

Walter Benjamin: entre moda acadêmica e *avant-garde**

SUSAN BUCK-MORSS**

Não sou a primeira palestrante a notar a ironia de uma reunião de acadêmicos para discutir Walter Benjamin. Mas fico imaginando: uma discussão sobre Walter Benjamin feita por e para acadêmicos que antes o rejeitaram não é uma forma estranha de homenagear sua obra? Devíamos celebrá-lo como Grande Pensador, quando ele mesmo depreciou incansavelmente a própria idéia do culto ao gênio? Não é este evento – e centenas de outros como ele em ambientes acadêmicos – financiado ou pelo menos facilitado pelas forças globais de um capitalismo não só tardio como perpetuamente retardatário? Não se trata de um fenômeno extremamente contraditório? Dado que Walter Benjamin é para nós moda acadêmica, não temos no mínimo a obrigação de extrair desse fato uma compreensão dialética do que efetivamente se faz aqui? – supondo que se saiba o que significa “dialético”, pois, após escrever dois livros que têm “dialética” no título, não tenho a menor certeza de sabê-lo.

Um aspecto – digamos dialético – da teoria da Escola de Frankfurt em geral e de Walter Benjamin em particular, que marca este século e mantém seu fascínio, talvez hoje mais do que nunca, é sua capacidade de combinar a política radical e social-revolucionária com uma absoluta descrença na “história” como progresso, juntando, assim, duas posições antes pensadas como opostas: tradicionalmente, a esquerda socialista acreditou em progresso histórico,

* Texto da palestra proferida pela autora na Universidade de São Paulo (USP) em 1998. Os intertítulos são de responsabilidade dos editores.

** Professora de Teoria Literária da Universidade de Cornell, EUA. Tradução de João Roberto Martins Filho.

Mantivemos o termo francês *avant-garde* intencionalmente, dada a distinção que a autora faz entre *avant-garde* (política e artística) e *vanguarda* (no sentido leninista). Agradeço a Tânia Pellegrini a cuidadosa leitura da primeira versão desta tradução (N.T.).

enquanto a direita, os social-conservadores, era a crítica nostálgica do curso da história. Contudo, neste século, política revolucionária e pessimismo histórico foram reunidos, pois a integridade intelectual não permitiria o contrário. Impossível atravessar o século XX, que se aproxima aos trancos e barrancos de seu final no momento em que falamos, e ainda manter a crença inabalável seja no capitalismo como resposta às preces dos pobres, seja na história como realização da razão.

Os exemplos contrários são muito numerosos em todos os continentes. No seio de cada grupo étnico e no interior de cada civilização mundial, cometeram-se – e continuam a ser cometidas – atrocidades bárbaras, seja com machado e tacape, seja com sofisticação tecnológica sempre crescente. Enquanto isso, como sombrio pano de fundo desses eventos políticos, a lacuna econômica entre ricos e pobres não somente persiste como se tornou um abismo, uma situação pela qual a nova organização global do capitalismo – vencedora incontestável na história – nem mesmo procura se desculpar. Assim, se o “progresso” histórico traz o capitalismo e este não pode produzir uma organização razoável da sociedade, somos levados inexoravelmente à posição benjaminiana, ou da Escola de Frankfurt.

Inexoravelmente. Rejeito de propósito aqui o pluralismo político (como disse certa vez uma professora que tive na faculdade – não por acaso, emigrante socialista alemã: “Os liberais têm a mente tão aberta que o cérebro deserta”). Assim, deixem-me repetir: a integridade intelectual exige nosso engajamento político tanto na crítica radical do capitalismo como na crítica radical do progresso histórico. Isso pode ser feito a partir de uma pluralidade de posições sociais – construções de raça, sexualidade, etnicidade, pós-colonialidade e coisas semelhantes – mas não de forma confortável. Se estamos demasiado confortáveis, seja como acadêmicos benjaminianos estabelecidos, moscardos *globe trotters*, ou pseudo-acadêmicos benjaminianos, torcida *globe trotter*, somos parte do problema. Refiro-me ao desconforto intelectual mais do que ao desconforto financeiro, embora os dois caminhem juntos com suficiente frequência. Falo também particularmente aos jovens benjaminianos no plenário que se encontram em contínuo desconforto atraídos (esperamos) pelos escritos de Walter Benjamin devido à sua radicalidade intelectual e integridade político-existencial, ao mesmo tempo em que lutam freneticamente pelos poucos postos na academia que parecem estar reservados para os candidatos intelectualmente mais oportunistas e cautelosos. Isso é verdade, em particular, nos Estados Unidos, onde o sistema universitário, guiado pelas instituições de financiamento privadas, adota hoje todas as “boas” práticas de negócio do mundo empresarial: encolhe o corpo docente e aumenta sua carga de trabalho, estanca vazamentos nos lucros, fecha departamentos “ineficientes”, substitui

funcionários por equipamentos eletrônicos, aumenta os preços para os consumidores-estudantes e, na mudança mais radical, ameaça eliminar a estabilidade, de modo que os atuais titulares autônomos possam ser substituídos por doutores jovens e existencialmente vulneráveis, a preços muito mais baixos. Se essa lógica empresarial continuar não contestada, a situação se tornará intolerável. Os compromissos da vida intelectual de livre-pensamento, no seio de uma academia minguante, ficarão intoleráveis. Algo vai rachar. Não está garantido quem se beneficiará dessa situação. Dependerá daquilo que nós, intelectuais, viermos a fazer coletivamente enquanto classe. Costumava-se chamar de socialista tal ação coletiva de classe. A palavra está à espera de reabilitação. Contra aqueles que desprezam o socialismo como uma relíquia do passado recente, deixem-me defender um ponto epistemológico dialético, na verdade, hegeliano: o socialismo continuará a ser reinventado porque a lógica do capitalismo assim o exige. A lógica social distorcida do capitalismo torna inevitável a colocação de uma alternativa socialista, pois sem ela não se satisfaz a razão humana.

