



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**“O autor como produtor”
na era da “estetização da
política”**

***“The author as producer”
in the age of
“aestheticizing of politics”***

Autor: Clara Figueiredo

Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 19

Publicação: Agosto de 2021

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.188085>



“O autor como produtor” na era da “estetização da política”

Clara F. Figueiredo*

Resumo: Trechos da correspondência de Walter Benjamin registram que a publicação de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” na Rússia apresentava-se, para ele, como uma tarefa de primeira ordem. Em abril de 1936, Benjamin confessou a Kitty Marx-Stenchnerider suas expectativas e pessimismo frente a desejada publicação: “A avaliar por essas reações, quase teria razões para concluir que o trabalho terá a menor repercussão no lugar que deveria ser naturalmente o seu, na Rússia”. Quais seriam as motivações da expectativa benjaminiana? Porque a Rússia seria o destino ou o lugar “natural” de “A Obra de Arte...”? Como explicar seu pessimismo? O presente artigo discute o caráter político e militante do ensaio em questão, bem como sua articulação com o debate russo, na contracorrente da estetização da política stalinista e em direção “à formulação de exigências revolucionárias” da arte.

Abstract: The correspondence of Walter Benjamin shows that the circulation of “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” in Russia was to him a matter of the utmost importance. In April 1936, Benjamin confessed to Kitty Marx-Stenchnerider his expectations and pessimism: “Considering these reactions, I might even have reason to believe that the work will have little repercussion in the place that should be its natural place, in Russia.” What were the reasons behind the expectations of Benjamin? Why would Russia be its “natural” place or destination? How can we explain his pessimism? This paper aims at discussing the militant and political dimension of “The Work of Art...” as well as its insertion in the Russian debate in its time, in the countercurrent of the Stalinist aestheticization of politics and into the direction of “the formulation of revolutionary demands in the politics of art.”

Palavras-chave: Estetização da política; Politização da arte; Arte de vanguarda russa
Key-word: Aesthetization of politics; Politicization of art; Russian avant-garde art

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. [...] O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo; deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. (W. Benjamin, Tese VI, 1940)

URSS, “o lugar que deveria ser naturalmente o seu”

Escrito e reescrito entre 1935 e 1939, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” é provavelmente o texto de W. Benjamin mais frequentemente citado. No entanto, ainda pouco foi dito sobre a inserção do mesmo no seu “contexto social vivo” – para usarmos as palavras do próprio Benjamin.¹ Pouco se discutiu as funções e posições assumidas pelo ensaio no âmbito das relações de produção artísticas e literárias de sua época. Quem eram seus interlocutores? Quais eram seus escopos de circulação e sinais de alarme?

Trechos da correspondência benjaminiana registram que, entre outubro de 1935 e março de 1937, Benjamin tentou publicar “A obra de arte...” em Moscou, na revista *Das Wort* (*A pa-*

¹ BENJAMIN, W. “O autor como produtor”, (1934). BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pp.79-105, p.84.

* Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: Doutorado (2018) e Mestrado (2012) em Arte Visuais pela. Bolsa Ghilarza Summer School: Scuola Internazionale di Studi Gramsciani (2016), na Itália. Fotógrafa e pesquisadora. Ministrou disciplinas e oficinas na área de artes e fotografia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2021) e na Universidade Anhembi Morumbi/SP (2018), entre outros. Co-organizadora do livro "Lampejos: Arte, Memória, Verdade, Justiça", publicado em coedição com a Comissão de Anistia, Ministério da Justiça e Universidade Federal de Minas Gerais (2016); <https://orcid.org/0000-0003-1491-8165>; ffigueiredo clara@gmail.com; <http://lattes.cnpq.br/8612552632543905>; <https://usp-br.academia.edu/ClaraFigueiredo>

lavra).² Em carta a Margarete Steffin, datada de 4 de março de 1936, Benjamin afirmou: "Não considero desprezível o fato de que a problemática de que trato deveria despertar grande interesse na Rússia. [...] Eu gostaria que Tretiakov pudesse receber o trabalho ["A obra de arte..."] e lê-lo. [...] Suponho que a senhora conheça bem Tretiakov e possa lhe entregar o manuscrito".³ Em abril do mesmo ano, Benjamin confessou a Kitty Marx-Stencher suas expectativas e seu pessimismo frente a desejada publicação: "A avaliar por essas reações, quase teria razões para concluir que o trabalho terá a menor repercussão no lugar que deveria ser naturalmente o seu, na Rússia".⁴

Em 11 de agosto de 1936, Benjamin relatou a Werner Kraft suas tentativas frustradas de publicação de "A obra de arte...": "Não sei quanto tempo se manterá a atual redação da revista [*Das Wort*]. Por mim, teria interesse que ela se mantivesse como está até que Brecht [membro do comitê editorial da revista alemã publicada na Rússia], o único que o pode fazer, tentasse assegurar a publicação do meu ensaio".⁵

Concomitantemente às tentativas de publicação do ensaio na Rússia, Benjamin tentou discuti-lo nos círculos de esquerda no Ocidente (ligados ao *Komintern* e às Frentes Populares). Em 20 de junho de 1936, Benjamin narrou a Alfred Cohen a sua frustração frente a tentativa de apresentação de seu trabalho na União dos Escritores Alemães (em Paris). "O mais interessante foram os esforços dos membros do Partido, entre os escritores, para impedir a apresentação do meu trabalho e o debate a respeito dele".⁶

2 *Das Wort* foi um periódico literário alemão veiculado em Moscou entre 1936-1939. B. Brecht (1898-1956) era um dos membros da comissão de redação. Benjamin tentou muitas vezes publicar seus textos nessa revista (visando à circulação destes na Rússia), no entanto as tentativas não tiveram grande êxito. Ver: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pp. 224 e p. 267 (notas do editor).

3 BENJAMIN, W. *apud* SCHOTTKER, Detlev. "Comentário sobre Benjamin e A obra de arte". BENJAMIN, W. BENJAMIN, W. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 128-129. Ver também BENJAMIN, W. *Estética e sociologia...*, *op. cit.*, pp. 226-227.

4 BENJAMIN, W. *Benjamin e a...*, *op.cit.*, pp.41-155, p.128-129 e BENJAMIN, W., *Estética e sociologia, ...op.cit.*, pp. 209, 224; 226-227; 249-258; 267..

5 BENJAMIN, W. *Estética e sociologia...*, *op. cit.*, p. 225 (cartas).

6 BENJAMIN, W. *Apud* SCHOTTKER, Detlev. "Comentário...", *op. cit.*, p. 55. Ver também:

Visto que “A obra de arte...” não tratava da experiência russa – a qual, quando mencionada vagamente, restringia-se à produção cinematográfica de vanguarda dos anos 1920 – porque a Rússia seria o seu destino ou o lugar “natural”?

Quais seriam as motivações da insistência benjaminiana?

Se a publicação, na Rússia, apresentava-se para Benjamin como uma prioridade crucial, seus esforços para tanto pareciam marcados por grande incredulidade e pessimismo. Porque?

O debate russo influenciou decisivamente a produção e reflexão artística do séc. XX, sobretudo entre aqueles ligados aos círculos de esquerda. Walter Benjamin não foi exceção, como podemos perceber pela análise de sua correspondência. Com efeito, entre 6 de dezembro de 1926 e 1º de fevereiro de 1927, Benjamin observou *in loco* tal debate, ao viajar para Moscou. Ainda que o escritor alemão tenha publicado poucos ensaios nos quais abordou diretamente o debate artístico russo, sabe-se que ele manteve um interesse vívido e um contato bastante próximo.

No presente artigo, a partir de uma abordagem histórico-materialista dos ensaios “O autor como produtor” (1934), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-1936) e “Diários de Moscou” (1926-1927) pretende-se discutir a relação entre Benjamin e o debate artístico russo. Para, mediante tal aproximação, destacar o caráter político e militante de “A obra de arte...”, bem como sua articulação com o debate russo, na contracorrente da estetização da política stalinista e em direção “à formulação de exigências revolucionárias” da arte.

