



Viagem a Moscou: o mito das revoluções*

Willi Bolle

"É esta reformulação de toda uma estrutura de poder que torna a vida aqui tão extraordinariamente interessante. Ela é tão fechada em si e cheia em acontecimentos, pobre e, ao mesmo tempo, tão rica em perspectivas, quanto a vida dos garimpeiros em Klondyke. De sol a sol, cava-se pelo poder. Todas as alternativas imagináveis na vida de um intelectual ocidental são pobres em comparação com as inúmeras constelações que se oferecem ao indivíduo aqui, no espaço de um mês" (W. Benjamin, *Diário de Moscou*, 1927).

Ao avaliar a perspectiva política das sociedades dos países desenvolvidos, poucos anos depois da malograda revolta estudantil de 1968, Jürgen Habermas fala em "circunstâncias históricas que proíbem pensar em revolução"⁽¹⁾. O cenário pós-moderno parece confirmar a avaliação do filósofo, já que, hoje em dia, a idéia de revolução cheira cada vez mais ao inatual e vetusto, sendo tirada do quarto de despejo da história apenas para receber algum lustre nas efemérides. Nosso *fin de siècle* olha para os anos 1920, em que a chama da Revolução estava acesa, como nos anos 20 olharam o século XIX – ainda não se sabe se com igual lucidez. Foram os surrealistas os primeiros a se depararem com "as energias revolucionárias que se revelam nas coisas 'antiquadas': nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas fotografias mais antigas, nos objetos que começam a sair de circulação..."⁽²⁾. Seria necessária a qualidade vidente e visionária daquele olhar, para realizar plenamente o que aqui se propõe em termos mais modestos: uma espécie de exercício de memória sobre essa coisa "antiquada" que se tornou a revolução, focalizando-se certas representações da Revolução Russa nos anos 20.

Depois de ter sido esmagada a tentativa de revolução socialista, na Alemanha de 1918/19, a esquerda, naquele país, pôs suas esperanças numa revolução futura – o que se tornou seu maior mito político, durante toda a República de Weimar, e para alguns, até bem depois. Entre a intelectualidade alemã da época, o antigo ideal de formação da personalidade (a *Bildung* burguesa, de cunho fortemente individualista), desacreditado pela Guerra Mundial, foi sendo substituído por uma utopia nova, coletiva, política: o mito da Revolução. Da promessa dos revolucionários de 1789, de realizar a felicidade universal, a burguesia tinha se afastado, ao longo do século XIX, cuidando, ao invés disso, de reforçar os alicerces do seu poder. Isso deixou marcas também nas ciências humanas; foi a "abominável monotonia" das obras "representativas" de história e crítica literárias, "surgidas nos últimos vinte anos, no campo burguês", que levou um intelectual burguês como Walter Benjamin a se interessar pelo marxismo⁽³⁾. De fato, na vida intelectual e artística da República de Weimar, o marxismo acabou se tornando o estímulo espiritual mais importante e, pela primeira vez na Alemanha, se configurou algo como um espaço público alternativo: "proletário" ou, pelo menos, simpatizante com a causa das classes baixas.

O primeiro contato de Benjamin com o "comunismo atual" se deu em meados de 1924 em Capri, de onde fala, em cartas a seu amigo Gershom Scholem, de conversas com uma diretora de teatro da URSS e comunista militante: Asja Lacis. Fala também da intenção de estudar o texto

WILLI BOLLE é professor de Literatura no Departamento de Letras Modernas (Alemão) da FFLCH-USP e autor de *Fórmula e fábula* (Editora Perspectiva, Coleção Debates)

Viagem a Moscou, Walter Benjamin – trad. Hildegard Herbold, edição e notas de Gary Smith, prefácio Gershom Scholem. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1989, 150 pp.

* Uma versão sintética deste trabalho será publicada, em alemão, este ano, na *Festschrift*, em homenagem aos 60 anos de Theo Buck (Universidade de Aachen). A presente versão brasileira é dedicada a Boris Schnaiderman, a quem agradeço os ensinamentos sobre literatura e cultura da União Soviética.

1 "Bewußtmachende oder rettende Kritik – de Aktualität Walter Benjamin", in *Zur Aktualität Walter Benjamins*, ed. por S. Unseld, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, p. 220; "Crítica conscientizante ou salvadora – a atualidade de Walter Benjamin", in *Escritos*, J. Habermas, trad. Barbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Ática, 1980, Coleção "Grandes Cientistas Sociais", p. 205.

2 "O surrealismo", W. Benjamin, in *Documentos de cultura – documentos de barbárie*. Escritos escolhidos, seleção e apresentação W. Bolle, trad. Celeste Ribeiro de Sousa et al. São Paulo, Cultrix e Edusp, 1986, p. 109. Daqui em diante, esta edição será citada com a sigla "DCDB".

3 Cf. o depoimento dado por Benjamin em carta de 7/3/1931 a Max Rychner, editor da revista *Neue Schweizer Rundschau*, in *Briefe (Cartas)*, W. Benjamin editadas e anotadas por G. Scholem e Theodor W. Adorno, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, pp. 522-523.

fundamental de Georg Lukács, *História e consciência de classe* (1923). Sobre o livro, escreve Benjamin mais tarde, em 1929:

"O caráter único dessa obra reside na segurança com que captou, na situação crítica da filosofia, a situação crítica da luta de classes, vindo na revolução concreta que está por vir o pressuposto absoluto, e mesmo, a realização absoluta e a última palavra do conhecimento teórico" (GS III, 171)⁽⁴⁾.

Opinião tão sintética quanto sibilina: em primeiro plano, o *topos* dos intelectuais esperando a revolução; no meio, o emaranhado de teoria e práxis, do fazer e do escrever; no fundo, iluminado pelos refletores da crise, a paisagem política geral. Benjamin não compartilhou o otimismo histórico de Lukács; até se pode dizer que, mais tarde, com o *Trabalho das passagens*, ele escreveu um "Anti-Lukács": a história da modernidade sob o ângulo do "inconsciente" das classes.

Existe uma estreita relação entre a mentalidade das classes sociais e a fisionomia das grandes cidades – a leitura e compreensão dessa *correspondance* desafiou o crítico Walter Benjamin durante a vida inteira, constituindo-se em constelação-guia de sua obra. Assim, por exemplo, ele vê a ausência de uma metrópole, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, como uma das principais causas da falta de uma revolução⁽⁵⁾. Por outro lado, um século depois, a capital do país vizinho, cidade da Grande Revolução e da Comuna, provocou na mentalidade autoritária do governo prussiano a imagem de uma licenciosa "Babilônia", que deveria ser esmagada pelos exércitos alemães⁽⁶⁾. Significativamente, nas duas guerras mundiais, esses exércitos sempre procuravam – em vão – subjugar capitais revolucionárias: em 1914/18, Paris; em 1941/42, Moscou. Em tempos de paz, essas mesmas cidades se tornaram fontes de inspiração para poetas e pensadores alemães. Assim, para os intelectuais de esquerda na República de Weimar, desejosos de entrar em contato com a nova cultura revolucionária, o rumo da tradicional viagem de formação – a *Bildungsreise* – tinha se deslocado: da clássica Itália para a capital da recém-criada URSS. Entre os primeiros escritores alemães a visitar o país em meados dos anos 20, e a trazer informações sobre a cena cultural soviética, esteve também Walter Benjamin.

Sua estada em Moscou, em dezembro de 1926 e janeiro de 1927, possui todas as características de uma "viagem de formação". A relativa brevidade da estada e o fato de ele não dominar a língua daquele país colocam limitações⁽⁷⁾, mas estas são amplamente compensadas pela intensidade dos contatos humanos, pela arte de leitura fisiognômica da cidade e pelas marcas que a experiência soviética deixou nesse intelectual alemão.

O momento histórico presenciado por Benjamin era crucial. Depois da revolução vitoriosa, o novo regime estava em vias de substituir o comunismo de guerra ou comunismo "heróico", em prol de uma maior estabilização de suas estruturas políticas, econômicas, tecnológicas e culturais. Nesse período se travava a luta decisiva pelo poder entre os partidários de Trotsky e Stalin. O contato com o processo vivo de uma revolução socialista levará o crítico a redimensionar o significado das revoluções burguesas:

"Ao longo do século [XIX], tornou-se cada vez mais clara a comunicação subterrânea da intelectualidade com o fermento do proletariado, até finalmente ficar pública através dos assim chamados 'poetas malditos'. [...] A burguesia não tem mais força suficiente, para se permitir o luxo de uma intelectualidade 'sem classes', a qual antigamente representara seus interesses mais humanos a longo prazo e de modo feliz. Pela segunda vez, ela forma uma frente intelectual, com uma disciplina rude, guerreira. A primeira era a frente de 1789 a 1848: a da ofensiva burguesa nas guerras européias de classes. Nessa frente, a intelectualidade tinha um lugar de destaque. Completamente outra é sua situação na frente nova, defensiva, em que o principal pré-requisito não é a iniciativa espiritual, e sim, a confiabilidade classista. Se a intelectualidade se submete ou não a tal disciplina – de qualquer modo, ela perde a sua liberdade" (GS III, 174-175).

Com efeito, as revoluções são datas que exigem uma revisão radical do papel do artista e do intelectual – assim em 1789, assim em 1917⁽⁸⁾. Para a compreensão do pensamento de Benjamin – que já tinha elaborado um instrumento de crítica, pela aprendizagem com os românticos de lena e com os alegoristas barrocos, ou seja, pelo resgate dos ideais da ilustração e do seu "ou-

4 As citações com a sigla "GS" referem-se a *Gesammelte Schriften*, W. Benjamin, vols. I-VI, Frankfurt, Suhrkamp, 1972-84. A referência ao original alemão vem acompanhada, sempre quando possível, de citação da tradução brasileira; eventuais interpolações minhas são caracterizadas por "c/".

