir-se.

algo como uma doutrina cômica dos tipos de oradores, ele não só iria melhorar o padrão de seus programas, mas sobretudo ter ao seu lado o público como especialista. E isso é o mais importante.

*Texto original: BENJAMIN, W. "Reflexionen zum Rundfunk". In: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Bd. II. Hrsg. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 1506-1507.*

*Recebido 24/03/2021*

*Publicado 15/01/2022*

# TEATRO E RÁDIO: O CONTROLE RECÍPROCO DE SEU TRABALHO EDUCATIVO\*

Walter Benjamin

*Tradução e notas de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado\*\**

“Teatro e rádio” – sob um ponto de vista neutro, talvez não seja um sentimento de harmonia que a consideração destas duas instituições evoca. Por certo, a relação de concorrência aqui não é tão aguda como entre o rádio e a sala de concerto. Todavia, sabe-

---

\* “Theater und Rundfunk: zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit”. Texto publicado pela primeira vez na revista *Blätter des Hessischen Landtheaters* (Folha do teatro estadual de Hessen) (Darmstadt), em maio de 1932 (Leipzig: Max Beck, 1931/1932, n. 16). Neste número, dedicado ao tema “Teatro e rádio”, encontram-se também excertos da palestra de Bertolt Brecht “Der Rundfunk als Kommunikationsapparat [Rádio como aparelho de comunicação]”, proferida em 01/11/1930 em uma jornada de trabalho da Rádio Sudoeste da Alemanha-Frankfurt, da qual saíram propostas para a difusão das “Peças didáticas [*Lehrstücken*]” de Brecht e “Modelos radiofônicos [*Hörmodelle*]” de Benjamin e Wolf Zucker. Nesse número há ainda uma conversa de Ernst Schoen e Kurt Hirschfeld sobre trabalho conjunto entre teatro e rádio. Tradução realizada a partir do texto publicado em GS II, p. 773-776; consultando-se a nova edição das obras e espólio: WuN, 9.1, p. 523-526, bem como o comentário dos editores da mesma. Consultou-se ainda a tradução para o português de João Barrento, BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017; e ainda a tradução para o inglês de Rodney Livingstone, BENJAMIN, W. *The Work of Art...*, p. 393-397.

\*\*Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contato: fapmachado@unifesp.br

se o bastante da atividade cada vez mais abrangente do rádio, por um lado, e, por outro, da carência cada vez maior do teatro, para se imaginar de antemão um trabalho comum entre ambos. Não obstante, existe um tal trabalho em comum. Inclusive há algum tempo. Esse trabalho – antecipando – poderia ser somente um trabalho pedagógico. Com especial ênfase, ele acaba de ser posto em marcha pela Rádio do Sudoeste da Alemanha (*Südwestdeutschen Rundfunk*). Ernst Schoen,<sup>\*</sup> seu diretor artístico, foi um dos primeiros a voltar sua atenção para os trabalhos que Bert Brecht, com seus colegas literatos e músicos, trouxe nos últimos anos para discussão. Não é nenhum acaso que estes trabalhos – o “Voo de Lindbergh”, “A peça didática de Baden”, “Aquele que diz sim”, “Aquele que diz não”<sup>\*\*\*</sup> e outros – são, por um lado, inequívoca e completamente orientados de modo pedagógico, por outro, apresentam de maneira inteiramente original o elo de ligação entre teatro e rádio. O fundamento lançado assim logo mostrou seu potencial. Séries de rádio com construções aparentadas puderam tanto ser difundidas na Rádio Escola (*Schulfunk*) – por exemplo, o “Ford” de Elisabeth Hauptmann<sup>\*\*\*</sup> – quanto questões da vida coti-

---

\* Sobre Ernst Schoen, ver nota na página 470.