Tretiakov, o destinatário de Benjamin

Nos trechos de cartas mencionados, Benjamin elegeu um destinatário para seu ensaio: S. Tretiakov (1892-1937).⁷ Benjamin já havia mencionado nominalmente o escritor russo em “O Autor como Produtor” (1934). No ensaio de 1934, Benjamin citou o escritor S. Tretiakov como exemplos de uma efetiva politização da arte: “Esse escritor operativo [definido e praticado por Tretiakov] fornece o exemplo mais palpável da dependência funcional em que se encontram, sempre e em todas as circunstâncias, a tendência [orientação] política correta e a técnica literária progressista”.⁸

Integrante do grupo Frente de Esquerda das Artes (LEF; 1922-1928), Tretiakov foi preso sob acusação de espionagem para o governo japonês e deportado pelo regime stalinista em 1937. Morreu, em 1939, num campo de concentração na Sibéria. Tretiakov só foi reabilitado em 29 de fevereiro de 1956.

Grupo interdisciplinar composto por pintores, cineastas, fotógrafos, poetas e teóricos (vinculados a diversas correntes de vanguarda como futuristas, construtivistas e produtivistas), o LEF buscava desenvolver uma arte cuja gramática estivesse ligada aos princípios da Revolução de Outubro.⁹ Entretanto, o alinhamento dos *lefstas* ao *front* vermelho se deu de forma crítica, o que, em muitos momentos, significou ir contra as diretrizes oficiais do partido bolchevique.¹⁰ Os registros textuais

7 “Gostaria, isso sim, que Tretiakov o lesse [“A obra de arte...”]. [...] Suponho que conhece bem Tretiakov e lhe poderá dar o manuscrito (gostaria, é claro, que esse não se perdesse)”. BENJAMIN, W. *Apud* SCHOTTKER, Detlev. “Comentário sobre Benjamin e A obra de arte”. BENJAMIN, W. *Benjamin e a obra de arte...*, *op. cit.*, pp. 128-129. Ver também BENJAMIN, W., *Estética e sociologia...*, *op. cit.*, pp. 226-227.

8 BENJAMIN, W. “O autor.. *op. cit.*, p.86.

9 Entre os artistas que integraram ou giravam na órbita do LEF estiveram, por exemplo, V. Maiakóvski (1893-1930), Rodchenko (1891-1956), Stepanova (1894-1958), Popova (1889-1924), Tretiakov (1892-1937), Arvatov (1896-1940), Eisenstein (1898-1948) e Vertov (1896-1954).

10 Muitos *lefstas* aproximaram-se do movimento anarquista (os primeiros textos de Tatlin, Ossip Brik, Aleksei Gan e Rodchenko foram publicados no jornal *Anarkhia*, órgão da Casa da Anarquia, em 1918. Ver: ALBERA, F. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Trad. Heloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.178) ao Proletkult; à Oposição de Esquerda; à

de embates entre os *lefstas* e a direção do partido foram veiculados nos periódicos *Lef*, *Novyi Lef* e outros.¹¹

Aglutinados em torno do poeta V. Maiakóvski (1898-1930), o heterogêneo grupo de artistas que compôs o LEF se constituiu no calor da guerra civil (1919-1921) e se consolidou nos primeiros anos da NEP (Nova Política Econômica; 1921-1928), com a adoção do produtivismo, como plataforma comum.¹²

Umbilicalmente ligado ao seu contexto revolucionário, o LEF caracterizava-se por uma nova forma de pensar a experiência artística a partir de um fronte de guerra (de classes).¹³ Para o LEF, a arte revolucionária ultrapassaria as formas contemplativas e conectar-se-ia estreitamente à prática social, transformando-se em uma arte de influência social. As ex-

Oposição Operária e aos demais movimentos de proletários e camponeses que se opunham aos refluxos revolucionários.

11 Sobre o debate entre o grupo LEF e a direção do partido bolchevique, especialmente os textos sobre arte e cultura de Trótski, ver: VILELLA, Thyago M. *O Ocaso de Outubro: o Construtivismo Russo, a Oposição de Esquerda e a Reestruturação do Modo de Vida*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. (Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-02032015-104723/pt-br.php>, p.120).

12 A NEP, devido ao seu caráter termidoriano no modo de vida e *psiquismo* revolucionário, teria constituído um antagonista comum a ser combatido pelo grupo. O termo ‘Termidor’, em discussão na URSS, era uma referência histórica ao 9 de Termidor do Ano II da Revolução Francesa (27 de Julho de 1794. Período de acentuado declínio na atividade política de massa e um recuo da parte do governo em relação às medidas sociais radicais. Ver: TWISS, Thomas Marshall, *Trotsky and the problem of soviet bureaucracy*, tese de doutorado, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2009, disponível em http://d-scholarship.pitt.edu/7502/1/twisstm_etd2009.pdf, pp. 249-252. Segundo relatos de época, Lênin teria discutido junto a membros do *politburo* o termidor como recurso da ditadura do proletariado – isto é, como uma guinada à direita dirigida pelo próprio partido bolchevique que visava assegurar as conquistas da revolução proletária. Nas palavras de Lênin: “Isso é Termidor. Mas, não devemos nos deixar ser guilhotinados. Devemos, nós mesmos, fazer um Termidor”. SERGE, V., *Memoirs of a revolutionary, Foreword by Adam Hochschild*, New York Review Book, 2012, p.152.

13 Até 1917, a produção de vanguarda russa, inserida numa lógica periférica, caracterizava-se por um rápido processo de absorção e reação aos movimentos artísticos da Europa central. Com a Revolução de Outubro, analogamente ao processo político, houve um rompimento e redirecionamento do campo artístico conferindo às vanguardas russas um caráter revolucionário no interior do desenvolvimento da arte moderna. Como afirmou Maiakóvski, “Pela primeira vez, uma palavra nova no campo da arte – construtivismo – veio da Rússia, não da França”. Maiakóvski, (1923), Apud: ALBERA, F., *Eisenstein... op. cit*, p.165. Sobre o construtivismo russo e a adoção da plataforma produtivista, ver: FIGUEIREDO, Clara de Freitas. “Construtivismo russo: história, estética e política”. JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim. (org). *1917: O ano que abalou o mundo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

pressões e proposições concretas de uma arte de influência social alteraram-se no decorrer da trajetória do grupo.¹⁴ Apesar de heterogêneas, havia uma orientação comum às produções *lefstas*: a noção de “encomenda social”. Segundo a noção de “encomenda social”, o artistas deveria programar todos os aspectos constitutivos de sua obra (forma, conteúdo, materiais, modo de produção e circulação) em função do papel (político) que desempenharia na luta de classes, de acordo com a noção de “cultura material”.¹⁵

Por “cultura material”, os *lefstas* entendiam as formas materiais socialmente úteis, criadas pelo trabalho humano (coisas), da esferas da produção à do consumo.¹⁶ A “cultura material” de uma sociedade seria responsável pela formação do tipo cultural da mesma. Segundo tal proposta, a função organizadora da arte estaria associada ao aspecto material da ideologia – Ou seja, as coisas e as relações sociais e psíquicas estabelecidas a partir delas.¹⁷ Neste sentido, o artista deveria compreender a

14 Ver: FIGUEIREDO, Clara de Freitas, “Não comercializem Lênin! A crítica da LEF ao culto do chefe”. *Dazibao*, São Paulo, v. 4, n. 1, 2016, p.27-62.

15 Sobre a noção de encomenda social ver: FIGUEIREDO, C. F. “Uma noiva vermelha!”. SILVA, Michel (org.), *Revolução Russa: passado e presente*. Blumenau: Todas as Musas, 2017.

16 Em 1923, ao adotarem como plataforma comum o produtivismo, os *lefstas* radicalizaram a proposta construtivista em uma guinada do “ateliê à fábrica”. A partir de uma nova compreensão do realismo na arte, que residiria na materialidade da construção da obra (a linha, a tinta a tela) e não nos elementos ilusionistas da composição (o mimetismo, a perspectiva, o volume), os construtivistas anunciaram a superação da pintura. Ao destacar o material e sua dimensão real, eles passaram a enfatizar o papel dos objetos e da “cultura material” na constituição do “modo de vida cotidiano” e do psiquismo revolucionário. Ver: ARVATOV, Boris. “Everyday Life and the Culture of the Thing”. Trad. Christina Kiar. *October 87*, Cambridge: MA: MIT Press, summer 1997, pp. 119-128, p. 120.