5 "Quando Johann Wolfgang Goethe veio ao mundo em 28 de agosto de 1749, em Frankfurt am Main, a cidade contava com 30.000 habitantes. Berlim, a maior cidade da Alemanha, tinha então 126.000, enquanto em Paris e Londres na mesma época já havia mais de 500.000. Estes números caracterizam a situação política da Alemanha de então, pois em toda a Europa a revolução burguesa dependia intimamente das grandes cidades" (GS II, 705; DCDB 41).

6 *Aux yeux de Nietzsche, Paris fut sans nul doute la capitale du bon Européen. C'est seulement la foundation de l'Empire qui fit perdre à la bourgeoisie allemande l'image de Paris qui lui était échue. De la ville de la grande Révolution et de la Commune, la Prusse féodale fait une Babylone à qui elle pose sur la nuque la tige de sa botte* (GS IV, 863).

7 A mais séria dessas limitações é que Benjamin, por força das circunstâncias, viu a cena político-cultural soviética a partir do ângulo partidário ou mesmo "sectário" de seus companheiros Asja Lacin e Bernhard Reich.

8 Será por acaso que em torno dessas duas datas se articularam os projetos mais fecundos da literatura alemã, o da época de Goethe e o da República de Weimar? Aliás, valeria a pena comparar a elaboração da crítica benjaminiana pós-1917 com as idéias do seu precursor romântico Friedrich Schlegel. "A Revolução Francesa, a Doutrina das Ciências de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época", escreve Schlegel no fragmento 216 da revista *Athenäum* (1798), embaralhando provocativamente a hierarquia de "infra" e "superestruturas". Cf. *idem*: "Fragmentos do Athenäum", in *Teorias poéticas do romantismo*, org. Luiza Lobo, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987, p. 60.

tro", a barbárie recalcada –, a questão que se coloca é esta: Quais os novos elementos que ele incorpora à sua crítica, com a experiência do comunismo real na União Soviética dos anos 20? Que idéia e imagem da Revolução elabora ele e como a transmite? E em que medida essa experiência, hoje em dia "extemporânea", contribui para o esclarecimento de questões ligadas à cultura proletária, deixadas como construções inacabadas ao longo da estrada da história?

1. A questão da cultura proletária

"Porém
se vocês pensam
que se trata apenas
De copiar
palavras a esmo,
eis aqui,
camaradas,
minha pena,
podem
escrever
vocês mesmos!"

(V. Maiakóvski: "Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas", 1926,
trad. A. de Campos)

Em dois artigos publicados em 1927, Benjamin apresenta a situação do escritor na União Soviética. Eles se complementam, na medida em que o primeiro, "O agrupamento político dos escritores na URSS", é uma espécie de mapeamento ou corte sincrônico dos grupos de escritores naquele ano, e o segundo, "Nova literatura na Rússia", esboça um histórico, mostrando como se chegou a tal situação⁹. Em comparação com o ocidente, o crítico enfatiza a politização da literatura na URSS, ou seja, o "controle rigoroso do escritor através de imprensa, público e Partido". Como a apresentação benjaminiana é um tanto simplificada e claramente tendenciosa, fazem-se necessárias algumas informações complementares¹⁰.

Historicamente falando, o controle do escritor russo pelo Partido Comunista se legitimou pela vitória política do proletariado na Revolução de 1917, de onde a idéia de se estender a vitória também para o campo da artes. A proposta de se elaborar uma "cultura proletária" foi defendida, logo em seguida à Revolução, pelo movimento do Proletkult (*Proletárskaia kultura*). Ora, essa tarefa não foi tão simples como a apresenta Benjamin: "qualquer resolução importante do Partido coloca tarefas *imediatas* para os escritores" (GS II, 743; grifo meu). Em realidade, o *know-how* artístico continuava em mãos da classe tradicionalmente produtora de cultura, a *intelligentsia*. E mesmo só se considerando a parte da intelectualidade russa que reconhecia a Revolução, ela assumiu posições bastante diferenciadas em relação ao proletariado, o qual por sua vez tampouco era homogêneo, basta pensar nas diferenças entre operariado industrial e campesinato. Para o escritor, a questão era portanto muito complexa, envolvendo sua origem de classe e formação, seu tipo de contato com o mundo proletário, sua linguagem, seus recursos artísticos e, obviamente, também sua relação com o Partido.

No começo da Revolução, expõe Benjamin, o grupo literário e cultural mais significativo era o Proletkult. Entre seus líderes são citados Maiakóvski, Meyerhold, Demian Bédni:

"O poema '150.000.000' [de Maiakóvski] pela primeira vez coloca as conquistas formais do futurismo a serviço da propaganda política. A fala da rua, a bagunça fonética, a baderna imaginosa comemoram a nova época da dominação das massas. O ápice de seus sucessos se dá com *Mistério bufo*, uma apresentação com milhares de atores, alarme de sirenes, música militar, orquestras barulhentas a céu aberto. O diretor desse espetáculo de massas era Meyerhold, o primeiro a pôr o teatro a serviço da Revolução. [...] Demian Bédni é o autor dos famosos poemas-cartazes, de manifestos, de cantos de ódio, da época do comunismo heróico, quando se travava a luta decisiva entre brancos e vermelhos. [...] Em quarto lugar, pertencem ao Proletkult os imaginistas e construtivistas..." (GS II, 757-758; DCDB 102)¹¹.

Portanto, ecos de uma aprendizagem formal dos artistas do Proletkult com a vanguarda europeia, mas principalmente: criação pioneira de uma arte revolucionária voltada para as massas.

9 Os dois artigos (GS II, 743-747 e 755-762) fazem parte da antologia *Documentos de cultura – documentos de barbárie*, pp. 97-100 e 101-105.

10 Consultei *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Helga Gallas. Neuwied e Berlin, Luchterhand, 1971; e *A poética de Maiakóvski*, Boris Schnalderman. São Paulo, Perspectiva, 1971.

11 Como me fez observar Bóris Schnalderman, houve um equívoco de Benjamin ao equacionar sumariamente Maiakóvski ao Proletkult; também não é pertinente subsumir ao Proletkult os imaginistas e construtivistas.

Cortesia Biblioteca FAU/ Setor audiovisual



Galerias Grum, Moscou

Às informações de Benjamin, porém, se mistura uma caracterização tendenciosa. Diz ele sobre Maiakóvski:

"Um frondista excêntrico, mais ou menos como Marinetti na Itália. Audaz inovador formal, naquele tempo ele não negava de todo a influência que sofreu do decadentismo romântico. Dândi egocêntrico, ele gosta de se colocar no centro de seus poemas híficos [...]" (GS II, 757; DCDB 102).

Contrariando seus hábitos críticos, nestas linhas se mostra um Benjamin fazendo o papel de um "juiz de arte", fiscalizando a poesia com um jargão apoiado nas palavras de ordem do Partido: "formalista", "excêntrico", "decadente", etc. Quem conhece a importância, na obra benjaminiana, do romantismo e da *décadence*, sua condenação do futurismo fascista de Marinetti, seus estudos fisiognômicos do dândi, só pode estranhar ver tudo isso misturado sem critérios. Pelo visto, um preconceito bloqueou o crítico para uma compreensão mais adequada de Maiakóvski. E isso é tanto mais lamentável, quanto o poeta, autor ao mesmo tempo de um poema intitulado "150.000.000" e "Eu mesmo", propunha à reflexão benjaminiana uma das contradições exemplares da modernidade: os valores do indivíduo em confronto com o fenômeno das multidões.

Quanto ao Proletkult, é o caso de acrescentar algumas informações básicas. Nos artigos programáticos "O que é literatura proletária?" e "Arte e classe operária", publicados em 1918 na revista *Proletárskaia Kultura* (tradução alemã em 1920), um dos teóricos do movimento, Aleksandr Bogdanov (pseudônimo de Malinovski), formulara, em resumo, as seguintes teses:

- 1) O proletariado deve organizar suas idéias e seus sentimentos por meio de uma arte nova.
- 2) Deve ser superada a divisão de trabalho em "organizadores" e "executantes", substituindo-a pela cooperação.
- 3) Ao individualismo, típico da arte burguesa, opõe-se o coletivismo socialista; o escritor se faz porta-voz do pensamento e dos sentimentos coletivos.
- 4) Nos centros do Proletkult, o trabalho apóia-se, quase exclusivamente, sobre o operariado industrial, voltando-se contra a burguesia e, mais ainda, contra os escritores camponeses, considerados retrógrados¹².

A pretensão do Proletkult de construir uma cultura nova a partir do contato imediato com as idéias e os sentimentos do proletariado – sem submeter o artista às diretrizes e ao controle do Partido – foi combatida por Lênin e Trotsky, terminando com a subordinação do movimento ao Comissariado de Instrução Pública sob a chefia de Lunatchárski. Esse conseguiu manter uma relativa tolerância, que prevaleceu até o final dos anos 20. Já Benjamin se mostrou bastante seduzido pela doutrina de uma ditadura do proletariado também no domínio das artes. Tal linha foi imposta a partir dos anos 30 pelo Partido, com a nivelção da linguagem dos comentaristas de arte e palavras de ordem substituindo o pensamento diferenciado – era o fim da crítica.