\*\* “O voo de Lindbergh” (*Der Lindberghflug*) é uma cantata com texto de Bert Brecht e música de Kurt Weill, baseada na peça de rádio de Brecht “Der Flug des Lindberghs”, de 1930, renomeada mais tarde para “O voo sobre o oceano” (*Der Ozeanflug*). “A peça didática de Baden sobre a concordância” (*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*), “Aquele que diz sim” (*Der Jäsager*, 1929) e “Aquele que diz não” (*Der Neisager*, 1930) são peças didáticas escritas por Brecht em colaboração com Elisabeth Hauptmann e Kurt Weill, para serem atuadas por trupes de teatro amador politicamente engajadas (ver: notas do tradutor Rodney Livingstone, da versão em inglês, BENJAMIN, W. *The Work of Art...*, p. 396; ver igualmente nota dos editores: WuN, 9.2, p. 605).

\*\*\* Elisabeth Hauptmann (1897-1973) foi dramaturga, começou colaborando com Brecht em 1924. A peça radiofônica “Conversa com Henry Ford. A história do automóvel”, que escreveu em colaboração com Emil Hesse-Burri foi apresentada pela rádio berli-

diana – problemas escolares e de educação, a técnica do sucesso, dificuldades conjugais – puderam ser tratadas de maneira casuística segundo exemplos e contraexemplos. Esses “Modelos radiofônicos”<sup>\*</sup> – dos autores Walter Benjamin e Wolf Zucker – receberam igualmente incentivo da emissora de Frankfurt (em parceria com a Rádio de Berlim). Uma atividade tão disseminada dá o direito de indicar com um pouco mais de proximidade os fundamentos deste consequente trabalho e, ao mesmo tempo, de assegurá-lo contra mal-entendidos.

Quem investiga as coisas de modo mais exato não tem como deixar de ver aquilo que está mais próximo, a saber, a técnica. Aconselha-se a deixar de lado todos os melindres e logo constatar: o rádio em relação ao teatro dispõe não só da técnica mais recente, como também a mais exposta. Ele não tem, como o teatro, uma época clássica atrás de si; as massas que atinge são muito maiores; finalmente e antes de tudo, os elementos materiais, sobre os quais seu aparato se baseia, e os elementos espirituais, sobre os quais se baseiam suas apresentações, estão vinculados do modo mais estreito aos interesses do ouvinte. E o que o teatro, diante disso, tem a lançar no prato da balança? O emprego de meios vivos – mais nada. Talvez a situação do teatro se desenvolva para fora da crise de modo mais decisivo a partir de nenhuma outra questão que a seguinte: o que o emprego de pessoas vivas nele tem a dizer? Aqui se destacam uma da outra,

---

nense “Hora da rádio” em 12/02/1931. Benjamin encontrou-se com ambos e com Brecht em Le Lavandou, em 1931 (ver nota dos editores: WuN, 9.2, p. 605-606).

<sup>\*</sup> *Hörmodelle*. Sobre este formato de peça radiofônica, ver descrição do próprio Benjamin, traduzida a seguir.

com toda agudeza, duas possíveis concepções – a retrógrada e a progressista.

A primeira não se vê de forma alguma instigada a tomar nota da crise. Para ela a harmonia do todo se mantém imune e o homem é seu representante. Ela o vê à altura de seu poder, como senhor da criação, como personalidade (mesmo sendo ele o último trabalhador assalariado). Seu quadro é o atual círculo cultural e ele o domina em nome do “humano”. Se esse teatro orgulhoso, consciente de si, que tampouco leva em consideração sua própria crise como a do mundo – se esse teatro da grande burguesia (cujo mais celebrado magnata há pouco tempo pediu livremente demissão)\* toma agora por base peças-de-pessoas-pobres segundo um jeito mais moderno ou os libretos de Offenbach – isso sempre se realiza como “símbolo”, como “totalidade”, como “obra de arte total”.