O desafio para aqueles de nós que já estão seguros dentro da academia é a exigência dialética de passar para a próxima geração uma tradição de pensamento radical. Exigência dialética devido à aparente contradição: como é possível passar uma *tradição* e ser *radical*? A resposta a essa questão requer nada menos do que uma filosofia da história. E todos, na academia, que lêem textos do passado, não importa qual a disciplina formal de estudo, são historiadores, anjos da história, ao menos no sentido posicional: olhamos para trás, avançando para o futuro.

As constelações e a filosofia da história de Walter Benjamin

O que torna a filosofia da história de Benjamin tão útil para essa tarefa é o fato de ela recusar os binômios historicismo e universalismo. O sentido na história não é o “*wie es eigentlich gewesen ist*” (como efetivamente foi), nem uma verdade imutável e transcendental acessível a todos os tempos.¹ O sentido histórico é transitório, dependendo não tanto do passado como do presente, do estado real das coisas. Assim, a história não pode ser abordada como um exercício acadêmico, como se dissesse respeito a uma raça de humanóides que existiram uma vez em Marte. Estamos na história e seu tempo não aca-

¹ Cf. *Passagen-Werk*: “A história que mostrava as coisas ‘como propriamente foram’ era o mais forte narcótico do século [XIX]” (N3, 4); “‘A verdade não nos escapará’ (...) que expressa o conceito de verdade com o qual rompem estas apresentações” (tradução para o inglês de Leign Hafrey e Richard Siburth, “N: [Theoretics of Knowledge; Theory of Progress]”, *The Philosophical Forum* XV, ns. 1-2, (Fall-Winter 1983-84).

Cotejamos o texto com a tradução para o português: “Teoria do conhecimento, teoria do progresso” (*Das Passagen-Werk*), de Carlos Eduardo Jordão Machado (com a colaboração de Anita Simis), mimeo., s.d. (N.T.)

bou. Fazemos a história em ambas as direções temporais, passado e presente. O que fazemos ou não fazemos cria o presente; o que sabemos ou não sabemos constrói o passado. Essas duas tarefas estão inextricavelmente vinculadas, no sentido de que o modo como construímos o passado determina a nossa compreensão do curso presente. Para usar a metáfora de Benjamin, o vento da história mundial sopra do passado; nossas palavras são as velas; a forma como são postas as determina enquanto conceitos.² A causalidade da história é *nachträglich*, ação adiada, mais do que passos seqüenciais num contínuo temporal. Produzimos tal causalidade no presente pela forma como conferimos sentido a eventos passados, uma situação que acarreta enorme responsabilidade. Tem profunda importância o que vemos no passado e como o descrevemos. Ao mesmo tempo, uma vez que as construções potenciais da história são infinitas – o mar sem fim do presente – é impossível saber antecipadamente a forma certa de abordá-la. Com efeito, talvez nossa responsabilidade seja sempre procurar uma *outra* forma, solapando constantemente não os fatos da história, mas a forma como esses fatos se vinculam, na constante alteração das constelações na qual podem aparecer.

Constelações: esta palavra é outra das metáforas de Benjamin, que vincula seus primeiros textos metafísicos com seus textos tardios, materialistas. Aparece centralmente em sua teoria da verdade, e para mim constituiu uma idéia muito produtiva. Se entendemos as estrelas como dados empíricos – fatos e fragmentos do passado – virtualmente ilimitados em número, virtualmente intemporais em sua existência, então nossa tarefa *científica* como acadêmicos é descobri-los (ainda acredito em trabalho de arquivo), ao passo que a tarefa *filosófica*, logo *política* (como Benjamin, eu equiparo esses termos) é vincular esses fragmentos e fatos em figuras legíveis no presente, produzindo “constelações”, variantes da Verdade (é ainda o trabalho de arquivo que nos permite usar essa palavra). Numa sociedade ideal, conta-nos Benjamin, todas as estrelas seriam incluídas, e toda constelação seria legível. Mas na nossa isso é impossível. O poder distorce a visão dos céus, impondo seus pesados telescópios sobre certas áreas, de modo que sua importância se amplia, obstruindo outras de forma tão avassaladora, que ficam completamente invisíveis. Tal poder não é apenas imposto pelo Estado, mas está alojado na própria estrutura de nossas disciplinas – elas próprias aparelhos de ampliação, que encorajam a inserção de novas descobertas nas suas constelações de discurso já cartografadas, mudando seu foco apenas lentamente, para se adaptar à maré dos tempos. Nós, intelectuais, praticamos a agência crítica quando recusamos as cadeias dos signos astrológicos dominantes. Contudo, ignoramos os fatos

² V, 1, p. 591-2 (N9, 6; N9, 8).

(as estrelas) e ignoramos as tendências de nosso tempo ao próprio risco – tanto mais se queremos velejar contra a corrente. Ainda uma vez, em termos da abordagem de Benjamin, não basta produzir outras constelações, como as de história das mulheres, história dos negros ou semelhantes. Os fatos revelados por esses estudos visam explodir o contínuo cultural, não substituí-lo por um novo.³ Mais do que um fim em si mesmos, são estrelas a nos orientar em nosso próprio tempo, deixando ainda a desvendar a posição das velas e o próprio rumo da viagem.