O risco de uma volta a modelos velhos provocara dissidências dentro do próprio Proletkult. Em 1923, Maiakóvski fundou a LEF, a Frente de Esquerda das Artes, de que participaram também, entre outros, Meyerhold, Babel, Tretiakóv, Ossip Brik, Ródtchenko. A revolução social, achava a LEF, tinha de ser acompanhada por uma revolução autêntica nas artes¹³. Segundo Benjamin, os artistas soviéticos que se tornaram mais conhecidos na Alemanha foram justamente os integrantes da LEF, no entanto, ele próprio não lhes dedica maior atenção. Distanciando-se "das artes formalistas de Maiakóvski e seus colegas", endossa a posição do Partido:

"Levantou-se a pergunta: Afinal, o que quer o Proletkult? Uma literatura 'de' proletários ou uma literatura 'para' proletários? Dizia-se a Maiakóvski, aos construtivistas, aos imaginistas: vocês querem criar a nova literatura para as massas. [...] Mas elas não compreendem vocês. Onde está o proletário, o homem do povo que, nas suas horas de lazer, não prefere Turguêniev, Tolstói ou Górkí a vocês? – Ou: Quando se quer de verdade uma literatura de proletários, tem de se começar pela pergunta: Será que, hoje em dia, na época da guerra civil, no momento da mais ferrenha luta pela existência, o proletariado tem forças disponíveis para a literatura, pa-

12 Cf. Gallas, 1971, pp. 75-78.

13 Cf. "Em quem finca seus dentes a LEF", V. Maiakóvski, in Schnalderman, 1971, pp. 225-228.

ra a poesia? [...] O homem que lançou no debate, de modo incisivo e brilhante, essas perguntas e afirmações, foi Trotsky, e seu livro *Literatura e revolução*, uma declaração de guerra ao Proletkult com todas as suas tendências, representava de 1923 a 1924 o ponto de vista oficial do Partido” (GS II, 758-759; DCDB 103).

Precisamente a questão da inteligibilidade da nova linguagem artística para as massas esteve sempre presente nas preocupações de Maiakóvski; assim, por exemplo, no seu trabalho na Rosta, Agência Telegráfica Russa, entre outubro de 1919 e janeiro de 1921, onde desenhava cartazes e escrevia versos para as multidões. Ou ainda, na resposta do poeta a seus críticos no artigo “Operários e camponeses não compreendem o que você diz”, publicado em 1928 na revista *Nóvi Lef*. Vale a pena recordar uma passagem:

“Não precisamos da arte para uns poucos e do livro para uns poucos!

Sim ou não?

Sim e não, ao mesmo tempo.

Se um livro se destina a uns poucos, e não tem outra função, ele é desnecessário. Exemplo: os sonetos de Abraão Efros, uma monografia a respeito de Sóbinov, etc.

Mas se um livro é endereçado a uns poucos como a energia de Volkhovstrói se dirige a umas poucas estações transmissoras, para que essas subestações distribuam pelas lâmpadas elétricas a energia reelaborada, semelhante livro é necessário.

Tais livros são endereçados a uns poucos, mas não consumidores, e sim produtores.

São sementes e esqueletos da arte de massas.

Exemplo: os versos de V. Khlébnikov. Compreensíveis a princípio apenas a sete companheiros futuristas, durante dez anos eles forneceram carga a numerosos poetas...”⁽¹⁴⁾.

Aliás, a posição de Trotsky em relação a Maiakóvski e seus companheiros, como também a outros grupos de artistas, era mais matizada do que a apresenta Benjamin. “Brilhante” é, para ele, o autor de *Literatura e revolução*, enquanto representa a linha do pensamento oficial; mas sua posição passa a ser qualificada de “derrotismo cultural”, a partir do momento em que perdeu a posição para o grupo dos *napóstovzi*, núcleo radical da Vapp, a Associação Soviética dos Escritores Proletários. Não nos apressemos, pois, em acompanhar Benjamin na ratificação das posições vitoriosas, mas – segundo o que ele próprio ensinou – tentemos compreender melhor a natureza dos projetos político-culturais derrotados.

Uma contribuição importante do livro *Literatura e revolução* consistiu em introduzir ao debate uma série de informações factuais e precisões terminológicas. Contra a utopia dogmática do Proletkult, lembra Trotsky que o *know-how* artístico-literário continuava grandemente nas mãos da *intelligentsia*, a qual por sua vez dependia do proletariado de quem passou a receber as incumbências. A apresentação, por Trotsky, da cena literária soviética, confirma de modo geral, embora com muito mais detalhes, a esquematização benjaminiana, segundo a qual existiam dois grandes grupos, ao lado da linha ortodoxa: os *popútchiki* de direita ou “companheiros de viagem” e os *popútchiki* de esquerda ou futuristas. Os primeiros são os escritores que se apóiam no campesinato, entre eles: lessiênin, Ehrenburg, Piiniak, “os irmãos Serapion”, Blok. Face ao preconceito do Proletkult contra o campesinato, Trotsky o valoriza como “protoplasma” do povo russo; por outro lado, faz questão de sublinhar que a Revolução nasceu essencialmente da dinâmica urbana. Quanto aos futuristas, Trotsky, lembrando a origem do grupo, estigmatiza seus traços de boémia, cobrando-lhes um maior entrosamento com a causa proletária. Nesse sentido, critica a oscilação de um Maiakóvski entre o individual e o coletivo, e canoniza, por outro lado, a poesia de um Demian Biédni, que coincide com a linha do Partido. Apesar desses sinais de dirigismo, ainda existia um espaço de relativa tolerância e de experimentação, onde lutavam as contradições. Inclusive porque, segundo Trotsky, tratava-se de etapas intermediárias necessárias de uma arte revolucionária que estaria preparando uma futura “arte socialista”. Em nome desta, ligada ao ideal político de uma sociedade sem classes, Trotsky enfatiza a transitoriedade da concepção de ditadura do proletariado e, em consequência, acaba praticamente rejeitando a idéia de uma “cultura proletária”. O caminho proposto por ele seria o de uma elevação do nível cultural do proletariado que passaria, antes de mais nada, pela aprendizagem com o legado da arte burguesa⁽¹⁵⁾.

14 In Schnalderman, 1971, p. 230.

15 A exposição das idéias de Trotsky é baseada em seu livro *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969. O original russo é de 1924.

Criar a cultura socialista das massas pela via de uma assimilação da cultura burguesa – essa contradição na proposta de Trotsky era extremamente vulnerável. O ataque ao seu “derrotismo cultural” se traduz a partir de 1925/26 pela vitória do grupo da revista *Na postu*, sob a liderança de Leopold Averbach. Seu programa, informa Benjamin, praticamente se impôs dentro do Partido e na Vapp, com 7 mil membros, a mais importante das associações de escritores na União Soviética. Benjamin cita um exemplo da argumentação do grupo:

“A dominação do proletariado é incompatível com a dominação de uma ideologia não-proletária e portanto também de uma literatura não-proletária. A conversa de que na literatura seria possível uma cooperação pacífica, uma competição pacífica de diversas tendências literárias e ideológicas, não passa de utopia reacionária... Desde o início até hoje o bolchevismo tem defendido o ponto de vista da incompatibilidade e da intolerância ideológicas, o ponto de vista de uma incondicional clareza das linhas ideológicas... Nas condições atuais, as belas-lettras são a última arena, onde se trava a inconciliável luta de classes entre o proletariado e a burguesia, luta que visa a hegemonia sobre as camadas intermediárias. Por isso, não basta simplesmente admitir a existência de uma literatura proletária, mas tem de se reconhecer o princípio hegemônico dessa literatura, o princípio de sua luta sistemática pela vitória total, pela deglutição de todos os tipos e todas as *nuances* da literatura burguesa e pequeno-burguesa” (GS II, 759; DCDB 103).

Citando essa argumentação, sem comentário, Benjamin parece não estar longe de endossá-la. Para sair da contradição assumida por Trotsky, o não mencionado autor das linhas acima (Averbach?), com indistigado amor pela clareza das linhas ideológicas, opta pela intolerância e a ditadura. O texto é um dos documentos de como se liquidou, na União Soviética pós-revolucionária, uma literatura experimental que buscava seu caminho fora das diretrizes de burocratas ortodoxos. Benjamin – tão sensível, no restante de sua obra, à situação do escritor autônomo e independente, e em cuja formação o valor do indivíduo era fundamental – defende, no caso dos autores soviéticos, uma atitude diferente:

“Na literatura atual da União Soviética, os casos individuais contam menos do que em qualquer outra literatura. A literatura russa atual é, com razão, um objeto mais apropriado para os profissionais em estatística do que para os especialistas em estética” (GS II, 746-747; DCDB 99).

A abordagem da literatura a partir do espírito da estatística, como propõe Benjamin, pode se justificar do ângulo da tarefa básica da alfabetização. Já a questão dos materiais da nova literatura russa, arrolados pelo crítico – guerra civil, polícia secreta, menores abandonados, reuniões partidárias, etc. –, levanta necessariamente critérios estéticos, e, nesse sentido, a “canonização da tendência” por Benjamin, “dentro da perspectiva do comunismo”, é pobre. E, por falar em estatística, é instrutivo contrapor à exposição benjaminiana um outro tipo de levantamento, que consta de um artigo publicado apenas quatro anos depois, em Berlim, por um grande estudioso da literatura russa:

“Execução de Gumilev (1886-1921), longa agonia espiritual, torturas físicas insuportáveis, morte de Blok (1880-1921), privações cruéis e morte em sofrimentos inumanos de Khlebnikov (1885-1922), suicídios premeditados de Iessienin (1895-1925) e Maiakóvski (1894-1930). Assim, os anos 20 deste século viram morrer, na idade de trinta a quarenta anos, os inspiradores de uma geração, e, para cada um deles, a consciência de um fim irremediável, com sua lentidão e precisão, foi intolerável”¹⁶.

Esse estudioso que, ao entrar nos anos da Revolução, era daqueles que “já tinham uma forma, não eram mais o barro sem rosto, mas ainda não eram calcificados, ainda eram capazes de sentir e de transformar”, esse estudioso se sentiu “perdedor” da história; tinha clara consciência de pertencer a uma geração que “esbanjou seus poetas”.

16 “La génération qui a gaspillé ses poètes”, Roman Jakobson, in *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973, pp. 74-75.

2. Diário de Moscou

"Naquela noite, a neve tinha o brilho das estrelas. Eu já tinha visto, em outra ocasião, cristais de neve no capote dela, desses que provavelmente jamais se encontram na Alemanha" (W. Benjamin, *Diário de Moscou*).