É o teatro da formação cultural (*Bildung*) e da dispersão (*Zerstreuung*) que caracterizamos assim. Ambos, por mais contrários que pareçam, são todavia fenômenos complementares no âmbito de uma camada saturada, para a qual tudo o que sua mão toca se transforma em estímulos. É em vão, porém, que esse teatro com maquinarias complicadas, grande oferta de figurantes tente concorrer com as atrações dos filmes para milhões. Em vão, que seu repertório atinja todas as épocas e países, enquanto que, com um aparato muito menor, rádio e cinema criam para o teatro chinês antigo, bem como para os novos experimentos sur-

\* Benjamin refere-se aqui a Max Reinhardt (1873-1943), diretor, curador e produtor de teatro e de cinema austríaco, que demitiu-se do cargo de diretor do Teatro Alemão de Berlim em 22 de abril de 1932. No ensaio “Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin comenta um filme de Reinhardt.

realistas um lugar em seus estúdios: a concorrência com aquilo que rádio e cinema tecnicamente impõem é sem esperança.

Não tanto o debate com eles. Este é de se esperar sobretudo do palco progressista. Brecht, o primeiro a desenvolver sua teoria, nomeou-o de épico. Esse “teatro épico” é inteiramente sóbrio, não por último, no que diz respeito à técnica. Aqui não é o lugar para desdobrar a teoria do teatro épico, muito menos para expor como sua descoberta e figuração do gestual (*Gestaltung des Gestiches*) nada mais significa que a metamorfose retroativa dos métodos da montagem, decisivos no rádio e no filme, de um acontecimento técnico para um acontecimento humano. Basta que o princípio do teatro épico, exatamente como aquele da montagem, baseia-se na interrupção. Somente que aqui a interrupção não tem caráter de estímulo, mas uma função pedagógica. Ela para a ação que está em curso e obriga com isso o ouvinte a tomar posição acerca do que ocorre, o ator a tomar posição acerca de seu papel.

O teatro épico contrapõe à obra de arte total dramática o laboratório dramático. Ele retoma de modo novo a grande e antiga chance do teatro – a exposição daquele que está presente. No centro de suas experimentações está o homem em nossa crise. Trata-se do homem eliminado pelo rádio e pelo cinema, o homem, para expressar de modo um pouco drástico, como a quinta roda no carro da sua técnica. E esse homem reduzido, colocado no gelo, será submetido a certas provas, será avaliado. O que resulta é o seguinte: o acontecimento não é modificável em seus pontos altos, nem por meio de virtude e decisão, mas somente em seu decorrer rigorosamente habitual, por meio da

ração e do exercício. A partir dos elementos mais ínfimos dos modos de comportamento, construir aquilo que na dramaturgia aristotélica é denominado de “ação”, este é o sentido do teatro épico.\*

Desse modo o teatro épico vai contra o teatro da convenção: no lugar da formação cultural ele põe o treinamento (*Schulung*), no lugar da dispersão, o agrupamento. No que diz respeito a este último, é corrente a qualquer um que acompanha o movimento no rádio o quanto ultimamente se tem esforçado por reunir em ligação mais estreita grupos de ouvintes que são próximos uns dos outros pela camada social, pelo círculo de interesses e seu meio. De modo inteiramente semelhante, o teatro épico procura atrair um quadro de interessados que, sem depender da crítica ou do reclame, estão dispostos a ver apresentados por um conjunto (*Ensemble*) plenamente instruído seus interesses mais próximos, inclusive políticos, em uma série de ações (no sentido nomeado acima). De modo notável, esse desenvolvimento levou a que os dramas mais antigos fossem submetidos a modificações profundas (“Eduardo II”; “Ópera dos três vinténs”),\*\* e os dramas mais recentes, ao contrário, a um tipo de tratamento por controversas (“Aquele que diz sim” – “Aquele que diz não”).\*\*\* Isso deveria igualmente esclarecer o que significa quando no lugar da formação cultural (dos conhecimentos)

---

\* Benjamin retoma em parte e desdobra esta descrição do teatro épico no ensaio “O Autor como produtor”, de 1934. Cf. GS II, p. 697-699; cf. em português: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. 8a ed. revista, São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 142-144.

\*\* Trata-se aqui das peças de Brecht: “Vida do rei Eduardo II da Inglaterra” (1924) e “A ópera dos três vinténs” (1928).