No espírito dessa idéia de que fragmentos trazidos do passado entram em novas constelações com o presente, quero sugerir hoje como a visão modificada dos céus da história, inaugurada com o fim da Guerra Fria, poderia permitir-nos traçar diferentes linhas de ligação, relevantes tanto para a própria biografia intelectual de Walter Benjamin, como para a biografia do próprio movimento da esquerda revolucionária, se assim podemos chamá-lo.

Uma nova constelação na história da arte na Revolução Russa

Tradicionalmente, nas disciplinas estabelecidas, ensina-se a compreender Walter Benjamin no contexto dos processos históricos da Europa ocidental: no seio do marxismo europeu, do surrealismo francês, da cultura de Weimar, ou do pensamento intelectual judeu-alemão. Meu próprio trabalho tem sido parte dessa tradição. Mas Benjamin mesmo não experimentou seu contexto histórico nessa forma limitada da Guerra Fria. Para ele, ao menos depois que chegou a conhecer Asja Lacis em 1924, as questões intelectuais candentes foram forjadas pela prática política de esquerda, independentemente de localização étnica ou geográfica.⁴ E tal prática ocorria de forma mais intensa,

³ Este ponto foi defendido com força por Irving Wohlfarth em "Smashing the Kaleidoscope", Steinberg, Michael P. (org.). *Walter Benjamin and the Demands of History*. Ithaca, Cornell University Press, 1996. p. 198, 204-5.

⁴ O conhecimento íntimo dos debates intelectuais na União Soviética começou, em 1924, com a relação de Benjamin com Asja Lacis, uma mulher cuja paixão intelectual e política teve, segundo todos os relatos, profunda influência sobre ele. Suas discussões políticas eram infundáveis. A própria experiência dela como diretora de teatro serviu para ele como exemplo de uma alternativa comunista ao teatro burguês. Depois que as conversas com Lacis terminaram, Benjamin continuou a discutir esses temas com Bertolt Brecht (que ele conheceu em 1929 por intermédio de Lacis). Igualmente importante foi o fato de que o irmão de Benjamin, Georg, de quem ele foi e continuou a ser muito próximo, ingressou no Partido Comunista Alemão nos anos 1920. Preso em 1933 e depois libertado, escreveu em meados dos anos 1930 para a imprensa clandestina, traduzindo artigos em inglês, francês e russo sobre a Alemanha, a Frente Popular e o Sétimo Congresso Mundial da Internacional Comunista, em julho de 1935. Georg foi novamente preso, condenado à prisão e depois transferido para o campo de concentração de Mauthausen, onde morreu em 1942. Foi descrito como o "alter-ego político" de Walter Benjamin (ver Momme Broderson, *Walter Benjamin: a Biography*, trad. Malcom R. Green e Ingrida Ligers, Martina Dervis (org.) [London, Verso, 1996], p. 208-9).

mesmo que problemática, na União Soviética. Não posso aceitar a insistência de Gershom Scholem em que Benjamin “perdeu todas as suas ilusões” sobre o socialismo soviético no decorrer de sua viagem a Moscou no inverno de 1926-1927.⁵ (E vamos lembrar que ele efetivamente fez a viagem, embora, a despeito de repetidas promessas a Scholem, jamais tenha ido a Jerusalém e, apesar do melancólico título de um trabalho tardio, “Central Park”*, nunca tenha acompanhado a Escola de Frankfurt até Nova York.) Os escritos de Benjamin, *contra* Scholem, evidenciam a contínua importância do socialismo soviético para seu pensamento. Em meados dos anos 1930, vale dizer, uma década depois de sua estada em Moscou, a obra de Benjamin mostra consciência das discussões críticas que tiveram lugar entre os artistas soviéticos por mais de uma década. Isso é válido não apenas para sua curta palestra “O autor como produtor”**, proferida em 1934 no Instituto de Pesquisa sobre o Fascismo, em Paris, uma organização comunista.⁶ O mesmo acontece com o documento muito citado e muito explorado, escrito em 1935 e publicado pela primeira vez em 1936, que ele mesmo orgulhosamente proclamou como a “teoria materialista da arte”,⁷ mas que ainda é lido, ao menos nos Estados Unidos, como uma defesa completamente despolitizada da indústria cultural. Falo, obviamente, do ensaio “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”***. Nele e novamente, de modo ainda mais explícito, na

⁵ Gershom Scholem, Prefácio a Walter Benjamin, *Moscow Diary*, Smith, Gary (org.), trad. Richard Sieburth (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986), p. 6 (A edição brasileira, *Diário de Moscou*, trad. de Hildegard Herbold [São Paulo, Companhia das Letras, 1989], traz o prefácio de Scholem, p.11-5).

* “Parque Central”, trad. de Flávio R. Kothe. In: *Walter Benjamin – Sociologia*. São Paulo, Ática, 1985. p. 123-52. (N.T.)

** *Obras escolhidas*. v. I, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 120-36 ou *Walter Benjamin – Sociologia*. trad. Flávio R. Kothe. São Paulo, Ática, 1985. p. 187-201 (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 50.) (N.T.)

⁶ O editor de Benjamin, Rolf Tiedemann, nota que não pode encontrar comprovação de que Benjamin tenha dado essa palestra no Institut pour l’étude du fascisme, em Paris, embora as cartas de Benjamin afirmem que ele a escreveu com este fim (ver II, 3, p. 1460-2).

⁷ Benjamin, VI, p. 814.