No entanto, existe um outro Benjamin. O crítico, que em seus artigos de 1927 assumia uma posição de irrestrita identificação com as posições do PC, deixou um livro, escrito durante sua estada na capital soviética, que apresenta uma visão bem diferente: trata-se do *Diário de Moscou* (*Moskauer Tagebuch*), editado somente em 1980 por Gary Smith e com prefácio de Gershom Scholem¹⁷). Não destinado à publicação, o livro serviu para colher materiais para artigos de jornal, mas é sobretudo um diário íntimo, que registra o encontro de seu autor-protagonista com a cidade sobre a qual projeta suas esperanças e seus desejos. No prefácio, Scholem informa:

"O diário de Walter Benjamin sobre sua estada em Moscou [...] ocupa uma posição singular entre seus escritos. Sem dúvida, é de longe o documento mais pessoal, inteira e impiedosamente aberto, que possuímos, sobre uma fase importante de sua vida. [...] Um texto que se apresenta sem a mínima censura, sobretudo sem censura por parte do autor. [...] Um esclarecimento franco e sem reservas sobre si mesmo, um balanço escrito para si mesmo" (MT 9; DM 11 c/i).

A razão-de-ser do diário, como da própria viagem a Moscou, não foi apenas conhecer a capital da União Soviética, mas também reencontrar ali a mulher amada: Asja Lacis, que Benjamin conhecera em 1924 em Capri. Vã tentativa a de Scholem querer diminuir a importância intelectual de Asja; seria tempo perdido querer separar a atração erótica que ela exerceu sobre Benjamin, de sua influência intelectual. Para o valor do *Diário de Moscou*, enquanto relato do encontro de um homem com uma cidade – vale dizer, tentativa de encontrar-se a si mesmo –, isso não tem nenhuma importância.

Uma circunstância marca todos os encontros entre Benjamin e Asja: por causa de um esgotamento nervoso, ela está internada num sanatório, praticamente durante o tempo todo da estada dele. Assim, a maioria dos contatos de Benjamin com a *intelligentsia* russa – artistas, intelectuais e funcionários da área de cultura – se dá com a ajuda de Bernhard Reich, diretor de teatro, alemão que já vivia há um ano na União Soviética, e companheiro de Asja – portanto, obstáculo e rival nas tentativas de Benjamin de conquistá-la. Pelos constantes encontros do trio, com seus complexos subtextos emotivos, os lados intelectual e erótico da estada de Benjamin estão inextricavelmente amarrados.

A informação específica trazida pelo *Diário de Moscou* é a observação não censurada da cena política e cultural. Com base em conversas sobre a situação geral da União Soviética, anota Benjamin:

"No plano da política interna, o Governo tenta suspender o comunismo militante. [...] Por outro lado, na liga dos pioneiros, na Komsomol, a juventude recebe uma educação 'revolucionária'. Isso significa que ela apreende o elemento revolucionário não como experiência, mas como palavra de ordem. Observa-se a tentativa de parar a dinâmica do processo revolucionário na vida do Estado – queira-se ou não, o país entrou na fase da restauração" (MT 79; DM 67 c/i).

O autor também registra a manifestação pública de opiniões pessoais, fixando detalhes fisionômicos como o aplauso no teatro; a respeito da controvertida montagem de um clássico, o *Inspetor geral*, de Gógol, no Teatro Estatal de Meyerhold, observa:

"No teatro, os aplausos eram poucos, talvez mais em função da palavra de ordem oficial do que da impressão espontânea do público. Pois, sem dúvida, era um espetáculo de encher os olhos. Mas os poucos aplausos provavelmente têm a ver com a cautela geral, aqui vigente, quanto à manifestação pública de opiniões. Quando se pergunta, a uma pessoa que

17 *Moskauer Tagebuch*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, daqui em diante, citado "MT"; edição brasileira: *Diário de Moscou*, trad. Hildegard Herbold, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, cit.: "DM". – Várias passagens do *Diário de Moscou* foram aproveitadas por Benjamin para um artigo publicado em 1927, intitulado "Moscou". (GS IV, 316-348; W. Benjamin, *Obras escolhidas*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 166-187); falta, ali, porém, o que faz o encanto do *Diário*: a história de uma paixão, com sua dramaticidade subjetiva, contra o pano de fundo de uma metrópole onde se travava a luta por um tipo novo de poder.



Asja Laciš, 1915

se conhece há pouco tempo, qual a sua impressão sobre alguma peça ou um filme, apenas se obtém a resposta: 'Dizem aqui que é tal e tal' ou: 'A maioria das opiniões é assim ou assado' " (MT 49; DM 43 c/i).

Observação duplamente notável, não só pelo estado das coisas em Moscou, como também pelo fato de o próprio Benjamin – em sua crítica do espetáculo, no *Literarische Welt* de 11/2/1927 – se comportar exatamente como as pessoas que critica: escondendo sua própria opinião, relatando a dos outros (cf. GS II, 481-483). Aliás, a resenha benjaminiana da montagem e do debate que houve em seguida no teatro, com participação também de Maiakóvski, levou a uma séria controvérsia com Bernhard Reich e também com Asja Lacin, que se distanciou da resenha¹⁸.

O problema da interferência oficial na liberdade de opiniões é experimentado por Benjamin mais de uma vez, inclusive no contato com os amigos. No dia em que Reich, voltando do escritório da Enciclopédia Soviética, lhe devolve o manuscrito sobre Goethe, informando que tinha sido recusado, surge uma discussão entre Benjamin e Asja:

"Asja logo começou: algo daquilo que Radek [o funcionário responsável] falou provavelmente estava certo. Sem dúvida, eu tinha cometido algum erro, eu não tinha noção como aqui se aborda uma questão, e assim por diante. Af, eu lhe disse na cara que suas palavras eram uma expressão de pura covardia e da necessidade de se adequar a qualquer preço" (MT 118; DM 97 c/i).

Nada disso se encontra nas informações divulgadas por Benjamin naquela época. Diferentemente de seus artigos, no *Diário de Moscou*, aparece uma outra imagem, não-idealizada, da URSS.

A cultura de encenação na capital soviética dos anos 1920 – onde Benjamin assistiu a montagens de Meyerhold, Stanislavski, Vachtangov, Tairov, e outros – estava no seu auge. Toda noite, as salas de espetáculo se encontravam lotadas; não por puro interesse estético, mas pela importância do teatro na vida pública. A luta de classes, ganha pelos bolcheviques na frente política, se prolongava durante toda a década de 20 na frente cultural. O fato de estar constantemente "exposto em público" e ter um estreito relacionamento diário com profissionais de teatro fez com que, para Benjamin, a metáfora do "teatro da vida" ganhasse uma densidade especial. Numa reflexão sobre a situação do trio amoroso, vem à tona um complexo subtexto:

"Observo que Reich se mantém firme diante de todas as oscilações de Asja, dando pouca importância a comportamentos que me deixariam doente; ao menos, é o que parece. [...] Acho que isso se deve à 'estrutura' que ele encontrou aqui para seu trabalho. Além dos contatos concretos que o trabalho lhe propicia, há o fato de ele ser, aqui, um membro da classe dominante. É esta reformulação de toda uma estrutura de poder que torna a vida aqui tão extraordinariamente interessante. Ela é tão fechada em si e cheia em acontecimentos, pobre e, ao mesmo tempo, tão rica em perspectivas, quanto a vida dos garimpeiros em Klondyke. De sol a sol, cava-se pelo poder. Todas as alternativas imagináveis na vida de um intelectual ocidental são pobres em comparação com as inúmeras constelações que se oferecem ao indivíduo aqui, no espaço de um mês. É verdade que isso pode levar a um certo estado de embriaguez, de modo que uma vida sem reuniões e comissões, debates, deliberações e votações parece inconcebível. [...] Mas não há como fugir da questão central que precisa ser resolvida: se se opta pela permanência na platéia, hostil e exposta, inóspita e varrida pelo vento, ou pela representação, bem ou mal, do próprio papel no palco ensurdecedor" (MT 107-108; DM 88-89 c/i).

Toda a problemática da estada de Benjamin em Moscou se condensa nesta passagem, mostrando como as emoções particulares e as linhas de força da vida política se cruzam e o atingem. Por um momento, se dissipa a neblina de suas sempre frustradas expectativas eróticas e emocionais em relação a Asja, e de sua surda rivalidade com Reich, e ele enxerga as bases materiais e psicossociais de uma vida de intelectual em Moscou. A figura de Reich é para Benjamin também um meio para se perceber a si mesmo. Em comparação com ele – muito bem relacionado

18 Cf. *Revolutionär im Beruf*, Asja Lacin, *Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, ed. por Hildegard Brenner, Munique, Rogner und Bernhard, 2ª ed. 1976, pp. 58-59.

em Moscou, membro da classe dominante –, Benjamin se dá conta de sua própria existência: a de um *outsider*, não apenas em Moscou, onde isso é natural, mas também na sua terra. Na Alemanha, Benjamin ocupa uma posição bastante isolada de intelectual de esquerda, sem nenhum apoio coletivo, como os escritores que optaram por entrar para o PC. Outra diferença que ele sente em relação a Reich é que este entrou decididamente dentro de um grupo onde “se faz” a história. Naqueles dias de Moscou – quando se dá a luta entre trotskistas e stalinistas –, Benjamin é testemunha, a partir da vivência numa pequena célula social, de como se organiza o poder no centro de uma potência mundial. A máxima dos protagonistas é: tudo ou nada, e muito a propósito vem a comparação com a vida dos garimpeiros no Alasca que, de manhã à noite, febrilmente, “cavam a terra em busca do poder”. O estado de espírito é de “embriaguez”, a politização é total e, com suas reuniões e comissões, debates, resoluções e votações, engole o indivíduo.