\*\*\* Ver nota na página 483.

entra o treinamento (do juízo). O rádio, a quem particularmente cabe recorrer a bens de formação cultural (*Bildungsgut*) antigos, realizará isso de maneira mais profícua em adaptações que correspondam não só à técnica, mas também às exigências de um público que é contemporâneo de sua técnica. Só assim o rádio manterá o aparato livre do nimbo de uma “gigantesca empresa de formação cultural do povo” (como Schoen o expressa),\* a fim de reduzi-lo a um formato que é digno do homem.

*Texto original: BENJAMIN, W. “Theater und Rundfunk: zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit”. In:– Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 773-776.*

Recebido 24/03/2021

Publicado 15/01/2022

---

\* Ver: SCHOEN, E. “Musikalische Unterhaltung durch Rundfunk”. *Anbruch: Musikalische Blätter*, vol. 11, n. 3, 1929. Ver também texto em que Benjamin comenta este artigo de Schoen: BENJAMIN, W. “Gespräche mit Ernst Schoen” (GS IV, p. 548-551; WuN 9.1, p. 519-522), traduzido acima.

# DOIS TIPOS DE POPULARIDADE: FUNDAMENTOS DE UMA PEÇA RADIOFÔNICA\*

Walter Benjamin

*Tradução e notas de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado\*\**

A peça radiofônica “O que os alemães liam enquanto seus clássicos escreviam”, da qual o leitor deste *Caderno* conhece alguns trechos,<sup>\*\*\*</sup> procura fazer jus a algumas reflexões funda-

---

\* Texto publicado pela primeira vez em *Chamador e ouvinte: Cadernos mensais para o rádio*, ano 2, n. 6, setembro de 1932, p. 284ss. Tradução realizada a partir do texto publicado em GS IV, p. 671-673; consultado-se a nova edição das obras e espólio: WuN, 9.1, p. 527-530, nesta o título vem antecedido por “Hall und Wiederhall” (Som e ressonância). Foi consultada ainda tradução em português, realizada por Willi Bolle, em BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Seleção e apresentação: W. Bolle; trad.: vários. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, p. 85-86; bem como a tradução em inglês de Thomas Y. Levin, publicada em BENJAMIN, W. *The Work of Art...*, p. 403-406.

\*\* Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contato: fapmachado@unifesp.br

\*\*\* Trata-se de uma peça escrita pelo próprio Benjamin que foi irradiada em 16 de fevereiro de 1932, na Rádio de Berlim, “Hora do rádio”. Trechos desta peça foram publicados nas páginas imediatamente anteriores a estas reflexões de Benjamin, no mesmo número dos *Cadernos*. Há tradução completa desta peça para o português, realizada por Willi Bolle em: BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Seleção e apresentação W. Bolle; trad.: vários. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, p. 63-84.

mentais sobre aquela popularidade\* que o rádio em seu recorte literário deve almejar. Na medida em que o rádio é revolucionário em tantas relações, é ou deveria ser no que diz respeito àquilo que chamamos de popularidade. De acordo com a concepção mais antiga, a apresentação popular – por mais valorosa que seja – é algo derivado. E isso se esclarece suficientemente de modo simples; não se conhecia, antes do rádio, quase nenhum tipo de publicação que correspondia propriamente a objetivos populares ou de formação popular. Havia o livro, a palestra, a revista: tudo isso, porém, eram formas de comunicação que não se diferenciavam daquelas nas quais a pesquisa científica transmitia aos círculos especializados seu progresso. A apresentação popular realizava-se desse modo nas formas da apresentação científica e precisava por isso privar-se da originalidade metódica. Via-se limitada a vestir o conteúdo de um determinado domínio do saber em uma forma mais ou menos atraente, talvez igualmente limitada a procurar pontos de ligação na experiência, no senso comum: aquilo que oferecia, porém, chegava sempre de segunda mão. A popularização era uma técnica subordinada e sua valorização pública provava isso.