17 Vale mencionar aqui o caráter radicalmente anti-fetichismo da mercadoria, presente, ainda que em outros termos, na plataforma produtivista e na noção de “cultural material”. A dominação fantasmagórica dos sujeitos pelas coisas (típica do modo de produção capitalista) deveria ser substituída pela maestria produtivista e a produção de objetos socialmente justificados. O objetivo central da plataforma produtivista era transformar a fábrica em um centro de pesquisas, estimulando a criatividade dos trabalhadores, a fim de reformular as práticas coletivas do setor produtivo. Ao se inserir nos processos de produção, os produtivistas (artistas-engenheiros) transformariam, por meio da arte (entendida como experiência de criação coletiva, não alienada), as relações de produção e as relações sociais decorrente destas. Em outras palavras, o processo de produção e circulação estaria pautado num novo tipo de “relação simples entre o homem e o seu trabalho, o homem e o seu produto”. No qual, não seria mais o mercado a ditar as regras do processo de produção, mas sim as demandas sociais. Ver: ARVATOV, B. “Everyday Life...” *op.cit.*, p. 120-121; ZALAMBANI, M *L’Arte Nella Produzione: Avanguardia e Rivoluzione nella Russia Sovietica degli anni’20*. Longo

“cultura material” de uma sociedade e incidir sobre ela transformando, assim, o *byt* (o modo de vida cotidiano) e o psiquismo social no terreno da luta de classes.

Tretiakov, “o escritor operativo”¹⁸

A relação entre W. Benjamin e o grupo LEF deu-se, entre outros, por intermédio de S. Tretiakov. Sabe-se que estes entraram em contato durante a viagem de Benjamin à URSS, em 3 de janeiro de 1927, no Teatro Meyerhold.¹⁹ Ao que tudo indica Benjamin e seu amigo B. Brecht seguiram acompanhando o trabalho de Tretiakov e de outros *lefstas* – o que não deve ter sido difícil, visto que a Alemanha funcionava como uma caixa de ressonância do debate russo.

Entre janeiro e abril de 1931, Tretiakov faz uma turnê de palestras na Alemanha, Áustria e Dinamarca. É provável que tenha sido nessa ocasião que Benjamin entrou em contato com a proposta *factográfica* (de “escritor operativo”) do *lefista*.²⁰ Em 21 de janeiro de 1931, Tretiakov deu uma palestra, na qual traçou uma visão geral de seu trabalho, como “escritor operativo”, no Kolkhoz “Farol Comunista”.²¹ A palestra para a Sociedade

Editore, 1998, p. 120-121; MARX, K. *O capital: crítica da economia política: livro I*. Trad. de Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 102.

18 “Esse escritor operativo [definido e praticado por Tretiakov] fornece o exemplo mais palpável da dependência funcional em que se encontram, sempre e em todas as circunstâncias, a tendência [orientação] política correta e a técnica literária progressista”. BENJAMIN, W. “O autor...”, *op. cit.*, p. 86.

19 BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Tradução Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 78 (nota de rodapé 84).

20 Sobre *factografia* ver: ZALAMBANI, M. *La morte del romanzo: dall'avanguardia al "realismo socialista"*. Roma: Carocci, 2003.

21 Entre 1928 e 1930, S. Tretiakov visitou e residiu em fazendas coletivas (*Kolkhoz*). Em sua estadia no Kolkhoz, Tretiakov atuou ativamente: no fomento e produção de jornais e rádios; na exibição de filmes itinerantes; nos programas de alfabetização e formação dos camponeses, etc. A partir de sua experiência no Kolkhoz e do acúmulo de debate *lefista*, Tretiakov escreveu uma série de ensaios, proferiu palestras e elaborou sua proposta *factografia* de um escritor operativo. Ver: GOUGH, Maria, and Michael Roloff. “Radical Tourism:

Amigos da Nova Rússia em Berlim deu origem ao ensaio “O escritor e a vila socialista”, traduzido em alemão, para a ocasião. “O escritor e a vila...” impactou os círculos intelectuais e artístico da esquerda alemã. Interlocutores de Benjamin, como S. Kracauer (1889-1966), debateram extensivamente sobre as questões levantadas por Tretiakov. “O autor como produtor”, de Benjamin, é tributário deste debate.

Em “O escritor e a vila socialista”, Tretiakov, aos moldes do LEF e sua proposta *factográfica*, contrapõe o jornal ao romance e o escritor iluminado às massas anônimas autodeterminadas (os “Tolstóis vermelhos”).²² A saber que, a noção de “escritor operativo” elaborada por Tretiakov relacionava-se com a experiências dos *rabcors* (“correspondente a operários e camponeses”).

O Tolstói vermelho

A prática de produção textual dos *rabcors* e sua sucessiva publicação em periódicos do próprio partido e de outras instituições (como, por exemplo, a revista do grupo LEF) iniciou-se ainda no período da guerra-civil (1918-1921). Período no qual eram publicados relatos das frentes de batalha, como uma ação tática de informação e profusão dos avanços do fronte vermelho em um país continental.²³

Sergei Tret'iaikov at the Communist Lighthouse”. *October*, vol. 118, 2006, pp. 159-178.

22 TRETIAKOV, Sergei, “The new Leo Tolstoy”. *October 118*. Cambridge: MIT Press, Fall 2006, pp. 47-50.

23 O movimento dos *rabcors* influenciou particularmente o movimento de cinema documental russo. Kawamura menciona que muitas revistas e jornais do período publicavam e fomentavam a produção dos correspondentes. De modo que, de fato, na primeira metade dos anos 1920, até 1927-28, tal movimento contribuía na alfabetização e politização do operariado e campesinato russo. O próprio grupo LEF muitas vezes publicou em suas revistas produções dos correspondentes. Os trabalhos de Vertov e seu cine-olho também dialogam diretamente com tais produções. Ver: KAWAMURA, Aya. “La création collective dans le documentaire soviétique: photographie, cinéma et «correspondants-ouvrier»”. *1895: Revue d'histoire du cinéma*, n. 63, 2011, pp. 48-144, p. 48. (Disponível online em: <www.cairn.info/revue-1895-2011-1-page-48.htm>, acessado em 4 de maio de 2015); FERRETTI, Maria. *Le Mouvement des correspondants ouvriers, 1917-1931: révolution culturelle et organisation du consensus dans l'Union soviétique des années vingt*, tese de doutorado, Paris: EHESS, 1998.

Após a formalização das atividades dos *rabcors* (1923), o partido bolchevique apoiou e requisitou correspondências sobre os problemas nos locais de trabalho e vilas. No entanto, por se tratar de uma produção textual autônoma de trabalhadores e camponeses, o controle do conteúdo e mesmo do teor de tais produções escapava à direção do partido – a qual, a partir de 1926, por meio de justificativas conspiratórias, apontou a necessidade de um maior controle da atividade dos *rabcors*. Nesse período pode-se verificar uma inflexão progressiva de tal prática. Se, num primeiro momento, o movimento dos *rabcors* visavam estimular a produção de relatos (visuais e textuais) pelos operários e camponeses, fomentando, assim, alfabetização, debates e uma postura crítico-reflexiva, num segundo momento consolidou-se seu caráter vigilante, de delação dos pares e subordinado às diretrizes do partido.²⁴

O grupo LEF viu nos correspondentes operários e camponeses elementos para uma alternativa crítica à literatura épica e ao subjetivismo do gênero romanesco (fundamentados no drama, na narrativa ficcional e na figura do herói). O grupo não só apoiava a produção dos correspondentes como também, entre 1926-1928, redirecionou sua própria produção artística a partir do contato com a experiência dos primeiros.

Em 1927, por exemplo, enquanto os membros mais críticos da direção do partido afirmavam que os León Tolstóis vermelhos estavam no jardim de infância, os *lefistas* defendiam que os Tolstóis vermelhos seriam constituídos pelas massas (de *rabcors*) auto-determinadas. Em “O novo Leon Tolstói” (1927), Tretiakov defende a proposta de que, ao invés de buscar por gênios iluminados, o Estado soviético deveria estimular a formação de coletivos de produtores (*rabcors*).

24 Em maio de 1926, na Terceira Conferência dos Correspondentes Operários e Camponeses, Bukharin aventou a necessidade de maior controle da produção dos correspondentes, tendo em vista o risco de que forças hostis (como os *kulaks* e sacerdotes atrasados, ou mesmo camponeses recém ingressados na indústria soviética, mas ainda com ideias pequeno-burguesas) poderiam se infiltrar no movimento e contaminar, com seus relatos, os demais trabalhadores e camponeses. Entre 1927 e 1928, os editores chefes do *Pravda* passaram a priorizar relatos assinados coletivamente, desse modo seria mais fácil garantir um maior controle, e, conforme afirmou o bolchevique Aleksei Kapustin, diretor da sessão “vida do trabalhador” do *Pravda* (abril de 1929), uma mensagem política “adequada” e de “qualidade”. KAPUSTIN, *apud* LENOE, Matthew. *Closer to the masses: stalinist culture, social revolution and soviet newspapers*. Massachusetts: Harvard Press, 2004, p. 159.