O *Diário de Moscou* mostra um Benjamin inseguro, vacilante. A posição de clareza das lhas ideológicas, representada diante dos leitores da época, não dá idéia da tensão interior, que o faz oscilar entre os valores do coletivismo e do individualismo, das constantes dúvidas quanto a uma filiação ao Partido, das incertezas sobre seu rumo de crítico e escritor:

“Entrar para o Partido? Vantagens decisivas: posição definida, um mandato, ainda que apenas virtual. Contato garantido e organizado com as pessoas. Argumento contra: Ser comunista, num estado onde domina o proletariado, significa renunciar completamente à independência particular. Delega-se, por assim dizer, ao Partido a tarefa de organizar a própria vida. Por outro lado, onde o proletariado é oprimido, isso significa: passar para a classe oprimida, com todas as conseqüências que isso possa acarretar. A sedução de realizar um trabalho pioneiro – não fosse a existência de colegas cuja atuação demonstra, a todo momento, como essa posição é duvidosa. Dentro do Partido: a enorme vantagem de poder projetar seus próprios pensamentos em algo como um campo de forças preestabelecido. Quanto a uma posição do lado de fora, isso depende [...] Será que minha clandestinidade entre os autores burgueses faz algum sentido? Será que meu trabalho se beneficiará, se eu evitar certos extremos do ‘materialismo’, ou terei de discutir e esclarecer essas questões dentro do Partido?” (MT 108; DM 89-90 c/l).

Esses prós e contras em forma de notas para uso pessoal, se, por um lado, eram dúvidas estritamente individuais, por outro lado representam um testemunho típico da situação do escritor autônomo na República de Weimar e sua exposição e debate em público, na época, teria sido de interesse eminente.

A estada de Benjamin em Moscou foi um “drama”, no sentido próprio da palavra. O fato de o diário ter sido escrito à medida em que as coisas aconteciam, sem ser retrabalhado, o escrever colado ao fazer, acresce sua beleza. Atos narrados, observações, sensações, emoções, reflexões se misturam, numa pureza bruta, mineral. Onde estaria o limite entre a subjetividade e a coisa pública? Estavam em jogo ações e decisões a serem tomadas, sem se poder rigorosamente separar a vida intelectual da vida afetiva, a esfera pessoal do ambiente altamente politizado ao redor. Com a vulnerabilidade do apaixonado, o autor-protagonista do *Diário* registra as peripécias da ação:

“como Asja fala de seu trabalho pedagógico e teatral com menores abandonados, e ele quase não ouve o que ela diz, ‘porque a olha intensamente’;

como ele passa tardes inteiras errando pelas ruas, e enquanto faz suas anotações, sabe que Reich está com ela;

como, na noite de São Silvestre, caminha cabisbaixo na rua, ao lado de Asja; ela está furiosa porque ele não fez compras, e então não quer saber de festa; como faltam poucos minutos para a meia-noite e ele, acompanhando-a até em casa, triste e mudo, repara que ‘naquela noite, a neve tinha o brilho das estrelas’. Ele ‘já tinha visto, em outra ocasião, cristais de neve no capote dela, desses que provavelmente jamais se encontram na Alemanha’ ”.

O que Benjamin escreve sobre as ruas de Moscou, nesse estado de espírito, pertence às passagens mais belas de sua obra e, sem dúvida, também da literatura sobre aquela cidade:

"Nas ruas vendem-se buquês de Ano-Novo. Passando pela Praça Strasnoi, vi uma pessoa segurando ramos compridos, com flores de papel coladas até a ponta: verdes, brancas, azuis, vermelhas – cada galho de uma cor. Gostaria de escrever sobre as 'flores' em Moscou, falando não apenas das heróicas rosas de Natal, mas também das gigantescas rosas silvestres nos abajures, que os vendedores brandem orgulhosamente pela cidade. Há também os doces canteiros de açúcar cobrindo as tortas. E tortas como cornucópias, transbordando de balas que estalam ou de *bonbons* embrulhados em papel colorido. Pães doces em forma de lira. O 'confeiteiro' dos antigos livros de infância parece ter sobrevivido apenas em Moscou. Só aqui existem figuras criadas do nada a não ser de fios de açúcar, cones doces, dentro dos quais a língua se vinga do frio atroz. Também poderia falar daquilo que o frio inspira, dos xales das camponesas, cujos desenhos de lã azul imitam as flores de gelo nas vidraças. O inventário das ruas é inesgotável. Percebo os óculos das lojas de ótica, através dos quais o céu do começo da noite de repente brilha em cores sulinas" (MT 86-87; DM 73 c/i).

Só alguém que ama é capaz de ver uma cidade dessa maneira. À margem de um livro que falava da "seda dos mares e das flores árticas", escreveu Rimbaud: *Elles n'existent pas*. Aqui, elas existem. Pela ótica de Benjamin, a capital russa, em pleno inverno, ganha uma dimensão feérica. Cores, formas, flores, gostos, doces e as mil facetas da sensualidade – tudo existe na maravilhosa abundância de um *pays de Cogne*. Surrealisticamente, o céu moscovita passa a ter cores sulinas e, a 25 graus abaixo de zero, a cidade parece um alegre porto mediterrâneo.

As sensações de que fala o *Diário de Moscou* são todas elas regidas pelo senso da temperatura. O registro dos dados meteorológicos vai ao encontro dos valores da agitada curva de temperatura emocional. Como o herói do drama barroco, colocado a toda hora entre os extremos, aqui também o protagonista se debate em lutas diárias contra o fogo de dentro e o frio de fora. E em um momento de epifania, as duas temperaturas, a do sol e a do corpo da amada, se fundem na escala da bem-aventurança:

"Na volta do sanatório, desfrutei plenamente a maravilhosa corrida de trem. O tempo estava ameno, e tivemos o sol nas costas, quando coloquei minha mão nas costas de Asja, pude sentir seu calor" (MT 164; DM 133 c/i).

Se o Werther de Goethe fala com deslumbramento das sensações da natureza para expressar sua paixão por Lotte, o protagonista do *Diário de Moscou* fala com carinho da fisionomia urbana. À imagem da cidade – transeuntes anônimos, vendedores, mendigos, porteiros de hotel, menores abandonados – sobrepõe-se a imagem da amada em toda a parte⁽¹⁹⁾.

Existe uma litogravura da Revolução Francesa, mostrando o mítico Ser Supremo, segurando uma picareta com que acaba de derrubar a *Árvore da Monarquia*⁽²⁰⁾. Significativamente, o instrumento não é um machado, cuja esfera de uso seria a floresta, e sim: uma ferramenta urbana. A imagem da picareta evoca a possibilidade de derrubar alicerces: raízes ou edificações; assim se deu a demolição da Bastilha. Para falar do processo da Revolução acontecida sob o emblema da loice é do martelo, Benjamin também escolhe uma imagem ligada à atividade de cavar a terra: na capital da URSS de 1926/27, as lideranças políticas e intelectuais "garimpam pelo poder, dia e noite". À imagem da práxis revolucionária – em vias de se transformar em restauração (e dali, em terror) – se superpõe a da busca de ouro, evocando outras representações míticas, como a de uma antiga Idade de Ouro ou a mitologia americana do Eldorado. Também ela é perfeitamente adequada à índole do homem melancólico, saturnino, que busca o contato com a terra e o poder de concentração mineral. É a pedra que fascinava os alquimistas medievais e os conquistadores do Novo Mundo, o "fabuloso metal" que pode ser fonte de imensas riquezas e enorme poder, como também de preocupações desgastantes e de desgraça máxima, como ocorre nos contos de fada. Pois não é de ouro que vive a grande maioria dos garimpeiros e, sim, do sonho de, um dia, encontrá-lo. A visão benjaminiana da cidade onde se processa a revolução é profundamente romântica. Suas imagens parecem de conto maravilhoso. Nada mais distante do realismo socialista,

19 O topos da cidade erotizada e da cidade como palco da revolução é retomado por Benjamin no ensaio sobre o surrealismo (1929), onde, comentando a relação entre Breton e Nadja contra o pano de fundo de Paris, fala do "par amoroso que resgata para a experiência, quando não para a ação revolucionária, tudo o que nós experimentamos em melancólicas viagens de trem, em desoladas tardes de domingo nos bairros proletários das grandes cidades" (GS II, 300. DCDB 109).

20 Agradeço a Nicolau Sevchenko a indicação desse material iconográfico e sua interpretação (num seminário sobre a Revolução Francesa, realizado no Instituto de Estudos Avançados da USP, em setembro de 1989), a qual me suscitou o comentário.

que estava se anunciando no horizonte, do que esse *Diário de Moscou*, uma narrativa feérica, um "conto de fada para cabeças dialéticas". Incrivelmente escrito contra o seu tempo, o livro tira sua força de uma aliança erótica com o poder do lugar. Aqui, Benjamin chega mais perto de sua meta de escritor fisiognomista: obter a maior concretude possível para uma época. Enquanto na capital da URSS de 1926/27 as lideranças políticas e intelectuais estão comprometidas com a luta pelo poder, pelo qual "garimpam dia e noite" – luta que definiria, por várias décadas, os rumos de uma potência mundial –, o intelectual Walter Benjamin, em suas solitárias andanças pelas ruas da cidade, não tem nada melhor a fazer do que comprar tangerinas, nozes e doces para a mulher que ama, ou escolher, com carinho, brinquedos artesanais para o filho. Tal comportamento, a um passo do idílico e do subjetivismo total, tem algo de frágil e sublime que transcende. Enquanto na cúpula do império socialista se planeja o futuro da humanidade, o protagonista e autor do *Diário de Moscou* também toca no futuro, em sua forma mais imediata, concreta, palpável.

3. O crítico-escritor e os escritores proletários-revolucionários

"Mais rapidamente que a própria Moscou, aprende-se a ver Berlim a partir de Moscou" (W. Benjamin, 1927).