*** “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986. p.165-96. Rouanet afirma em nota de rodapé (p. 165) que se trata da primeira publicação no Brasil da primeira versão do texto de Benjamin. O texto antes traduzido por José Lino Grunewald e publicado em *A idéia do cinema* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969) e na coleção Os Pensadores, da Abril Cultural, seria o da segunda versão alemã, “que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955”. (N.T.)

exposição de 1935 às *Passagen-Werk*, Benjamin descreve como a tecnologia permitiu a emancipação das “formas criativas”⁸ em relação à arte, um retrato que faz inequivocamente eco à afirmação da *avant-garde* bolchevista sobre “a tendência para a liquidação da arte como disciplina à parte”,⁹ gerada pela tecnologia. A ênfase de Benjamin no potencial cognitivo do cinema como modo de investigação epistemológica encontra sua exemplificação no filme experimental de Dziga Vertov, *O homem com uma câmera de cinema* (1929).¹⁰ O ensaio de Benjamin sobre a Obra de Arte assume uma posição positiva em face do que, em meados dos anos 1920, a *avant-garde* russa chamava “arte de produção”, ou seja, a arte que ingressava, via produção industrial, na vida cotidiana – enquanto seu texto sobre “O autor como produtor” empresta a idéia do “artista-engenheiro”, um termo cunhado pelos construtivistas russos, a fim de descrever seu próprio apelo por uma “refuncionalização” dos aparelhos da produção cultural.¹¹ Quando, nesses ensaios, Benjamin rejeita o culto do gênio individual e proclama o declínio da divisão de trabalho entre produtores culturais e o público de consumidores, ele faz eco à posição da *Proletkult*, as organizações culturais proletárias dos anos 1920 que, ao advogar o “amadorismo criativo”, alinharam-se contra o elitismo cultural do Partido.

Benjamin compartilhava muitos interesses com a *avant-garde* soviética, desde seu apreço por Charles Fourier, que era amplamente lido na Rússia após a Revolução,¹² até suas teorias da mimese e da enervação, que ecoavam intrigantes discussões sobre biorrítmica e biomecânica, entre diretores de cinema

⁸ Ver Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1989, p. 124-5.

⁹ Ivan Puni (1919), citado em Christina Lodder. *Russian Constructivism*. New Haven, Yale University Press, 1983. p. 48.

¹⁰ Para sua reação à controversa produção de Meyerhold do *Inspetor geral* de Gogol, de que ele assistiu à apresentação e debate em Moscou, ver *Moscow Diary*, p. 32-4 [Ed. bras., p. 28-9]. Sobre Benjamin e o filme *Potemkin*, ver II, 2, p. 751-5.

¹¹ Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, trad. de Anna Bostock, introdução de Stanley Mitchell (London, NLB, 1966), p. 102. A imagem do escritor como engenheiro introduz o texto de Benjamin de 1926, *Rua de mão única*: “As opiniões são para o vasto aparelho da existência social o que o óleo é para as máquinas: ninguém derrama óleo sobre uma turbina; aplica-se um pouco em eixos e juntas escondidos, que é necessário conhecer de antemão” (*Reflections*, p. 61; Ed. Bras.: *Obras escolhidas*. trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. II São Paulo, Brasiliense, 1987. p. 11).

¹² O centenário dos “falanstérios” de Fourier foi celebrado em Paris em 1932. Para a importância de Fourier na Rússia pós-revolucionária, ver Starr, S. Frederik. *Melnikov: Solo Architect in a Mass Society*. Princeton, Princeton University Press, 1978. p. 50-1.

e teatro soviéticos como Meyerhold e Eisenstein.¹³ Mesmo uma idéia visivelmente excêntrica e que tanto horrorizou Bertolt Brecht, como a teoria antropomórfica dos objetos de Benjamin, segundo a qual as coisas olham as pessoas e estas devolvem esse olhar, é notavelmente parecida com as especulações utópicas da *avant-garde* sobre o “objeto socialista”, que deveria substituir as mercadorias capitalistas.¹⁴ No verão de 1925, Rodchenko escreveu para Moscou, de Paris (onde visitava a *Exposition internationale des arts Décoratifs*),¹⁵ sobre um tipo de aura socialista por meio da qual “as coisas tornam-se compreensivas, tornam-se amigas e camaradas da gente e a gente aprende como rir e alegrar-se e conversar com as coisas”.¹⁶ Evidentemente, nenhum dos textos de Benjamin, nem o ensaio sobre a obra de arte nem mesmo “O autor como produtor”, rende-se ao realismo socialista, na forma como este era anunciado na União Soviética e disseminado internacionalmente via Comintern. Como já estava claro em 1926, quando ele visitou Moscou, Benjamin nunca equiparou a prática artística socialista à linha oficial do Partido Comunista. Mas tampouco o fizeram os artistas soviéticos em 1926. Como também não ocorria em 1936, diga-se de passagem, embora a punição por não o fazer estivesse se tornando, em alguns casos, terrivelmente severa. A extraordinária contribuição do trabalho de pesquisa em arquivos, realizado tanto por historiadores ocidentais como soviéticos, foi corrigir a simplista visão ocidental sobre a arte comunista dominante durante a Guerra Fria, que a via como ditada dogmaticamente pela liderança política no topo. Com efeito, como argumentaram recentemente especialistas como Franco Borsi, elementos formalmente identificados como símbolos da “arte totalitária” – monumentalismo, neoclassicismo e coisas do gênero – podem ser encontrados em obras da década de 1930, tanto em democracias como em ditaduras. Ao mesmo tempo, as complexas inter-relações entre cultura e política na União Soviética que essa nova pesquisa revelou (por exemplo, o excelente balanço em dois volumes, escrito por Brandon Taylor,¹⁷ ou a exposição magnificamente diversificada, A

¹³ Ver nota 10 acima.