O *lefi*sta Tretiakov se inspira no movimento dos “correspondentes operários” para defender o uso didático e político de jornais, rádios e clubes de trabalhadores enquanto dispositivos de formação e produção coletivas.²⁵ A figura do “escritor operativo”, definida e praticada por Tretiakov e recuperada por Benjamin em “O autor como produtor”, inseria-se precisamente nesse debate. O “escritor operativo” objetivava, por meio da “função organizadora” da arte: “incentivar a socialização dos meios intelectuais [e artístico] de produção”; “organizar os trabalhadores intelectuais no próprio processo de produção”; e, “transformar a função do romance, do drama e do poema”.²⁶

A defesa *lefi*sta dos *rabcors*, assim como a noção de “encomenda social” e a própria definição e prática do “escritor operativo”, devem ser lidas em contraposição aos refluxos da URSS stalinista. Posto que esta se deu, justamente, em um momento de esmagamento da liberdade de auto-organização artística e a metamorfose da função revolucionária dos correspondentes em funções de delação e vigilância a serviço do funcionamento da máquina produtiva estatal.

“Tendência” e “encomenda social”

Em seu ensaio, Benjamin retomou não apenas a definição e a prática do “escritor operativo” de Tretiakov, mas também a própria linha de crítica e atuação do *lefi*sta. Em outras palavras, a plataforma produtivista, na qual a arte é pensada a partir de sua inserção dentro dos processos produtivos de seu tempo, é justamente o eixo condutor da politização da arte de Benjamin.

No ensaio “O autor como produtor”, Benjamin partiu da pergunta acerca da abordagem dialética da relação entre tendência (*Tendenzkunst*, orientação política da arte)²⁷ e qualidade

25 Ver: FIGUEIREDO, C. “Não comercializem...”, *op.cit.*

26 BENJAMIN, W. “O autor como...”, *op.cit.*, p. 105.

27 Para Benjamin, tendência corresponderia à orientação política (e, num segundo momento, qualidade artística) de uma obra. “Um tipo de escritor mais progressista reconhece essa

(técnica e artística) – algo análogo à própria relação forma e conteúdo – para, por meio da análise de casos concretos, defender a reflexão sobre o papel da arte dentro das relações de produção.²⁸ Tal conceito, ao ser pensado dentro das esferas de produção, abarcaria também a noção de tendência literária (qualidade artística e técnica) de uma obra em função do papel por ela desempenhado no campo da própria produção artística: “A tendência de uma obra só pode ser politicamente correta se também for literariamente correta”.²⁹

Em outras palavras, se o tratamento dialético da relação entre forma e conteúdo passava pela inserção do artista dentro dos processos produtivos de seu tempo (no âmbito da luta de classes),³⁰ passava também pela inserção do artista dentro dos processos da produção artística de sua época – visto que esta também constituía uma das esferas determinantes das relações de produção e circulação do objeto artístico.

O debate sobre tendência, especialmente na literatura (e literatura política), era um debate antigo da esquerda alemã.³¹ Acerca desse debate, cabe mencionar dois pontos: O primeiro ponto diz respeito à associação entre tendência e temática de uma obra e o segundo, à associação entre a noção de tendência e “encomenda social”.

O “realismo socialista” (formulado em 1934, mas em gestação indireta desde 1922, no “realismo heroico”),³² foi marcado

alternativa. A sua decisão é tomada com base na luta de classes, e ele se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia. Ele orienta a sua atividade por aquilo que é útil ao proletariado na luta de classes. Costuma dizer-se que ele segue uma *tendência*. BENJAMIN, W., “O autor...”, *op. cit.*, p. 82. Para o uso do termo “arte de tendência” à época, ver: LÖWY, M. “Lukács and Stalinism”. *New Left Review* 1_91, Londres, May-June 1975, p. 26.

28 BENJAMIN, W. “O autor...”, *op. cit.*, p. 84.

29 *Idem*, p. 83.

30 *Idem*, p. 84.

31 Os debates sobre “tendência” eram, conforme o tradutor e estudioso de Benjamin, João Barreto, “nesta altura, já velhos na literatura alemã. Pelo menos desde meados do século XIX, é possível relatar uma série de polemicas sobre essa problemática”. BENJAMIN, W., “O autor...”, *op. cit.*, p.82. (notas do tradutor). Lowy no texto “Lukács and Stalinism” também menciona tal debate. Ver: LÖWY, M. “Lukács and Stalinism...”, *op.cit.*,

32 o “realismo heroico” foi o estilo pictórico e escultórico da AKhRR. Este consistia na “documentação” pseudo-realista do “heroísmo” da revolução. AKhRR é a abreviação russa

por uma espécie de farsa celebrativa do “socialismo num só país” e de uma retórica da supremacia do tema, em relação aos demais aspectos de uma obra (a saber: forma, materiais, técnicas e modos de produção e circulação). Não obstante, as definições do “realismo socialista” e das obras demandadas e aprovadas em tal doutrina eram escorregadias e alteravam-se de acordo com a conjuntura e os interesses em jogo.³³

Nesses termos, Benjamin, alinhado ao debate capitaneado pelo grupo LEF, atribuiu novo significado ao conceito de tendência, definindo-o em termos muito próximos aos da noção de “encomenda social”. Conforme as noções de “encomenda social” (*leftista*) e de tendência (na acepção benjaminiana), não basta que a obra tenha um conteúdo crítico ou progressista (a “tendência política correta”); é necessário que ela tenha também uma forma que expresse tais características. Do mesmo modo, não basta ao artista refletir apenas externamente os processos de produção da vida, mas é necessário refletir criticamente sobre os modos de inserção da arte (de sua obra) nesse processo de produção.

A noção benjaminiana de tendência parece subverter tal lógica a partir dela mesma. Ao afirmar que “uma obra que apresente a tendência correta terá necessariamente as outras qualidades”, Benjamin, em vez de subordinar as demais qualidades à orientação política (tendência) de uma obra – as quais estariam necessariamente corretas se a tendência estivesse –, ressaltou, pelo contrário, que é necessário haver uma articulação entre todos os aspectos de uma obra para que a própria tendência esteja correta.³⁴ Nessa mesma direção, Benjamin criticou produções

para Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (AKhRR1922-1932). Ver: AKhRR. “Declaration of Association of Artists of Revolutionary Russia” (1922). BOWLT, John (edit.) E. *The documents of 20th-century art/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902-1934*. NY: The Viking Press, 1976, pp. 265-267.

33 Para que não incorramos em reducionismos, vale mencionar que, entre os gestores, membros da censura e críticos de arte do “socialismo num só país”, havia debates que perpassavam também os campos da forma, materiais e estilos artísticos adotados, como no caso dos excluídos ou difamados nas exposições retrospectivas “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” (1932-1934). Ver: CHLENOVA, Masha. *On Display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928-1933*. Ph.D. dissertation. New York: Columbia University, 2010.

34 “O que quero mostrar é que uma obra só pode ser politicamente correta se também for literariamente correta”. BENJAMIN, W., “O autor...”, *op. cit.*, p. 83.

meramente propagandísticas e destacou a “função organizadora” da arte em resposta.³⁵ Vale destacar que tal questionamento não eliminaria completamente o caráter propagandístico, mas o complexificaria, ao associá-lo a outras funções de uma obra de arte de tendência (política e artística).³⁶

Ao vincular reciprocamente a relação entre tendência política e tendência artística, Benjamin opõe-se aos rumos dominantes no campo artístico da URSS sob o stalinismo. Isso porque a articulação entre tendência política, tendência artística e inserção da arte dentro da produção (da luta de classes) apontava não apenas para a superação de uma obra meramente propagandista (como no “realismo heroico” e no “realismo socialista”), mas também para o papel ativo da arte na organização (da “cultura material”) de uma sociedade.³⁷ Conforme Benjamin:

O autor que tiver refletido profundamente sobre as condições de produção atual está longe de esperar, ou mesmo de desejar, obras dessas. O seu trabalho nunca se ocupará apenas de produtos, mas também, sempre e simultaneamente, dos

35 *Idem, ibidem*, pp. 98-100.