O que é que a Revolução Russa significou para o processo cultural da República de Weimar? Dentro dessa questão extremamente complexa, consideremos aqui apenas o caso concreto de Walter Benjamin. Como é que ele, depois da volta para a Alemanha, trabalhou a experiência de Moscou, tão contraditória? Como vimos, a colorida dramaticidade do *Diário* é diametralmente oposta à monótona ortodoxia das palavras de ordem oficiais, e a idealização das lutas na União Soviética é desmentida pela observação de uma realidade cotidiana problemática. Em Moscou, onde Benjamin esteve como visitante, as contradições podiam ficar em suspense – mas, como é que ficavam em Berlim? Como guia, poderia nos servir a concepção benjaminiana de crítica, marcada até então pela aprendizagem com os românticos (v. sua tese de doutoramento, de 1919) e com os alegoristas barrocos (tese de livre-docência, de 1925); em que medida a experiência soviética acarretou modificações?

Note-se de passagem que, no *Diário de Moscou*, vem à tona um projeto mais literário do que propriamente crítico. O que há de pessoal e subjetivo é transcendido por uma forma poética que faz com que o diário se constitua no primeiro livro de Benjamin sobre a fisionomia da metrópole moderna⁽²¹⁾. Ora, o diário foi "censurado" pelo seu autor, não foi cogitado para a publicação; pelo visto, porque ali surgem tipos de confissão íntima e dúvidas políticas que, no seu entender, não cabiam na crítica militante. Essas energias literárias, mobilizadas pela vivência simultânea da política e da paixão, aguardariam na gaveta. Em parte, foram canalizadas para o livro *Einbahnstraße* (*Rua de mão única* ou *Contramão*), que veio a público em 1928⁽²²⁾. Em vários aspectos, o livro se articula com a experiência de Moscou, a começar pela dedicatória:

"Esta rua se chama
Rua Asja Lacis
em homenagem àquela que
na qualidade de engenheiro
a rasgou dentro do autor".

Diferentemente da explicação ideológica dada por Asja Lacis – de que Benjamin teria experimentado "uma mudança muito importante de sua 'Weltanschauung' e encontrado a estrada ÚNICA"⁽²³⁾ – eu sugiro que se considere como a rua "rasgada dentro do autor": a passagem da crítica para a literatura. É que com o binômio *Diário de Moscou/Contramão*, se define o projeto do crítico-escritor no sentido de uma "fisiognomia da metrópole moderna", que ele continuará trabalhando até o fim de sua vida: uma montagem ou constelação que envolve tópicos como a cidade erotizada, a cidade como palco da revolta e da revolução, a cidade como espaço onde o *flâneur* contracenava com a multidão, o labirinto das ruas representando o inconsciente social, que o autor se propõe decifrar. Não é por acaso que Benjamin, justamente em 1927, redige o primeiro esboço daquilo que inicialmente seria apenas um artigo, uma "feeria dialética" (*eine dialektische Fee-rie*), mas que, na verdade, foi a pedra fundamental para sua obra capital: as *Passagens parisienses* (ou: o Trabalho das passagens)⁽²⁴⁾.

Voltando à questão da crítica militante. Em *Contramão*, Benjamin fala da "técnica do crítico em treze teses", o que permite acompanhar a evolução das suas concepções:

21 Assim eu chamaria o projeto literário de Benjamin no seu todo, cf. "Fisiognomia da metrópole moderna", W. Bolle, in "Folhetim" (Folha de S. Paulo), 412, 9/12/1984, pp. 3-5 (Resumo de minha tese de livre-docência sobre W. Benjamin e a cultura da República de Weimar); e "Walter Benjamin – fisiognomista da metrópole moderna", in *Oculum. Rev. de Arquitetura, Arte e Cultura* 1, Campinas, 1985, pp. 40-43.

22 *Einbahnstraße*, W. Benjamin, in GS IV, 83-148; ed. bras.: *Rua de mão única* ("Obras escolhidas II"), trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 9-69; cit.: "OE II". Grande parte das passagens do livro já tinha sido publicada em jornais, durante os anos 1925 a 1928.

23 Cf. *Revolutionär im Beruf*, Asja Lacis, p. 75.

24 Cf. "Erste Notizen" ("Primeiras notas") e "Frühe Entwürfe" ("Primeiros esboços"), W. Benjamin, in *Das Passagen-Werk*, GS V, 1-2, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, pp. 991-1036 e 1039-1063.

- "I. O crítico é um estrategista na luta literária.
 II. Quem não sabe tomar partido, deve calar.
 IV. A crítica tem de falar na língua dos artistas. Pois os conceitos do cenáculo são senhas. E somente nas senhas ressoa o grito de luta.
 V. Sempre a 'objetividade' tem de ser sacrificada ao espírito partidário, quando a causa da luta vale a pena.
 VI. A crítica é uma causa moral. Se Goethe não reconheceu Hölderlin e Kleist, Beethoven e Jean Paul, isso não concerne a seu discernimento artístico, mas a sua moral.
 XII. A arte do crítico, *in nuce*: cunhar palavras de ordem, sem trair as idéias. Palavras de ordem de uma crítica insuficiente malbaratam o pensamento à moda" (GS IV, 108-109; OE II 32-33 c/f).

As teses ilustram a passagem, no pensamento de Benjamin, da crítica poética romântica para uma crítica militante politizada. A IV³ tese – "a crítica tem de falar na língua dos artistas" – é uma clara referência ao lema de Friedrich Schlegel de que "a poesia só pode ser criticada pela poesia". No entanto, houve uma mudança de ambiente: dos cenáculos e das revistas em torno de 1800, relativamente elitistas, passou-se para jornais de grande tiragem e meios de comunicação de massa. Sublinha-se o "espírito partidário", a parcialidade da crítica, até mesmo o sacrifício da objetividade. Ora, a crítica é, antes de mais nada, uma causa moral. A luta tem de "valer a pena", o compromisso do crítico, em última instância, é com as idéias⁽²⁵⁾. O critério de verdade que são as idéias e seu "equilíbrio tonal" continua sendo a meta crítica de Benjamin também depois da experiência de Moscou. Em suma, a arte do crítico seria: tomar partido – sem trair as idéias; e o seu ofício exige: cunhar palavras de ordem, inventar senhas.

Em que medida a crítica militante de Benjamin corresponde a esses preceitos? Até aqui, em suas sinopses sobre a literatura da URSS, vimos uma imagem idealizada da Revolução, tributária de esquematismos e parcialidade ideológica. Resta saber em que medida a crítica militante de Benjamin, depois de sua volta para a Alemanha em 1927, consegue dar o salto qualitativo de uma crítica presa a uma ideologia para uma crítica comprometida com "idéias". Para tanto, projetaremos a trajetória do crítico sobre o pano de fundo da intelectualidade alemã de esquerda, nos anos finais da República de Weimar, focalizando especificamente sua relação com a "Associação dos Escritores Proletários-Revolucionários" (Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller – BPRS). Como se sabe, Benjamin acabou não entrando no Partido Comunista, tampouco se filiou a alguma organização de escritores, nem do lado da esquerda burguesa, onde existia o "Grupo 1925" (a que pertenciam Döblin, Brecht, Kisch, Tucholsky), nem do lado comunista, onde se formou em 1928 a BPRS (com Becher, Weinert, Seghers, Bredel, Kurella, Marchwiza e outros). Temos no caso de Benjamin, a estranha situação de um escritor alemão que, diante de seu público, posiciona-se claramente a favor da Vapp e da linha oficial do PC soviético, mas no seu próprio país silencia sobre o grupo correspondente: a BPRS. Pois embora ele, ao lado de Brecht, Becher e outros, tenha freqüentado as reuniões daquela associação⁽²⁶⁾, seus trabalhos críticos, naquele período, praticamente não trazem nenhuma informação explícita sobre o que foi um dos movimentos mais significativos da vida literária na República de Weimar.

Em seu estudo sobre as "controvérsias na Associação dos Escritores Proletários-Revolucionários", Helga Gallas (1971)⁽²⁷⁾ lembra inicialmente os antecedentes de uma literatura proletária na República de Weimar: o grupo berlinense *Dada*, de 1918; o trabalho teatral realizado por Piscator para operários e com operários, a partir de 1919; a assimilação das experiências do Proletkult soviético pelos grupos teatrais "Agitprop" (Agitação e Propaganda) e pelos correspondentes operários dos jornais comunistas. Ora, o PC alemão, seguindo a linha de Moscou, se pronunciou contra tais experiências, alegando que arte não devia se confundir com propaganda. Ao que Johannes R. Becher, poeta de origem burguesa que se ligara ao PC em 1919, replicou que arte e propaganda não se excluíam um ao outro, e que então, o conceito de arte precisava ser revisto. Becher acreditava numa arte revolucionária, ligada ao Partido, porém experimental, de formas abertas. Nesse sentido, deveria ser elaborada uma concepção estética específica e eis o motivo principal da fundação da BPRS em 1928. No início, houve portanto uma diferença fundamental em comparação com a Vapp: enquanto a associação de escritores soviéticos representava a linha ortodoxa do PC, a organização alemã visava criar uma política cultural-literária autônoma em relação ao Partido. Na prática, porém, a BPRS sempre viveu na dependência do PC alemão, e este seguia as diretrizes de Moscou.

Na atuação da BPRS e de sua revista *Die Linkskurve* (1929-32), podem ser distinguidas quatro fases⁽²⁸⁾, em relação às quais trataremos de situar a crítica de Benjamin:

25 No livro sobre o drama barroco, esclarece Benjamin: "Cada idéia é um sol, e se relaciona com outras idéias como os sóis se relacionam entre si. A verdade é o equilíbrio tonal dessas essências" (GS I, 218; *Origem do drama barroco alemão*, trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984, pp. 59-60).

26 Cf. *Revolutionär im Beruf*, Asja Lacin, pp. 63-64.

27 Cf. nota 12.

28 Cf. Gallas, pp. 31-71.

1) A fase inicial, até meados de 1930, se caracteriza por uma rigorosa demarcação ideológica: a BPRS combate a intelectualidade burguesa de esquerda. Autores como Döblin, Hiller, Toller, Tucholsky, e meios de divulgação como o *Literarische Welt* (onde trabalhava Benjamin) são criticados, não pelos seus produtos, mas pelo seu papel como líderes de opinião. Eles foram condenados por permanecerem na situação de intelectuais autônomos – o que só serviria à manutenção do *status quo* do sistema burguês –, ao invés de aderirem ao PC, que acenava com o que seria o único meio para o país sair da crise geral: a revolução proletária.