¹⁴ “Para perceber a aura de um objeto, procuramos meios de investi-lo com a capacidade de devolver nosso olhar” (Benjamin, *Illuminations*, p. 188). Para as idéias de Brecht sobre Benjamin, ver Buck-Morss, *Dialectics of Seeing*, p. 246; para a teoria do objeto socialista, ver o trabalho inovador de Christina Kaier, citado abaixo.

¹⁵ A sua Sala de Leitura dos Trabalhadores estava incluída na Exposição, ao lado de uma maquete do Monumento à Terceira Internacional, no Pavilhão Soviético, projetado pelo arquiteto Melnikov.

¹⁶ Citado em Christina Kaier, “Rodchenko in Paris”, *October*, 75 (Winter 1996), p. 30.

¹⁷ Taylor, Brandon. *Art and Literature under the Bolsheviks*. 2 v. London, Pluto Press, 1992.

grande utopia, aberta no Guggenheim, em Nova York, em 1992,¹⁸ inclusive as contribuições escritas do catálogo) mudam inquestionavelmente *nossa* visão do passado. Fôssemos ou não admiradores da *avant-garde* bolchevique, somos forçados a abandonar toda visão unívoca de cultura e política no interior do socialismo realmente existente. Isso pode possibilitar a redenção do sofrimento do passado, ao menos em parte, no sentido de que os esforços efetuados pela geração revolucionária dos produtores culturais, na União Soviética, podem ser resgatados como significativos pela nossa própria época. A multiplicidade de debates e práticas – não somente durante os primeiros anos heróicos (1917-22), mas no decorrer dos anos 1920 e mesmo nos anos 1930 – oferece inúmeras possibilidades produtivas de construção de novos legados para práticas presentes, indicando que o apelo de Benjamin pela “politização da arte”, longe de estar falido, tem uma “mais-história”, cujos tesouros potenciais os artistas de hoje mal começaram a explorar. Essa exploração deve ser encorajada, pois muito do que se chama hoje de arte “política” é deploravelmente insípido em comparação com o trabalho anterior da *avant-garde* soviética.

Nesse contexto, deixem-me dizer uma palavra crítica sobre a influente obra de Boris Groys, um emigrante russo, atualmente professor na Alemanha, na Universität Münster. Seu livro de 1988, *Gesamtkunstwerk Stalin* criou, é preciso afirmar, uma “constelação” completamente nova a partir dos fatos do passado, ao argumentar que, ironicamente e a despeito da perseguição dos artistas individuais da *avant-garde* por parte de Stalin, foi o próprio Stalin quem implementou seu projeto social utópico de criação de uma sociedade socialista totalmente nova e um novo homem para habitá-la, completando assim a tarefa que os artistas de *avant-garde* iniciaram entusiasticamente (e proto-totalitariamente).¹⁹ O problema com a constelação de Groys é que ela própria constitui um exemplo da lógica totalitária que deplora. Ao defender que todos os gatos são pardos – que todos os projetos culturais social-utópicos são inerentemente autoritários – ele descarta a tradição inteira da arte politizada, encerrando o debate. A instigante panóplia de novos materiais que a pesquisa empírica está revelando não tem nenhum espaço em seu relato. Os fatos – as próprias estrelas – não podem desafiar o cinismo pós-moderno que alimenta sua crítica incendiária. Ele estoura velhos mitos, mas, no processo, o potencial iluminador dos novos fatos perde-se na explosão.

¹⁸ *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. New York, Guggenheim Museum, 1992.

¹⁹ Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Trad. do russo por Gabriele Leupold. Munique, Carl Hanser Verlag, 1988.

Por outro lado, a pesquisa recente torna claro que os intelectuais com quem Benjamin esteve em estreito contato durante sua visita a Moscou eram de uma espécie muito particular; dificilmente seriam os “mocinhos” sugeridos por certos relatos sobre Benjamin. Em contraste com as primeiras percepções ocidentais, a posição linha-dura assumida no final dos anos 1920 na União Soviética, contra as tendências despolitizadoras e sem base de classe na cultura, não veio do topo; não foi ditada por Stalin. Ao contrário, o clima de intolerância cultural foi alimentado pelos próprios artistas em organizações como a VAPP, da qual era membro o contato mais próximo de Benjamin em Moscou, Bernhard Reich, e o clube que Benjamin visitou quase diariamente durante sua estada. A Vserossiiskaya Assotsiatsiya Proletarskikh Pisatelei (Associação Pan-Russa de Escritores Proletários), fundada em 1920, tornou-se cada vez mais extremista, na atmosfera de 1926-27, lutando em nome da classe proletária pelo monopólio da voz cultural e silenciando a oposição. A VAPP foi “a principal protagonista da linha-dura na literatura”, segundo a historiadora revisionista Sheila Fitzpatrick, que a descreve como “jovem, audaciosa, agressiva, conscientemente comunista e ‘proletária’, no sentido de ser hostil à antiga *intelligentsia* literária”.²⁰ (O próprio Benjamin contava com trinta e poucos anos nessa época.) Tinham uma posição purista quanto à cultura revolucionária, com a qual Stalin não concordava, embora, como mostra Fitzpatrick, tenha se aproveitado oportunisticamente de sua energia.