36 Com efeito, Benjamin, no texto “Pintura e arquitetura, fotografia e cinema (provavelmente inacabado) que acompanha a última versão do manuscrito “A obra de arte...”, criticou a redução do “realismo socialista”, nos círculos de esquerda do período, a uma discussão de temáticas. Segundo Benjamin: “Não dispomos de exemplo melhor do que o cinema para mostrar como as duas coisas [temática e forma] estão intimamente relacionadas: a utilidade de uma nova técnica para as necessidades econômicas que se transformam, e a utilidade de um novo modo de ver para as necessidades estéticas que evoluíram. O realismo socialista não tem razões para menosprezar essas ligações. Se elas tiveram uma presença diminuta nas discussões de Paris – ou se, como disse Aragon, foram sabotadas por uma série de participantes –, isso se deve à natureza (pública) de um debate como esse. As consequências negativas de uma tal omissão resultaram na crença, por parte da generalidade [sic] dos oradores, de que a salvação está apenas nos novos assuntos”. BENJAMIN, W. “Pintura e arquitetura, fotografia e cinema” (paralipômenos, 1936-1940). BENJAMIN, W. *Estética e sociologia...*, *op.cit.*, pp. 249-258, p. 256.

37 Neste ponto, o texto de Benjamin parece uma vez mais reverberar o debate do grupo LEF. Na contracorrente de práticas litúrgicas e contemplativas, o LEF defendia um tipo de propaganda que fomentasse uma postura crítica e consciente em seu receptor. Conforme escreveu Brik em 1924: “Que tipo de propaganda nós realmente precisamos na Rússia Soviética? Precisamos de propaganda que não estupideifique o público, mas que, ao contrário, esclareça a [sua] consciência”. BRIK, O. (1924). *Apud* COX, Randi. “NEP Whitout Nepmen! Soviet Advertising and the Transition to Socialism”. KIAR, C.; NAIMAN, E. (edit.). *Every day life in early Soviet Russia: taking the revolution inside*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, pp. 119-152, p. 134.

meios de produção. Em outras palavras: os seus produtos têm de possuir, para além do seu caráter de obra, e antes dele, uma função organizadora. E de modo algum a possibilidade que têm de ser utilizados com uma função organizadora se pode limitar à possibilidade de serem utilizados com uma função propagandística. A tendência, por si só, não chega.³⁸

O segundo ponto a ser destacado diz respeito à influência da experiência russa no desenvolvimento da noção benjaminiana de tendência - especialmente quando temos em vista a relação entre os textos "O autor como produtor" e "Réplica a Oscar A. H. Schmitz". Este último, publicado em março de 1927, originalmente sob o título "O filme Potemkin e a arte de tendência", consistiu numa réplica à resenha crítica de Schmitz sobre o filme "O Encouraçado Potemkin", de Eisenstein. Benjamin faz nesse texto (provavelmente redigido durante a sua estadia em Moscou, 1926-1926) uma viva defesa das obras de Eisenstein; introduz elementos sobre a noção de tendência e critica artistas de esquerda contemporâneos a ele (na mesma linha das críticas futuras realizadas no ensaio "O autor como produtor"). Benjamin denuncia artistas com uma orientação política supostamente "correta", porém deficitários na questão da forma e das reflexões sobre a inserção de suas obras dentro dos meios de produção e da luta de classes. Nas palavras de Benjamin: "Há muita má arte de tendência também no campo socialista".³⁹

Eisenstein, como Tretiakov (elogiado por Benjamin em "O autor como produtor"), orbitava o grupo LEF. No mesmo período em que Benjamin estava em Moscou redigindo sua réplica à resenha de Schmitz, outra resenha crítica sobre o filme de Eisenstein foi publicada na *Kino Gazeta*. Tal resenha de *Potemkin* discutia a obra de Eisenstein por meio da noção de "encomenda social" – reforçando, então, o vínculo entre o debate do LEF, a noção de "encomenda social" e a reelaboração da noção de tendência realizada por Benjamin.⁴⁰

38 BENJAMIN, W. "O autor...", *op. cit.*, pp. 98-100.

39 BENJAMIN, W. "Réplica a Oscar A. H. Schmitz", BENJAMIN, W., *Estética e sociologia...*, *op. cit.*, pp. 139-143; p. 143.
ria materialista da arte,[nota]rseguir nova vers

40 Em 1926 foi publicada na *Kino Gazeta* uma resenha crítica de *O Encouraçado Potemkin*

A “função organizativa da arte” e a “cultura material”

Note-se que Benjamin não utiliza o termo “cultura material”. Tal termo foi muito utilizado pelo *lefi*sta Boris Arvatov (1896-1940) para designar os objetos e as relações materiais e sociais (proporcionadas por tais objetos), que constituem o modo de vida cotidiano (*byt*) e o psiquismo dos sujeitos, como já discutido.⁴¹

Entretanto, a proposta de transformação do *byt* e do *psiquismo* por meio da “cultura material” relaciona-se substancialmente com a “função organizadora” reivindicada por Benjamin para a obra de arte – na esteira, aliás, de Tretiakov.⁴² A aproximação em questão torna-se ainda mais clara se pensarmos na ênfase dada por Benjamin às relações materiais e produtivas de um objeto artístico. Tal ênfase passava pela compreensão necessária de uma obra a partir das relações materiais (produtivas) às quais ela está submetida e as quais reproduz.

(1925), de Sergei Eisenstein, na qual a noção de “encomenda social” foi discutida para ressaltar o caráter revolucionário e autônomo do filme de Eisenstein em questão. Conforme a resenha, a “encomenda” do filme não surgiu “no gabinete de um diretor de estúdio, nem em uma comissão de Estado”; o artista recebeu sua encomenda junto à revolução proletária, no curso da qual ele se tornou um artista. Essa demanda social não chegou até ele na forma de uma resolução ou proposta de [...obra], mas como processo orgânico de evolução da revolução e da [sua própria] evolução. *Kino Gazeta* (1926). *Apud* ALBERA, F. *Eisenstein...*, *op. cit.*, p. 260.

41 “Entender as tendências em desenvolvimento do *byt* significa ser capaz de dirigi-las, transformá-las de forma sistemática, ou seja, transformar o *byt*, de uma força conservadora em uma força progressista. Tal processo, por sua vez, garante a reforma progressiva de duas outras áreas do *byt*: a social e a ideológica”. ARVATOV, Boris. “Everyday Life...”, *op. cit.*, p. 120. Conforme o *lefi*sta Boris Arvatov, o *byt* e o *psiquismo* de uma pessoa seriam formados pela “cultura material” de uma sociedade e suas relações – segundo a proposta da plataforma produtivista.

42 TRETIAKOV, S. “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)”. *October 118*, Cambridge: MA: MIT Press, Fall 2006, PP.11-18. BENJAMIN, W. “O autor...”, *op. cit.*, p. 86, bem como pp. 95-96.

“A obra de arte...”, “estetização da política” stalinista?

O ensaio intitulado “O autor como produtor”, conforme o narrado pelo próprio Benjamin em carta de 28 de abril de 1934 a Theodor Adorno (1903-1969), fora escrito para uma conferência a ser apresentada no Instituto para o Estudo do Fascismo de Paris. A conferência era destinada a uma pequena audiência de trabalhadores e intelectuais ligados ao Partido Comunista Francês e ao Komintern.⁴³

Em seu ensaio, Benjamin, exilado em Paris havia um ano devido à ascensão de Hitler, apoiou-se nos termos e perspectivas do grupo LEF para discutir a politização da arte – a partir da noção do artista como trabalhador e do autor como produtor.⁴⁴ Desse modo, num ensaio destinado a um instituto ligado ao Komintern (portanto, à URSS), Benjamin posicionou-se ao lado daqueles que, em breve, entrariam na mira do stalinismo. De fato, não havia mais, na Rússia após 1932-1934, muitos espaços para embates, posicionamentos e críticas públicas. Multiplicavam-se no período as incriminações, prisões e desaparecimentos forçados, também, entre artistas de vanguarda associados ao LEF, como nos casos de Maliévitch, Tretiaikov, Eisenstein e Rodtchenko.⁴⁵ Tais artistas, se não tiveram

43 Segundo biógrafos e pesquisadores de W. Benjamin, a data indicada no subtítulo da conferência (27 de abril de 1934) resultaria de engano e a conferência provavelmente fora preparada mas não proferida. Ver: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia...*, op. cit., p. 262.