Nessa situação, Benjamin se comportou como uma espécie de franco-atirador pró-comunista dentro da imprensa liberal de esquerda; como a BPRS, lutou contra a esquerda não-revolucionária, até o fim da República de Weimar. Sua crítica ideológica, porém, é corroborada pela análise dos textos, baseada na convicção de que “a tendência política correta de uma obra implica sua qualidade literária”⁽²⁹⁾. A partir desse critério geral, atacou autores como Kästner e Hiller, Tucholsky e Mehring, Kesten e mesmo Döblin. A título de exemplo: uma passagem de sua resenha mais veemente, “Melancolia de esquerda” (1931). Visando os poemas de Erich Kästner, a crítica parte de uma sociologia do público, para caracterizar a técnica poética e a moral do autor:



Cortesia Biblioteca FAU/Setor audiovisual

“A popularidade desses poemas está ligada à ascensão de uma camada social que, sem disfarce, tomou posse de suas posições de poder econômico [...] A essa camada social ficam restritos a temática e os efeitos de Kästner, igualmente incapaz de atingir com seus acentos rebeldes os despossuídos, quanto com sua ironia os industriais. [...] Não é de estranhar que Kästner, ao ajustar contas com os banqueiros em um ‘hino’, se revele um hipócrita, tanto pelo tom familiar quanto pela visão econômica, do mesmo modo como no poema ‘Uma mãe faz o balanço’, onde apresenta os pensamentos noturnos de uma mulher proletária. [...] A posição dessa intelectualidade radical de esquerda pouco tem a ver com o movimento operário. [...] Autores radicais, do tipo Kästner, Mehring ou Tucholsky, representam o faz-de-conta proletário da burguesia decadente. Sua função política é criar panelinhas, não partidos; sua função literária é criar modas, não escolas; sua função econômica é criar agentes, não produtores. Nos últimos quinze anos, essa intelectualidade de esquerda tem sido ininterruptamente o agente de todas as conjunturas intelectuais, do Ati-

Rua Gorki, reconstruída por A. Mordvinov

29 “Der Autor als Produzent” (“O autor como produtor”), GS II, 686; *Obras escolhidas I*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 122-123.

vismo até o Expressionismo. Sua significação política se esgotou na conversão de reflexos revolucionários (na medida em que eles afloravam na burguesia) em objetos de distração, de divertimento, que pudessem ser canalizados para o consumo" (GS III, 279-281; DCDB 138-139 c/i).

Eis o exemplo de uma crítica em que a "objetividade" é propositadamente sacrificada ao "espírito de partido". Não há preocupação em se fazer justiça à "individualidade diferenciada" dos autores contestados; diante da causa coletiva, política, isso não faz sentido. Assim como a charge do caricaturista nos dá, sem mais, o retrato do réu, assim a polêmica desmascara posturas típicas: no caso, uma esquerda retórica malbaratando o pensamento revolucionário em moda.

2) A segunda fase de atuação da BPRS é caracterizada por uma reavaliação do papel do escritor e do intelectual de origem burguesa. É que, no decorrer de um ano, a associação se deu conta de que a tática de hostilizar simpatizantes burgueses da causa proletária lhe fizera perder aliados em potencial. Revelou-se insustentável a hipótese inicial de trabalho, de Becher e Gábor, de que o intelectual seria uma espécie de "parteiro" da literatura proletária, fornecendo a teoria e técnica literária necessárias, mas, no mais, fazendo abstração de sua formação e origem de classe. Com a revisão desse pressuposto algo esquizofrênico, revalorizou-se o papel do intelectual, redefinindo-o como "pioneiro" no desenvolvimento de uma literatura proletária e amarrando sua autoridade ao legado da filosofia de arte burguesa. A nova orientação, no período de 1930/31, era representada por uma seqüência de artigos de Karl August Wittvogel sobre a estética hegeliana.

Benjamin, consciente das profundas idiosincrasias de sua formação e de seu estilo, jamais cultivou a pretensão de se tornar "um mestre da arte proletária"; na sua opinião, "a solidariedade do especialista burguês com o proletariado" só podia se expressar "de forma mediatizada"⁽³⁰⁾. Em resposta a Gershom Scholem, que o desafiou a pôr um fim à "ambigüidade" de sua posição, Benjamin, em carta de 17/4/1931, esclarece o sentido de sua luta e o lugar social de sua "oficina de produção":

"Onde se localiza a minha oficina de produção? Ela se localiza – sobre isso não tenho a menor ilusão – em Berlim Oeste, nos bairros das classes abastadas. Oeste-Oeste, se você quiser. A civilização mais sofisticada e a cultura 'mais moderna' não apenas fazem parte do meu conforto particular, mas em boa parte são meios da minha produção. Quer dizer: eu não sou capaz de transferir a minha oficina de produção para Berlim Leste ou Norte, onde ficam os bairros operários. [...] Concorde que isso talvez se possa exigir de mim, por razões morais. Mas, por enquanto, não vou seguir a essa exigência. [...] Com certa razão, você pode chamar o que eu considero um posicionamento claro, o cúmulo da ambigüidade. Muito bem, eu estou numa situação extrema. Um naufrago, à deriva num navio destruído, subindo na ponta do mastro, que já está podre. Mas ele tem a chance de emitir, de lá, um sinal para seu resgate"⁽³¹⁾.

Quanto ao valor de seus escritos, na ótica do Partido, Benjamin não tem a menor ilusão. Para ele, o compromisso principal, na luta em que se encontra é "criticar o que é falso, do ponto de vista da produção". Falso, na opinião de Benjamin, era um compromisso entre o projeto de uma cultura proletária e a volta aos velhos moldes da estética idealista e do realismo literário burguês. E, ainda que sua própria produção fosse tachada pelo Partido de "contra-revolucionária", ele se encarregaria de torná-la "intragável" para a contra-revolução.

3) Contra a crescente "intelectualização" e a revalorização do legado burguês, dentro da BPRS, protestavam os correspondentes operários, preocupados com a tendência de a literatura da classe operária passar para o segundo plano. Diante dos protestos, os intelectuais da redação da *Linkskurve* aceitaram um compromisso: deveria ser produzida uma literatura socialista "para as massas", para fazer contrapeso à proliferação da literatura de consumo burguesa.

Benjamin pronunciou-se categoricamente contra uma literatura para as massas segundo moldes convencionais. Num retrospecto, de 1934, afirma:

"O que caracteriza o romance social, ao qual um bom número de autores de esquerda dedica suas simpatias, é a falta de qualquer fundamento teórico. Os personagens do assim chamado romance populista, conforme observou um crítico benevolente, tornaram-se semelhantes aos personagens dos antigos contos maravilhosos, pelo seu caráter simplista e pessoal, e sua capacidade de expressão é tão modesta, que lembra o gaguejar daquelas marionetes esquecidas. É a velha e fatal confusão –

30 Cf. "O surrealismo", W. Benjamin, GS II, 309; DCDB 114; e "O autor como produtor", GS II, 700; OE I, 135.

31 *Briefe*, W. Benjamin, pp. 531-532.

surgida primeiro em Rousseau –, segundo a qual a vida interior dos criados e dos que não têm nada se caracteriza por uma simplicidade singular, à qual se gosta de dar um toque edificante. Assim, é fácil compreender que o resultado desses livros é pobre. Com efeito, o romance populista é menos um avanço da literatura proletária do que um regresso à beletrística burguesa" (GS II, 786-787).

O desafio de se produzir uma arte e literatura emancipatória para as massas estava vivo em Benjamin, desde a experiência de Moscou. Segundo ele, uma literatura de massas revolucionária teria de se servir, necessariamente, de técnicas e formas revolucionárias. Os trabalhos seus que mais apontam nessa direção são textos escritos para o rádio; assim, por exemplo, a radiopeça "O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam"⁽³²⁾. Numa reflexão sobre essa forma, com o título "Dois tipos de popularização", Benjamin distingue entre a postura pedagógica tradicional – em que um conhecimento científico complexo é apresentado ao grande público, "eliminando-se os pensamentos mais difíceis" – e um conceito novo de popularização, que

"exige total transformação e reorganização do material, do ponto de vista da popularidade. Não basta lançar como isca um elemento atual qualquer a fim de despertar a curiosidade do ouvinte, para oferecer-lhe em seguida algo que ele poderia aprender também num curso qualquer de cultura geral. Pelo contrário, importa transmitir-lhe a certeza de que o seu próprio interesse pela matéria possui um valor objetivo, e que o seu modo de perguntar visa obter conhecimentos científicos novos. [...] Aqui se trata de uma popularidade que não apenas orienta o saber em direção ao público, mas ao mesmo tempo orienta o público em direção ao saber. O interesse autenticamente popular é sempre ativo, transforma a matéria do saber e atua sobre a própria ciência" (GS IV, 672; DCDB 86).

4) Na fase final da BPRS, a partir de meados de 1932, acabou vitoriosa a posição de uma estética tradicional, combatendo formas artísticas abertas. No II Congresso Internacional de Escritores Proletários, realizado em novembro de 1930 em Kharkov, se confirmara a tendência do PC soviético contra formas artísticas experimentais, como as defendidas pela LEF. O problema de como a literatura deveria expressar a consciência proletária foi resolvido por decreto: o Partido admitiu apenas um tipo de literatura, cujas diretrizes seriam as da narrativa burguesa do século XIX, condenando-se, concomitantemente, as modernas técnicas "decadentes", "ocidentais". Tal posição, que prefigura a doutrina do realismo socialista, oficial a partir de 1934, prevaleceu também na BPRS, que copiava o modelo soviético. Na última fase, a *Linkskurve* foi dirigida sobretudo por Georg Lukács, que em 1931 se mudou de Moscou para Berlim e – numa série de artigos programáticos, publicados de fins de 1931 até o encerramento da revista em fins de 1932 – tomou posição contra os correspondentes operários (*Willi Bredels Romane*), contra a literatura documentária e o princípio de montagem, praticados por Ernst Ottwalt (*Reportage oder Gestaltung?*) e contra o conceito de formas abertas de Brecht (*Tendenz oder Parteilichkeit?*)⁽³³⁾.