O rádio – e isso é uma de suas consequências mais notáveis – modificou profundamente esta situação. Por força da possibilidade técnica que ele abre, de dirigir-se a ilimitadas massas ao mesmo tempo, a popularização cresceu para além do caráter de uma intenção boa, filantrópica, e tornou-se uma tarefa com

---

\* Em alemão: *Volkstümlichkeit*, que se refere tanto ao folclore, quanto à popularidade, ao popular, ao que é voltado a um grande público. Benjamin usa também o termo *Popularität*.

leis formais e específicas próprias, que não se destaca menos claramente do exercício mais antigo, do que a técnica moderna de propaganda se destaca dos experimentos do século passado. Para a experiência isso significa, agora, o seguinte: a popularização em estilo tradicional partia de um inventário confirmado e seguro da ciência, que ela expunha tal como as ciências mesmas o desenvolveram, mas deixando de lado os pensamentos mais difíceis. O essencial neste tipo de popularização era a elisão; sua planta baixa foi de certa forma sempre o livro didático com suas partes principais impressas em letras grandes e os excursos em letras pequenas. Todavia, a popularização muito mais ampla e também muito mais intensiva que o rádio se coloca como tarefa não pode se satisfazer com esse procedimento. Ela exige uma completa reformulação e reagrupamento da matéria a partir do ponto de vista da popularidade. Não basta, portanto, iscar de certo modo com alguma motivação do tempo atual o interesse, para então oferecer novamente ao ouvinte surpreso e atento somente o que ele pode ouvir nos melhores cursos iniciais de formação. Tudo depende muito mais de compartilhar com ele a certeza de que seu próprio interesse possui um valor objetivo para matéria mesma, que seu questionar, mesmo quando não soe diante do microfone, pergunta por novos achados científicos. Com isso, a relação exterior entre ciência e popularidade que dominava anteriormente é substituída por um procedimento do qual a ciência mesma não pode passar ao largo. Pois trata-se aqui de uma popularidade que não somente movimenta o saber em direção ao público, mas igualmente movimenta o público em direção ao saber. Em uma palavra: o interesse popular efetivo é

sempre ativo, ele transforma a matéria do saber e atua sobre a ciência mesma.

Quanto mais vivacidade exige a forma, na qual um tal trabalho de formação se encaminha, tanto mais inegociável a exigência de que ele desenvolva um saber efetivamente vivo, não só de uma vivacidade abstrata, não verificável, geral. Por isso, o que foi dito aqui vale muito particularmente para a peça radiofônica, quando esta tem caráter didático. Agora, no que diz respeito em específico à peça radiofônica literária, pouco lhe servem as assim chamadas conversas artesanamente arreadas com frutos de leituras e com trechos de obras ou cartas, quanto a duvidosa ousadia de emprestar a Goethe ou Kleist, diante do microfone, a linguagem do autor do roteiro. E porque uma é tão questionável quanto a outra, só há uma saída: enfrentar imediatamente as questões científicas. É justamente isso o que se intenciona no meu experimento.\* Não aparecem ali em pessoa os heróis alemães do espírito, nem se considerou correto trazer à audição um elevado número de obras em prosa. Para se atingir a profundidade, partiu-se intencionalmente muito mais da superfície. Tentou-se apresentar aos ouvintes o que de fato estava lá em mil formas diferentes e à vontade, o que permite a tipificação: não a literatura, mas a conversa sobre literatura daqueles dias. Essa conversa, porém, tal como iluminava nos cafés e feiras, nos leilões e passeios, com imprevisíveis modificações, escolas poéticas e jornais, censura e mercado de livro, formação da juventude

---

\* Em alemão: *Versuch*, que pode ser traduzido também por ensaio, tentativa. Para caracterizar sua peça radiofônica, Benjamin recorre aqui a um termo usado por Brecht em suas reflexões sobre sua produção teatral.

e bibliotecas, esclarecimento e obscurantismo, tem agora ao mesmo tempo a mais estreita relação com os questionamentos da ciência literária avançada, que cada vez mais procura investigar as condições dadas ao criar poético pelo contexto da época. Reunir falas sobre preços de livros, artigos de jornal, pasquins, novas publicações – em si a mais superficial que se possa pensar – é uma das demandas menos superficiais da ciência mesma, pois esse tipo de criação nova também acarreta depois elevadas exigências à investigação dos fatos de acordo com as fontes. Em suma: a peça radiofônica em questão esforça-se pelo contato mais estreito com as pesquisas que, nos tempos recentes, foram empreendidas na assim chamada sociologia do público. Ela veria a sua melhor confirmação no fato de ser capaz de cativar não menos o especialista que o leigo, mesmo que por motivos diferentes. E, com isso, também o conceito de uma nova popularidade parece ter conhecido sua determinação mais simples.