44 Sobre o resgate tático da noção de “encomenda social”, na reelaboração de tendência benjaminiano, cabe mencionar o caráter radicalmente autônomo da primeira. Para o LEF, a noção de “encomenda social”, operaria como uma diretriz de suas produções artísticas, mas, também, como um dispositivo de auto-organização coletiva. Posto que, de forma alguma a noção de “encomenda social” corresponderia à “submissão a diretivas exteriores – políticas – ou encomenda formal de uma instituição, partido ou de um organismo de Estado”. “Encomenda social” tampouco seria a opinião pública ou a *vox populi*, visto que, para os *lefi*stas, a arte revolucionária deveria precisamente incidir sobre e modificar as mentalidades, atacar as ideias recebidas.

45 Maliévitch foi preso e torturado, pela primeira vez, em 1930, sob acusação de espionagem. Foi solto sob a condição da publicação de uma autocrítica sobre sua produção artística. Após sua soltura, foi difamado e ridicularizado na exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” (1932-1934) – conforme uma lógica policialesca que prenunciava a própria exposição da “Arte degenerada” nazista de 1937. DRUTT, Matthew (org.). *Kazimir Malé-*

de confessar e arrepende-se publicamente de suas obras “formalistas não objetivas”, foram isolados, difamados, presos e assassinados.

Mesmo sem tratar diretamente da experiência russa, não seria “A obra de arte...” um posicionamento político e crítico de Benjamin diante das relações artísticas, políticas e produtivas de sua época? Se a presente hipótese procede e Benjamin de fato posicionava-se criticamente frente aos recuos no campo artístico e político russo, poderíamos então falar em “estetização da política” stalinista?

O cenário repressivo poderia explicar o pessimismo e a frustração de Benjamin frente a publicação e recepção de “A obra de arte...” na URSS e nas instituições ligadas ao *Komintern*. Bem como reforçaria o caráter interventivo e militante dos ensaios de Walter Benjamin, na medida em que os subscrevem aos revolvimentos artísticos e sociais de sua época.

“A obra de arte...”, conforme já afirmado, não tratava da experiência russa ou mesmo da politização da arte, a ser praticada pelo comunismo, porém, como pode-se aferir pelos esforços dos membros do Partido em restringir a publicação do ensaio em questão, tocava pontos-chaves do ocaso artístico russo.⁴⁶ Tais afirmações adquirem força se cotejadas com as críticas tecidas por Benjamin aos rumos da URSS nos “Diários de Moscou” (1926-1927) e o seu alinhamento tático ao LEF, em “O autor como produtor” (1934).⁴⁷

vitch: suprematismo. Nova York: Guggenheim Museum Publication, 2003, p. 21. Rodchenko e Eisenstein tiveram de justificar-se publicamente mais de uma vez, com autocríticas nas quais negavam suas obras “formalistas”. Ver: DICKERMAN, Leah Anne. *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*. Tese de doutorado. Nova Iorque: Departamento de Filosofia, Universidade de Columbia, 1997.

46 Conforme trechos da correspondência benjaminiana já mencionados, concomitantemente às tentativas de publicação do ensaio na Rússia, Benjamin tentou sem sucesso discutir “A obra de arte...” nos círculos de esquerda no Ocidente (muitos deles ligados ao *Komintern* e às Frentes Populares). “O mais interessante foram os esforços dos membros do Partido, entre os escritores, para impedir a apresentação do meu trabalho e o debate a respeito dele”. BENJAMIN, W. *Estética e sociologia...*, *op. cit.*, p. 224.

47 Sobre a relação textual entre os textos “O autor como produtor” e “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, vale destacar o resgate integral de trechos do primeiro na redação do segundo. Em “A obra...”, Benjamin resgata um trecho de “O autor como produtor” no qual ele discute exatamente a produção literária revolucionária soviética (que será

Entre 1926 e 1927, Benjamin esteve na Rússia. Em seus “Diários de Moscou” registrou críticas ferrenhas aos refluxos da URSS; bem como às práticas e políticas artístico-culturais do partido bolchevique – nas quais Benjamin lançou mão de termos análogos aos utilizados, nove anos depois, para o estudo da “estetização da política” fascista.

Não é difícil encontrar passagens dos “Diários de Moscou” em que Benjamin denuncia: a “estetização” da revolução na Rússia; o culto à imagem de Lênin; e, a reintrodução de elementos capitalistas com o advento da NEP.⁴⁸ Conforme o diagnóstico benjaminiano sobre os refluxos revolucionário russos, existiria uma “tentativa de deter a dinâmica do processo revolucionário na vida do Estado – entrou-se, querendo ou não, num período de restauração”.⁴⁹ O autor usa inclusive o termo “capitalismo de estado” em uma das passagens na qual questiona o caráter “restauracionista” da NEP.⁵⁰

Em conversas com Reich expus detalhadamente o quanto é contraditória a situação da Rússia neste momento. Em sua política externa, o governo visa à paz, a fim de estabelecer acordos comerciais com Estados imperialistas; internamente, porém, e sobretudo, procura deter o comunismo militante, introduzir um período livre de conflitos de classe, despolitizar tanto quanto possível a vida de seus cidadãos. Por outro lado, a juventude passa por uma educação “revolucionária”, em organizações pioneiras, no Komsomol. Isto significa que o

representada pela figura de Tretiakov) e a ruptura entre autor e público a partir dos jornais, segundo a proposta dos Tolstóis vermelhos. Ver: BENJAMIN, W., “O autor como produtor”, *in idem, Estética e sociologia...*, *op. cit.*, p. 88; *idem, A Obra de Arte...*, *op. cit.*, p. 79; *idem, “A Obra de Arte...”*, *op. cit.*, p. 23. Em “A obra de arte...”, Benjamin subtrai o nome de Tretiakov na passagem. Ver: VILELLA, Thyago M. “Estetização da política” e “politização da arte” na URSS. Walter Benjamin e o movimento produtivista (1926-1936). *Revista de História*. São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH, n.179, 2020, pp. 2-28.

48 Benjamin, em seu diário de Moscou, faz uma série de observações críticas sobre o culto de Lênin. “O culto da imagem de Lênin em particular vai incrivelmente longe aqui [em Moscou]. Existe uma loja na *Kusnetzky most* especializada em Lênin, onde se pode encontrá-lo em todos os tamanhos, poses e materiais”. BENJAMIN, W. *Diário...* *op. cit.*, p. 63. As críticas de Benjamin à liturgia em torno da imagem de Lênin e aos refluxos da NEP ecoam as críticas e discussões do LEF. Ver: e FIGUEIREDO, C., “Não comercializem Lênin!...”, *op. cit.*, 120.)

49 BENJAMIN, W. *Diário...*, *op. cit.* p. 67.

50 *Idem, ibidem.*

revolucionário não lhes chega como experiência mas apenas como discurso. Existe a tentativa de deter a dinâmica do processo revolucionário na vida do Estado – entrou-se, querendo ou não, num período de restauração.⁵¹

Benjamin não se posicionou publicamente acerca do regime econômico soviético e, ao que tudo indica, não levou adiante o uso do termo “capitalismo de estado”. De todo modo, as evidências aqui levantadas apontam para uma leitura crítica à esquerda da própria “Oposição de Esquerda” e “Oposição Unificada”. A saber, que, em sua estadia na URSS, Benjamin esteve em contato com opositoristas como Bernhard Reich (1892-1972) e Karl Radek (1885-1939).⁵²

Vale lembrar que o grupo LEF foi um ferrenho opositor da NEP e que alguns de seus integrantes, como B. Arvatov, por meio da associação entre pintura de cavalete e sistema de produção capitalista, denunciavam o partido pela reintrodução de práticas capitalistas e, também, falavam em capitalismo de estado.⁵³

A crítica à sobrevida de elementos capitalistas e a supressão dos conflitos de classe por meio do esvaziamento da política, “despolitização da vida dos cidadãos” soviéticos e da “este-

51 BENJAMIN, W., *Diário...*, op. cit. p. 67. Tais apontamento dialogam com o texto “O atual mercado da arte e a pintura de cavalete”, do *lefista* B. Arvatov. Ver: ARVATOV, B. “L'attuale mercato dell'arte e la pittura di cavalletto”. N. Lef, 2, 1928. MAGAROTTO, L.; SCALIA, G. (a cura di). *L'avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli anni Venti nell'URSS: «Il giornale dei futuristi», «L'arte della Comune», «Il Lef», «Il nuovo Lef»*. Napoli: Edizioni Immanenza, 1976, pp.253-258, 1976.