Quero dizer que os comunistas com os quais Benjamin estava mais intimamente associado eram radicais, não liberais; acreditavam que apenas certas tendências nas artes eram progressistas, e não lutavam por liberdade de expressão. E, nesse contexto, a filosofia da história de Benjamin torna-se ainda mais significativa do ponto de vista político. Pois o fato é que a maior parte dos artistas de *avant-garde* se submeteu à noção de tempo histórico da vanguarda, no curso dos anos 1920 (Malevich talvez tenha sido uma exceção interessante),²¹ ou seja, aceitou uma combinação de temporalidades de *avant-garde* e vanguarda – uma fusão que não se justificava, dado que a temporalidade da *avant-garde* é fundamentalmente anarquista, uma posição com a qual Lenin apenas brevemente (até abril de 1918) permitiu que o Partido se alinhasse. Benjamin, por outro lado, nunca aceitou a concepção de tempo do Partido de

²⁰ Fitzpatrick, Sheila. *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca, Cornell University Press, 1992. p. 104.

²¹ Malevich confundiu propositalmente a cronologia de suas pinturas a partir do final dos anos 1920, sugerindo um “desenvolvimento” apenas em tempo virtual. Mesmo com essa alteração dos fatos, seu estilo assumiu uma temporalidade cíclica: seus quadros maduros voltaram em estilo e conteúdo ao topos camponês do pré-guerra; suas obras finais, inclusive um auto-retrato, foram de figuras realistas em vestes renascentistas.

vanguarda. Como resultado, a intolerância ante o pluralismo cultural não podia recair na retórica fácil das condenações sentenciosas de “avançado” ou “atrasado”. Estas tinham de ser extraídas da experiência epistemológica do próprio material, dado o estado de coisa real – que, na última década da vida de Benjamin, era o próprio “estado de emergência” do fascismo.

Essa questão sobre as diferentes temporalidades é importante e quero voltar a ela. Mas, antes, deixem-me oferecer um exemplo filológico adicional para justificar por que considero os debates na União Soviética com significado a longo prazo para os trabalhos de Benjamin.²² Tem a ver com o ensaio de Benjamin “O narrador”^{*}. Como ocorre amiúde com as leituras acadêmicas de Benjamin, poucas pessoas pensam em investigar o narrador particular que Benjamin discute nesse ensaio, no qual se desenvolve sua teoria sobre o fim da era do narrador. Tratava-se de Nikolai Leskov, escritor russo do século XIX, contemporâneo de Dostoievski, cujas histórias falavam da Rússia tradicional, da perspectiva de alguém que deixou para trás esse pano de fundo provinciano.²³ E mesmo se os comentadores de Benjamin decidissem ler a obra de Leskov, eles ainda não entenderiam por que Benjamin escolhe *esse* narrador, entre todos os outros possíveis, como o exemplo primevo de uma forma de produção cultural que ele considera não mais possível historicamente. Mas Leskov era *aktuell*, como dizem os alemães, nos debates da época.²⁴ E embora Benjamin confessasse não ter “gar keine Lust”²⁵ (nenhum desejo) de trabalhar na peça, porque estava preocupado com as *Passagen-Werk*, aceitou uma encomenda para escrever “O narrador” para o periódico *Orient und Okzident*, em março de 1936 – precisamente quando o nome de Leskov foi envolvido num conflito entre os artistas comunistas linha-dura e a liderança soviética, como consequência do fato de que o compositor soviético, Dimitri Chostakovitch, que se identificava com a *avant-garde* revolucionária militante, musicara uma das histórias de Leskov.

²² Devo este exemplo a Jennifer Tiffany do Departamento de Planejamento Regional, Universidade Cornell.

* Publicado no Brasil em *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, 2. ed., p.197-221. (N.T.)

²³ Ver McLean, Hugh. *Nikolai Leskov: the Man and His Art*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1977.

²⁴ Benjamin tomou contato com Leskov pela primeira vez, em 1928, por intermédio de uma nova edição alemã de suas obras (II, 3, p. 1277). Mas parece ter sido o jornal *Orient und Okzident* que solicitou que o artigo fosse sobre Leskov em março de 1936.

²⁵ Benjamin, II, 3, p. 1277.

A história (e título da ópera de Chostakovitch), “Lady Macbeth do Distrito de Mtsenk”, é em si fascinante. Num aspecto, a protagonista Katerina Izmailova é uma típica heroína do século XIX. Ela se apaixona perdidamente e consome a vida nesse amor. Mas ela é totalmente atípica porque, em vez de simplesmente morrer, como era *de rigueur* na ficção do século XIX (pode-se mencionar Madame Bovary, Anna Karenina, e praticamente toda heroína de ópera italiana), essa mulher, como sua homônima renascentista, mata por amor. Mata seu sogro quando este descobre que ela tem um amante (o servo de seu marido). Golpeia seu marido até a morte, com um candelabro, e sufoca o sobrinho do marido (com a ajuda do amante). Mata a nova namorada do amante (sem a ajuda dele). E somente então, ao lutar com sua quarta vítima, para jogá-la no gelo do Volga, afunda numa sepultura aquática. Contudo, não foi o tema sensacional da história de Leskov que causou a maior controvérsia nos anos 1930 e sim a encenação modernista e pós-narrativa feita por Chostakovitch.