Ao se posicionar contra essa orientação, Benjamin já se encontrava na condição de escritor exilado, como, aliás, quase toda a esquerda alemã militante. Partidário de Brecht e Tretiakóv⁽³⁴⁾, ele defendeu – na conferência "O autor como produtor" (Paris, 1934) – uma "literatura de tendência", que seria uma síntese entre as posições políticas e estéticas mais avançadas. Um de seus imperativos mais urgentes era a transformação revolucionária da literatura enquanto instituição, ou seja, a revisão radical da mentalidade tradicionalista e do modernismo de fachada, juntamente com uma utilização emancipatória dos jornais e dos novos meios de comunicação, rádio e cinema. "Atingir as massas, conquistar o povo" – esse tinha sido o lema dos escritores revolucionários inspirados nos acontecimentos de 1917, mas, precisamente nesse terreno, os comunistas alemães e seus simpatizantes na frente cultural tinham perdido a batalha contra o fascismo. Como reconhece Benjamin, a partir do exílio, a crítica revolucionária alemã cometeu erros "imperdoáveis": deixou de estudar, com a devida atenção, a ideologia de precursores do fascismo entre os artistas e o próprio conceito de cultura do fascismo, que, a seu modo, "tornou operacional uma síntese entre arte e propaganda"⁽³⁵⁾. A BPRS, na teoria e na prática, subestimara completamente a força da arte-propaganda fascista⁽³⁶⁾. Quanto a Benjamin, ele publicou, na época, um artigo sobre a literatura de tendência fascista, onde existem, lado a lado, pensamento mítico e lucidez⁽³⁷⁾. A fé benjaminiana numa guerra civil e conseqüente revolução proletária na Alemanha foi desmentida pelos fatos; tal revolução só existiu enquanto mito. Na verdade, cerrava-se o cerco da censura e da persegui-

32 In GS IV, 641-670; DCDB 63-84.

33 Os três artigos encontram-se reimpressos em *Schriften zur Literatursoziologie*, org. Peter Ludz, Neuwied e Berlim, Luchterhand, 5ª ed. 1972, pp. 312-317; 122-142; e 109-121.

34 O autor soviético Sêrguei Tretiakóv definiu e representou o tipo do "escritor atuante" (*Typ des "operierenden" Schriftstellers*, GS II; 686). Era um dos líderes da literatura documentária (*literatura fakta*), favorável à inter-relação entre a "literatura" e o jornal, considerado por ele "a epopéia do nosso tempo". Era interlocutor de Brecht e Benjamin e autor de ensaios sobre eles. Em 1934, tornou-se uma das vítimas do terror stalinista.

35 Cf. "Pariser Brief I" ("Carta de Paris"), W. Benjamin, in GS III, 482-495 – um "ensaio sobre a teoria fascista da arte".

36 Entre os muitos artigos da *Linkskurve*, que combatiam sucessivamente a esquerda burguesa, os correspondentes operários e os experimentadores de formas revolucionárias – apenas um tratou especificamente da propaganda fascista, a saber: "Publizistische Propaganda für den Faschismus in Deutschland", Hans Jäger, in *Linkskurve* 5, 1930; cf. Gallas, pp. 55 e 196.

37 "Teorias do fascismo alemão" (1930), W. Benjamin, in GS III, 238-250; DCDB 130-137.

ção. A partir de incios de 1933, os escritores alemães partidários da Revolução estavam separados de seu público; seu espaço de atuação mais efetiva, a República de Weimar, tinha sido destruído. A grande controvérsia da estética marxista, entre realismo tradicional e experimentação artística aberta, cujos principais porta-vozes foram, respectivamente, Lukács e Brecht, passou a ser uma discussão entre exilados. Retomada a partir de 1937, na revista *Das Wort*, editada em Moscou, a assim chamada *Expressionismusdebatte* definiu os principais pontos de vista sobre a arte socialista, que se tornaram fundamentais para a discussão estética nas duas Alemanhas, nas décadas de 50 e 60⁽³⁸⁾.

A análise do fascismo levou Benjamin a uma compreensão mais clara da arte de massas, sobretudo, da diferença fundamental entre uma arte-propaganda manipuladora e uma arte emancipatória. É esta a utopia que sustenta o seu escrito mais famoso e mais controvertido, o ensaio de 1935/36 sobre "A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica"⁽³⁹⁾. Como embrião desse ensaio pode ser considerada uma resenha pouco conhecida, escrita por Benjamin logo depois de sua volta de Moscou⁽⁴⁰⁾. Publicado a 11/3/1927 no *Literarische Welt*, o texto é um micromodelo da nova crítica militante. Rebatendo um tipo de interpretação convencional, meramente ideológica, do filme *O encouraçado Potemkin* de Serguêi Eisenstein, Benjamin descobre, como princípio construtivo de uma arte emancipatória das massas⁽⁴¹⁾, a concepção da obra a partir das revoluções técnicas:

"As revoluções técnicas – são os pontos de ruptura da evolução da arte, em que as tendências sempre vêm à tona. Toda nova revolução técnica faz com que a tendência, que até então era um elemento oculto, latente, da arte, se torne automaticamente um elemento manifesto. [...] Entre os momentos de ruptura das configurações artísticas, um dos mais gigantescos é o cinema. Com ele, nasce 'uma nova região da consciência'" (GS II, 752).

O cinema de Eisenstein – visto por Benjamin como o meio técnico-artístico mais adequado para representar o personagem coletivo e os espaços coletivos – torna-se para ele um estímulo essencial no sentido de elaborar uma teoria de uma arte de massas emancipatória. Ela implica também uma reorganização total das emoções que acompanham o mecanismo de produção e recepção. É uma tarefa conjunta da arte e da crítica explorar essas novas regiões da consciência⁽⁴²⁾.

No final dos anos 30, quando eclode uma nova Guerra Mundial, cujo início coincide ironicamente com o sesquicentenário da Revolução Burguesa, Benjamin publica uma coletânea de textos sob o título *Allemands de quatre-vingt-neuf*⁽⁴³⁾. Imunizado pelos acontecimentos contra qualquer idealização de 1789, o crítico realça na Grande Revolução o elemento de terror, estabelecendo analogias entre a ditadura de Robespierre e o terror hitlerista contra os judeus e o proletariado:

"Massas que se puseram em movimento com uma energia imensa, sob as palavras de ordem da 'liberdade' e da 'justiça', a fim de conquistarem uma melhoria de sua situação, acabam sendo enquadradas (por Robespierre) em uma nova fase da sociedade de classes. [...] A conjunção de virtude e ideal nacionalista, tal como a visualizou Robespierre, é substituída, no caso de Hitler, pela junção entre ideal nacionalista e raça: eis a diferença entre o líder burguês da era heróica e a decadência" (GS IV, 1096-97).

Faltava pouco para o crítico – que tomou conhecimento do Pacto germano-soviético, no mesmo ano de 1939 – denunciar esse elemento de terror também no seqüestro da Revolução Russa pela ditadura stalinista... – Aqui se encerra nosso exercício de memória sobre a representação da Revolução de 1917. Como vimos, os fatos revolucionários vêm se desdobrando em "representações" da Revolução – iconografias, retóricas, ideologias, mitos –, ou seja, todo um "espaço imagético", que se expande e ofusca a percepção como a cauda de um cometa. O importante é saber quem fabrica e controla esse espaço imagético, e a que tipo de interesses ele serve. A tese benjaminiana, de 1940, de que "o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente, oprimida"⁽⁴⁴⁾ não deixa de ser uma aposta no mito. Mas já não se trata do mito da Revolução nos moldes de 1917 – pois este, de lá para cá, não tem cessado de se despedaçar. Ora, o despedaçamento dos mitos é a condição para a libertação de energias revolucionárias novas, como sugeriram os surrealistas, ao olharem as coisas "antiquadas".

38 Cf. "Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte", Werner Mittenzwei, in *Sinn und Form*, 19, 1967, nº 1, pp. 235 e segs. Reimpressão in *Das Argument* 10, 1968, nº 46, pp. 12-43.

39 "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", W. Benjamin, 1ª versão, de 1935/36, in GS II, 431-469, 2ª versão, de 1936/37: *ibid.*, 471-508. Edições brasileiras: 1ª versão, trad. Sérgio P. Rouanet, in OE I, 165-196; 2ª versão, trad. José L. Grunewald, in Coleção "Os Pensadores", vol. 48, São Paulo, Abril, 1975, 9-34. – Contra a concepção benjaminiana de uma arte emancipatória das massas se posicionaram Max Horkheimer e Theodor W. Adorno; cf. "Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug" ("Indústria cultural, ilustração como logro das massas"), in *Dialektik der Aufklärung (Dialética da Ilustração)*, Frankfurt, Fischer, 1971, pp. 108-150 (1ª ed. 1947).

40 "Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz", W. Benjamin (sobre o filme *O encouraçado Potemkin*), in GS II, 751-755; v. tb. "Potemkinfilm und Tendenzkunst", Oscar A. H. Schmitz, *ibid.*, 1486-89.

41 Chamada por ele de "Tendenzkunst" – "arte de tendência".

42 V., a esse respeito, o estudo recente de "O cinema operário na República de Weimar", Ilma E. de Assis Santana, tese de doutoramento, ECA/USP, São Paulo, 1989.

43 GS IV, 863-880 e 1095-1098.

44 "Sobre o conceito de história", W. Benjamin, GS I, 700; OE I, 228.

Cortesia Biblioteca FAU/Setor audiovisual
Banco de Dados
Cortesia Biblioteca FAU/Setor audiovisual