52 BENJAMIN, W., *Diário...*, op. cit., pp. 20, p. 23 e p. 97

53 Segundo Arvatov, a “pintura de cavalete” fracassaria pari passu ao êxito da Revolução. Assim, na contramão deste prognóstico, (120.)ectativas e a consolidação da “pintura de cavalete” indicaria a consolidação de um termidor generalizado e do refluxo no processo revolucionário iniciado com a Revolução de Outubro, inventar manifestos e fazer roupas; depois da NEP [eles] começaram a querer pintar quadros de cavalete. Suponho que não seja uma coincidência. Na sua origem, na sua produção concreta e assim no seu futuro, a pintura de cavalete é indissociavelmente ligada ao capitalismo privado. [...] não causa espanto que a atual ascensão da pintura de cavalete exprima somente um crescimento quantitativo da produção: qualitativamente, o atual ‘neorrealismo’ é uma restauração estética que, evidentemente, ajudará o quadro a resistir como arte para todos os decênios nos quais o capitalismo a sustentará economicamente”. ARVATOV, B. “L'attuale mercato...”, op.cit., p.258. 6.120.)

tização"⁵⁴ da revolução em curso na Rússia stalinista, não se trataria de uma denúncia não publicada à versão stalinista da “estetização da política”? Ao criticar a suplantação da experiência revolucionária pelo discurso (retórica) revolucionário, Benjamin não estava justamente apontando um tipo de “estetização da política” na URSS?

Perfilados ao lado da URSS?

Um ano antes do pacto Molotov-Ribbentrop, e dois anos após ter escrito “A obra de arte...”, Benjamin falou em carta a Horkheimer (3 de agosto de 1938) sobre o posicionamento dele próprio e de Brecht frente a URSS. Ele afirmou que Brecht e ele próprio seguiam “considerando, por enquanto, embora com reservas importantíssimas, a União Soviética como agente de seus interesses” e, na ocasião de uma guerra, estariam “perfilados ao lado da URSS”, embora tal posicionamento fosse “bastante custoso”, uma vez que sacrificavam seus próprios “interesses como produtores”. Ele concluiu afirmando que, “apesar de reconhecer os horrores que se verificavam no regime [stalinismo] do governo russo, pessoal e autocrático”, Brecht não cogitara rechaçar a URSS.⁵⁵

A grande dificuldade e o interesse em publicar “A obra...” em território russo podem ser alguns dos motivos pelos quais Benjamin não falou expressamente em “estetização da política” stalinista – silêncio que corresponderia ao seu alinhamento “tático” e “bastante custoso” ao lado da URSS, como ele afirmou em 1938.

Poucas são as passagens (textos, cartas, diários) nas quais Benjamin referiu-se nominalmente ao “realismo socialista”. Quando o fez, foi de modo elíptico, como no texto “Pintura e

54 BENJAMIN, W., *Diários... op. cit.*, p.67

55 WIZISLA, E. *Benjamin e Brecht: historia de uma amizade*. São Paulo: EDUSP, 2013, p. 109. Ver também: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 32.

arquitetura, fotografia e cinema” – manuscrito não destinado a publicação, situado no contexto de trabalho para uma nova versão expandida de “A obra de arte...”.⁵⁶ Em “Pintura e arquitetura...”, Benjamin justapõe a discussão sobre o “realismo socialista” a casos de cooptação e repressão artística fascistas, apontando assim os riscos (mortais) e as potencialidades políticas da atualidade da pintura na luta contra regimes autoritários.⁵⁷

Mais de uma vez, em seus escritos pessoais e cartas, Benjamin registrou contraposições entre os casos italiano, alemão, americano e russo. Nesses casos, a antítese da estetização fascista da política era protagonizada, quase sempre, pela produção artística do LEF. Em uma das anotações que acompanham os manuscritos da primeira versão de “A obra de arte...”, Benjamin faz a seguinte anotação: “a posição da grande burguesia em Marinetti, a da pequena burguesia em Duhamel, a revolucionária em Maiakóvski” (1935-1936).⁵⁸

Postos em relação, a discussão do caso italiano e alemão parece iluminar o posicionamento de Benjamin frente ao caso russo. Em “Pintura e arquitetura...”, Benjamin relaciona, sem maiores mediações, o caráter coercitivo do nazi fascismo à atualidade da pintura no “realismo socialista”:

Aí a pintura ainda continua viva na medida em que contesta a visão do fascismo. O que não acontece na obra dos antigos futuristas, que entraram solenemente na Real Academia Italiana; muitos deles devem estar ao lado de Dufy, que declarou que, se fosse alemão e tivesse de celebrar o triunfo do Hitler, o faria como certos pintores da Idade Média ao tratarem temas religiosos sem que para isso tivessem de ser crentes. Na Alemanha há pintores que agem de outro modo, e estão proibidos de expor publicamente as suas obras. A polícia proíbe-os até de pintar, fazendo buscas nas suas casas para apreender quadros novos. Esses artistas, que, sem meios de subsistên-

56 BENJAMIN, W. *Estética e sociologia...*, *op. cit.*, p. 236 (paralipômenos).

57 BENJAMIN, W. “Pintura e arquitetura...”, *op. cit.*, p. 257.

58 BENJAMIN, W. “Arquivo Benjamin, manuscrito n. 383”. BENJAMIN, W. *Estética e sociologia...*, *op. cit.*, p. 241 (paralipômenos).

cia, pintam as suas paisagens desertas e secas cravadas de bandeiras, os seus retratos de poderosos transfigurados em figuras de animais, esses sabem o que é o realismo socialista. E também o sabem aqueles a quem se tentou impedir de trabalhar com base no modo como pintam.⁵⁹

Assim, podemos aventar que, por meio da continuidade textual, Benjamin evocava também as similaridades das condições artísticas no regime “autocrático” stalinista.

Ainda que Benjamin não desenvolva expressamente o paralelismo entre a situação russa e os casos de cooptação e repressão artísticas na Itália e na Alemanha fascistas, pode-se supor, a partir da linha argumentativa do texto e da lógica do parágrafo, que ele também discutia os processos repressivos e reacionários do campo artístico stalinista. Vale mencionar que, de modo mais sistemático a partir de 1932, popularizaram-se práticas de delação, no campo artístico russo, baseadas no “modo como pintam”. Artistas como Rodtchenko, Maliévitch e Eisenstein tiveram de confessar e arrepender-se publicamente de suas obras “formalistas não objetivas” (o modo como pintam), foram isolados, difamados ou mesmo presos e assassinados – conforme a lógica curatorial da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” (1932-1934).⁶⁰

Neste sentido, correndo-se o risco de imprecisões e distorções – comuns a leituras e análises de diários, manuscritos e textos fragmentários publicados postumamente –, gostaria de

59 BENJAMIN, W. “Pintura e arquitetura...”, *op. cit.*, p. 257

60 “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” foi uma grande retrospectiva, encomendada pelo governo, para a comemoração do 15º aniversário da Revolução. Orquestrada numa escala industrial sem precedentes, a exposição foi um ponto de inflexão na trajetória artística russa e pavimentou a estrada para o “realismo socialista”, que seria implantado no ano seguinte (1934). A retrospectiva acentuava persecutórios e inaugurava um novo cânone interpretativo da história da arte russa (calcado no revisionismo do passado próximo). A revisão historiográfica praticada pela expografia, que pavimentou o caminho para o “realismo socialista”, ecoava as práticas de difamação, espetacularização e expurgo (material, imagético e discursivo) em desenvolvimento nos julgamentos públicos do período (“processo de Chakhty”, 1928 e “processo do Partido Industrial”, 1930) e que caracterizariam os futuros “Processos de Moscou” (1936). Ver: FIGUEIREDO, Clara de Freitas. *Fotografia: entre fato e farsa (URSS-Itália, 1928-1934)*. Tese de doutorado em Artes Visuais. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Vale mencionar que tal exposição antecipa as práticas de expor para difamar típicas da Alemanha nazista, em sua exposição “Arte degenerada” (inaugurada em 19 de julho de 1937, na cidade de Munique, Alemanha).

destacar, aqui, hipóteses de haver, ainda que implicitamente, nos textos de Benjamin, uma crítica ao caráter coercitivo do “realismo socialista” e uma denúncia à “estetização da política” stalinista. Tal hipótese se torna mais persuasiva com a referência a uma nota escrita por Benjamin entre 1938 e 1939, na qual ele aproxima as práticas da polícia política stalinista às da polícia política nazista. Nela, Benjamin, ao comentar as práticas da GPU, escreve que esse órgão respondia a um “modo de comportamento que os piores elementos do PC compartilham com os elementos mais sem escrúpulos do nacional socialismo”.⁶¹ É nessa linha também que Benjamin relatou, em carta (de 20 de julho de 1938) a Gretel Adorno, que o *lefi*sta Tretiakov, tradutor e amigo de Brecht, “provavelmente, já não está vivo”.⁶²