Quando a ópera estreou em Leningrado, em 1934, muito aclamada, foi saudada na imprensa oficial por suas inovações musicais e teatrais. Sergei Eisenstein usou a peça em sala de aula como exemplo de montagem da *mise-en-scène* de uma produção completa.²⁶ Contudo, em janeiro de 1936, Stalin e Molotov assistiram a uma apresentação em Moscou, com a Segunda Companhia do Teatro Bolshói. Dois dias depois, a ópera foi denunciada com veemência no *Pravda*, como uma monstruosidade de *avant-garde*, “balbúrdia em vez de música”.²⁷ Chostakovitch ficou estarrecido e abalado. O incidente alcançou publicidade internacional, pois a ópera também fora apresentada na Europa e nos Estados Unidos.²⁸ Nesse contexto, o impacto do argumento de Benjamin, no ensaio “O narrador” (encomendado dois meses depois da denúncia do *Pravda*), foi a defesa de um artista contemporâneo comunista das críticas políticas antimodernistas dos líderes do Estado soviético. Trata-se de um tema totalmente diverso da lamentação pelo fim de uma forma literária pré-moderna, interpretação usual dos especialistas em Benjamin sobre “O Narrador”.

Retorno à filosofia da história e à política atual

Mas parar a discussão neste ponto seria empregar o historicismo para criticar interpretações contemporâneas, e já afirmei que tal alternativa é em si inadequada. Além disso, não temos nenhuma evidência de que era a *intenção*

²⁶ Ver Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993. p.156-7.

²⁷ Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 187.

²⁸ Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, p. 156.

de Benjamin entrar na controvérsia sobre Chostakovitch com esse ensaio – nem precisamos disso, se estamos interessados na verdade, que, como disse Benjamin, é precisamente não intencional: “A verdade”, escreveu ele na introdução de *Trauerspiel*,* “é a morte da intenção”.²⁹ Mais importante que saber se Benjamin entendeu suas intervenções no contexto das controvérsias soviéticas é o fato de que poderia ser produtivo para nós fazê-lo. E, ao sugerir tal constelação, quero voltar, conforme o prometido, à questão de temporalidade e filosofia da história.

Foi o livro recente de Peter Osborne, *The Politics of Time*, que me fez pensar filosoficamente de forma sólida sobre a política implícita nos vários conceitos de temporalidade, particularmente a parte do livro que critica explicitamente minha própria leitura de Benjamin.³⁰ Penso que ele está correto ao descrever o conceito de tempo revolucionário de Benjamin como ruptura “extraordinariamente vivida”, interrupção na vida cotidiana, portanto, fundamentalmente diferente da temporalidade cosmológica que marca a concepção hegeliano-marxiana – que era certamente a de Lenin e do Partido de vanguarda. Contudo, é problemático equiparar, como o faz Osborne, a concepção de tempo de Benjamin com a temporalidade da *avant-garde* – problemático porque essa distinção teórica ignora a história real e, como marxista, ainda que um filósofo marxista, Osborne não devia ter feito isso. Osborne escreve que a experiência benjaminiana do “agora” (“ser agora”, ele a chama, em um movimento dubiamente heideggeriano) é “uma forma de experiência de *avant-garde*. Pois a *avant-garde* não é o que é historicamente mais avançado no sentido de que (...) tem mais história atrás de si”.³¹ Mas – ai! – é precisamente assim que a *avant-garde* vê a si própria.

Vamos recordar sucintamente: o termo *avant-garde* entrou em uso na França, em meados do século XIX.³² Naquela época, valia tanto para o radicalismo cultural quanto para o político, na medida em que os dois endossavam, no espírito do saint-simonianismo, a idéia de história como progresso. No final do século, no clima do modernismo artístico cujo centro era a Paris burguesa

* Ver a edição brasileira *Origem do drama barroco alemão* (São Paulo, Brasiliense, 1984), na qual o tradutor Sérgio Paulo Rouanet explica em nota às p. 9-10 por que traduziu a expressão alemã *Trauerspiel* para “drama barroco”(N.T.).

²⁹ “Die Wahrheit ist der Tod der Intention” (I, 1, p. 216, Ed. bras.: p. 58).

³⁰ Osborne, Peter. *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. London, Verso, 1995. p. 150-3.

³¹ Osborne, *The Politics of Time*, p. 150.

³² Ver Nochlin, Linda, “The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-80”, Hess, Thomas B. e Ashbery, John (orgs.) *Avant-Garde Art*. London, Collier-Macmillan Ltd., 1968. p. 5.

(onde viviam muitos dos artistas russos da *avant-garde* antes da Revolução), a *avant-garde* assumiu um sentido mais especificamente cultural. Embora muitos de seus membros (mas não todos) tenham se considerado politicamente como de “esquerda”, o termo não implicava necessariamente uma posição política. Significava estar alienado da cultura burguesa estabelecida e na crista da onda da história cultural, mas a idéia de fundir tal posição com o apoio a algum partido político particular não era colocada. Passou a sê-lo, entretanto, pelo menos para a *avant-garde* russa, com o sucesso bolchevique em outubro de 1917. Lenin imediatamente articulou esse evento revolucionário em termos de uma temporalidade cosmológica: Outubro era um evento da história mundial, o ápice de um contínuo revolucionário no qual a Paris burguesa tinha desempenhado o papel principal, mas apenas no passado: a Revolução Francesa e a Comuna de Paris eram vistas como passos progressistas no curso desse caminho. Essa visão da história deveria ser confirmada pela arte: Lenin lançou um Plano para a Propaganda Monumental, enumerando “combatentes do socialismo” aprovados, figuras históricas da Europa ocidental e da Rússia, que deveriam ser celebradas em monumentos públicos erguidos no espaço urbano. Os bolcheviques esforçaram-se por tentar engajar a *avant-garde* nos seus programas culturais (Tatlin e Korolev foram envolvidos no Plano para a Propaganda Monumental). A resposta foi, em geral, de apoio à Revolução de Outubro, mas intelectualmente a situação dos artistas era ambígua. Muitos dos principais membros da *avant-garde* eram explicitamente “anarquistas” em suas declarações políticas (isso ficou particularmente claro na primavera de 1918 quando, sob a pressão da guerra renovada com a Alemanha, a liderança leninista esmagou o anarquismo)³³ e havia considerável desconforto entre os artistas “radicais” sobre o preço a pagar em liberdade criativa pela colaboração muito estreita com *todas* as organizações estatais, inclusive as novas. É aqui que a política das temporalidades em conflito torna-se importante.