*Texto original:* BENJAMIN, W. “Zweierlei Volkstümlichkeit: Grundsätzliches zu einem Hörspiel”. In:– *Gesammelte Schriften. Bd. IV.* Hrsg.. T. Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 671-673.

*Recebido 24/03/2021*

*Publicado 15/01/2022*

# MODELOS RADIOFÔNICOS\*

Walter Benjamin

*Tradução e notas de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado\*\**

A intenção básica destes modelos é didática. Objeto do ensinamento são situações típicas extraídas da vida cotidiana. O método de ensino consiste na confrontação entre exemplo e contraexemplo.

O locutor entra em cena em cada modelo radiofônico três vezes: de início ele informa os ouvintes sobre qual objeto será tratado, na sequência ele apresenta ao público os dois interlocutores que entrarão em cena na primeira parte do modelo radiofônico. Esta primeira parte aborda o contraexemplo: assim não se deve fazer. O locutor volta no final da primeira parte. Ele aponta para o erro cometido. Em seguida ele apresenta aos ouvintes um novo personagem, que entrará em cena na segunda parte e mostrará como dar conta da mesma situação. No final, o

---

\* No original: “*Hörmodelle*”, trata-se de um pequeno *exposé* com a descrição da estrutura dos modelos radiofônicos elaborado, segundo os comentadores da WuN, provavelmente em 1938, a pedido de Adorno (ver: comentários dos editores em: WuN, 9.2, p. 609-610). Tradução realizada a partir do texto publicado em GS IV, p. 628; consultando-se também a nova edição das obras e espólio: WuN, 9.1, p. 535-536.

\*\*Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contato: fapmachado@unifesp.br

locutor compara o método falso com o correto e formula a moral.

Nenhum modelo radiofônico possui, assim, mais do que quatro vozes: 1. a do locutor, 2. a do personagem modelo que é idêntico na primeira e na segunda parte, 3. a do seu interlocutor desajeitado na primeira parte, 4. a de seu interlocutor que leva jeito na segunda parte.

A Rádio Frankfurt apresentou nos anos 1931/1932 três modelos radiofônicos:

1. “Aumento de salário?! No que o Senhor está pensando!”
2. “O menino não fala uma frase verdadeira.”
3. “Você pode me ajudar com um empréstimo até quinta-feira?”

O primeiro modelo radiofônico mostra um empregado desajeitado e um habilidoso na negociação com seu chefe. O segundo modelo mostra um menino de dez anos que falou uma pequena mentira. Na primeira parte, o pai o interroga e o leva cada vez mais para a inverdade. Na segunda parte, a mãe mostra como fazer o menino esclarecer sua travessura sem provocar sua teimosia. O terceiro modelo radiofônico confronta o procedimento desajeitado de um homem, que pede dinheiro ao amigo e recebe uma resposta negativa, com o procedimento mais hábil de outro na mesma situação.

---

\* Este modelo radiofônico, elaborado em colaboração com Wolf Zucker, é o único cujo texto não se perdeu. Foi apresentado em 08/02/1931, na “Hora da Rádio”, de Berlim, e em 26/03/1931, pela Rádio do Sudoeste da Alemanha, em Frankfurt (ver: comentários dos editores em: WuN, 9.2, p. 127-128). Encontra-se publicado em: GS IV, p. 629-640; e WuN, 9.1, p. 162-178.

Walter Benjamin

*Texto original: BENJAMIN, W. "Hörmodelle". In:– Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. T. Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 628.*

*Recebido 24/03/2021*

*Publicado 15/01/2022*