“Mais do que uma teoria, uma palavra de ordem”

Assim como o grupo LEF, a reflexão de Benjamin acerca da arte na era de sua reprodutibilidade técnica passava pela análise da arte dentro dos processos produtivos de seu tempo e das relações de forças determinadas pela luta de classes. Postos em relação, estes dois textos praticamente contemporâneos (“O autor como produtor” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”) desdobram e ampliam o programa *lefi*sta, justamente no momento em que, no campo artístico-cultural russo, o “barco do amor” se espatifava.⁶³

61 BENJAMIN, W. *Apud* LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio...*, *op. cit.*, p. 32 (carta). Conforme o pesquisador Michael Löwy, a análise acurada das notas, diários, correspondências e círculos de amizades de Benjamin aponta a admiração de Benjamin por Trótski, seu distanciamento exponencial do stalinismo e sua aproximação a opositoristas e anti-stalinistas como Heinrich Brandler (ex-dirigente do KPD, exilado na França entre 1939 e 1940). *Idem, ibidem*, p. 31.

62 WIZISLA, E. *Benjamin e Brecht...*, *op. cit.*, p. 108.

63 O “barco do amor” – ou da Revolução de Outubro, conforme uma das leituras possíveis da alegoria criada pelo poeta Vladimir Maiakóvski (1893-1930), dois anos depois, em seu bilhete de suicídio. “Como dizem: caso encerrado, o barco do amor espatifou-se na rotina.

Visto que, naquele momento histórico, atuar como um “autor produtor” implicava inevitavelmente uma tomada de posição frente à URSS stalinista, não seriam os textos “A obra de arte...” e “O autor como produtor” “mais do que um teoria, uma palavra de ordem?”.⁶⁴ Isso é, dispositivos de crítica, munição e oposição estratégica aos refluxos da URSS e aos rumos da arte não só em sua apropriação pela indústria cinematográfica hollywoodiana e o fascismo, mas também pelo stalinismo. Se sim, em um momento de acirramento da luta de classes e proliferação do fascismo, Benjamin, em “A obra de arte...”, não só elaborava as bases para uma teoria materialista da arte, mas, também, acionava o sinal de alarme opondo à “estetização da política” stalinista a “politização da arte” *lefista*.

Assim chamados artistas! [...]

Mal conhecemos os seus nomes, as suas escolas, mas sabemos bem que vocês estão se desenvolvendo onde quer que a revolução se expanda.

Nós os convidamos à construção de uma frente única da arte de esquerda:

“A internacional vermelha da arte”. [...]

Abaixo as fronteiras dos países e dos ateliês!

LEF, 1923.⁶⁵

Acertei as contas com a vida, inútil a lista de dores, desgraças e mágoas mútuas. Felicidades para quem fica”. MAIAKOVSKI (1930). *Apud* MIKHAILOV, Aleksandr. *Maiakovski – O Poeta da Revolução*. Trad. Zoia Prestes. Record: São Paulo, 2008, p. 534. BOWLT, John (edit.) E..I (1930).

64 BRIK, O. “Non una teoria, ma solo un slogan” (*Péchat’i Revolutsia*. Moscou, 1929); MAGAROTTO, L.; SCALIA, G. (a cura di). *L’ avanguardia ...*, *op.cit.*, pp.293-299, 1976, p. 298.

65 LEF. “Declaration: Comrades Organizers of Life!” (1923). BOWLT, John (edit.) E. *THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902-1934*. The Viking Press: NY, pp. 199-201, 1976.

Referências bibliográficas

ARVATOV, B. *Arte, produção e revolução proletária*. A cura di Hans Günther e Karla Hielscher, Rimini: Guaraldi, 1973.

ARVATOV, Boris. “Everyday Life and the Culture of the Thing”. Trad. Christina Kiar. *October 81*, Cambridge: MA: MIT Press, summer 1997, pp. 119-128.

ALBERA, F. *Eisenstein e o construtivismo russo*. trad. Heloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p.197-221.

BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Tradução Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução Francisco Dea Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, W. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BOWLT, John (edit.) E. *The documents of 20th-century art/ Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902-1934*. NY: The Viking Press, 1976.

DRUTT, Matthew (org.). *Kazimir Malevich: suprematism*. Nova York: Guggenheim Museum Publication, 2003.

DICKERMAN, Leah Anne. *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*. Tese de doutorado. Nova Iorque: Departamento de Filosofia, Universidade de Columbia, 1997.

FIGUEIREDO, Clara de Freitas, “Não comercializem Lênin! A crítica da LEF ao culto do chefe”. *Dazibao*, São Paulo, v. 4, n. 1, 2016, p.27-62.

FIGUEIREDO, Clara de Freitas. *Fotografia: entre fato e farsa (URSS-Itália, 1928-1934)*. Tese de doutorado em Artes Visuais. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FIGUEIREDO, Clara de Freitas, *Foto-Grafia/o debate na Frente de Esquerda das Artes*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FERRETTI, Maria. *Le Mouvement des correspondants ouvriers, 1917-1931: révolution culturelle et organisation du consensus dans l'Union soviétique des années vingt*, tese de doutorado, Paris: EHESS, 1998.

GOUGH, Maria, and Michael Roloff. "Radical Tourism: Sergei Treťiakov at the Communist Lighthouse". *October*, vol. 118, 2006, pp. 159-178.

HANSEN, M. "Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia". In: BENJAMIN, W.; SCHÖTTKER, D.; BUCK-MORSS, S., HANSEN, M. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

KIAER, C. *The Russian Constructivist "Object" and the Revolutionizing of Everyday Life, 1921-1929*. Berkley: Harvard University, 1995.

KIAR, C.; NAIMAN, E. (edit.). *Everyday life in early Soviet Russia: taking the revolution inside*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

MAGAROTTO, L.; SCALIA, G. (a cura di). *L'avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli anni Venti nell'URSS: «Il giornale dei futuristi», «L'arte della Comune», «Il Lef», «Il nuovo Lef»*. Napoli: Edizioni Immanenza, 1976.

LENOE, Matthew. *Closer to the masses: stalinist culture, social revolution and soviet newspapers*. Massachusetts: Harvard Press, 2004.

LÖWY, M. "Lukács and Stalinism". *New Left Review* I_91, Londres, May-June 1975.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, K. *O capital: crítica da economia política: livro I*. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MIKHAILOV, Aleksandr. *Maiakovski – O Poeta da Revolução*. Trad. Zoia Prestes. Record: São Paulo, 2008.

VILELLA, Thyago M. *O Ocaso de Outubro: o Construtivismo Russo, a Oposição de Esquerda e a Reestruturação do Modo de Vida*. Dissertação de mestrado de mestrado em Artes Visuais. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VILELLA, Thyago M. ““Estetização da política” e “politização da arte” na URSS. Walter Benjamin e o movimento produtivista (1926-1936)”. *Revista de História*. São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH, n.179, 2020, pp. 2-28.

TRETIAKOV, S. “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)”. *October 118*, Cambridge: MA: MIT Press, Fall 2006, PP.11-18.

TRETIAKOV, Sergei, “The new Leo Tolstoy”. *October 118*. Cambridge: MIT Press, Fall 2006, pp. 47-50.

WIZISLA, E. *Benjamin e Brecht: história de uma amizade*. São Paulo: EDUSP, 2013.

ZALAMBANI, M. *La morte del romanzo: dall'avanguardia al “realismo socialista”*. Roma: Carocci, 2003.

ZALAMBANI, M. *L'Arte Nella Produzione: Avanguardia e Rivoluzione nella Russia Sovietica degli anni'20*. Longo Editore, 1998.

KAWAMURA, Aya. “La création collective dans le documentaire soviétique: photographie, cinéma et «correspondants-ouvrier»”. *1895: Revue d'histoire du cinéma*, n. 63, 2011, pp. 48–144.

TWISS, Thomas Marshall. *Trotsky and the problem of soviet bureaucracy*. Tese de doutorado. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2009.

SERGE, V. *Memoirs of a revolutionary, Foreword by Adam Hochschild*. New York: Review Book, 2012.

Recebido em 02/07/2021

Aceito em 16/08/2021