Foi precisamente o preconceito intelectual da história-como-progresso o que levou os produtores culturais radicais a tomar revolução política e revolução cultural como dois lados da mesma moeda. A reivindicação da *avant-garde* de ser o destino histórico da arte era legitimada pela submissão à temporalidade cosmológica do Partido, mas nesse mesmo gesto sua “verdade” era historicizada. Já em meados dos anos 1920, a *avant-garde* era vista na Rússia como *passé*. Toda arte que não fosse na direção do Partido era historicamente “atrasada”, burguesa e não-proletária e, assim, em última instância, contra-revolucionária. Uma vez que os artistas aceitavam o tempo cronológico

³³ Gassner, Hubertus. “The Constructivists: Modernism in the Way of Modernization”, *Great Utopia*, p. 302-5.

co da vanguarda política, seguia-se que ser revolucionário num sentido cultural significava exaltar as vitórias do Partido e acobertar seus fracassos.

Era possível argumentar que, apesar do apelo construtivista pelo ingresso da arte na vida social, a *avant-garde* bolchevique foi destruída precisamente por tentar demasiadamente se agarrar à “arte”, vale dizer, agarrar-se a um contínuo histórico de arte que corria paralelamente (e era em última instância subserviente) ao contínuo cosmológico do progresso histórico. Depois da Revolução de Outubro, o simples gesto de recusa que marcava a *avant-garde* burguesa não era mais considerado suficiente. Os artistas tomaram a fatídica decisão, ao olhar para frente e não para trás, de se mudar triunfalmente para o futuro ao lado do poder político. A única discussão era quais seriam as velocidades relativas, se – como reivindicavam Tatlin e Lissitzki – a prática artística estivesse cronologicamente na proa do Partido Comunista, ou, como escreveu Trotski, a arte sempre se encontraria “no vagão-bagageiro” da história. Ao aceitar a concepção cosmológica da vanguarda do tempo revolucionário, a *avant-garde* abandonava a temporalidade que Osborne quer atribuir a ela, a temporalidade benjaminiana da interrupção, estranhamento, suspensão, ou seja, abandonava a *experiência fenomenológica* da prática de *avant-garde*. Esta deve ser entendida não apenas como uma estratégia para solapar a ordem burguesa, mas fundamental para a prática cultural de qualquer sociedade futura digna do nome “socialista”. O tempo revolucionário deve então ser entendido como experiência temporal eternamente em oposição ao contínuo cronológico histórico, bem como eternamente em oposição ao repetitivo gesto do “novo” da moda, que se disfarça de *avant-garde* de nossa época. Cultura socialista e cultura de *avant-garde* precisariam ser repensadas em termos desta temporalidade, como constante construção de constelações que suspendem o tempo, como constante luta contra os líderes econômicos e políticos que levemente (e sempre incorretamente) prevêm o futuro a partir do presente, como constante oposição aos criadores da moda, para quem o tempo, como as mercadorias, é dotado de intrínseca obsolescência.

O único poder que temos disponível quando, viajando no trem da história, procuramos o freio de emergência, é o poder que vem do passado – um passado que sem nosso esforço será esquecido. Um fato do passado que particularmente corremos o risco de esquecer é a forma aparentemente anódina em que ocorre o processo de capitulação. É apenas uma questão de querer acompanhar as tendências intelectuais, competir no mercado, permanecer relevante, ficar na moda. Em nosso próprio tempo, isso tem a enorme implicação substantiva de descartar a outra história do século XX, a história “fracassada” do socialismo. Mas fazê-lo é se render à mais nova versão do mito do progresso, o pressuposto errôneo de que aqueles no Leste que foram “derrotados” na história nada têm a ensinar aos novos bárbaros triunfantes no Ocidente.

Então, o que, em nome de Deus, estamos fazendo aqui? A prova dos novos da produção intelectual é como ela afeta o mundo exterior, não o que se passa dentro de um enclave acadêmico como este. O próprio Benjamin sustentava, como critério para sua obra, que fosse “totalmente inútil para os propósitos do Fascismo”.³⁴ Algum de nós pode dizer de sua própria obra que é totalmente inútil para os propósitos da nova ordem global, em que a exploração de classe é gritante, mas a linguagem para descrevê-la está em ruínas? Por certo, ficaríamos horrorizados se decisões sobre contratações e promoções acadêmicas fossem tomadas com base na medida em que nosso trabalho contribui para a luta de classes. A verdade perturbadora, porém, é que essas decisões são tomadas com vistas a assegurar que nosso trabalho *em nada* contribua para a luta de classes. E isso, meus amigos, é problemático.

³⁴ Benjamin, prefácio a “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations*, Arendt, Hannah (org.). Trad. Harry Zohn. New York, Schocken Books, 1969. p. 218.

BUCK-MORSS, Susan. Walter Benjamin: entre moda acadêmica e avant-garde. *Crítica Marxista*, São Paulo, Boitempo, v.1, n.10, 2000, p.48-63.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Filosofia da história; Revolução Russa.