

# Movimentos artísticos e política cultural

CELSO FREDERICO<sup>1</sup>

**L**EANDRO KONDER, em seu livro *Os marxistas e as artes*, cita uma frase proferida por Franz Mehring a respeito das relações entre arte e sociedade: “quando as armas falam, as musas se calam”. Com tal assertiva, Mehring dava a entender que as épocas revolucionárias eram pouco criativas, pois a política monopolizaria as atenções. Esse diagnóstico foi logo desmentido: o processo revolucionário na Rússia criou uma efervescência cultural e artística até então inimaginável. Entretanto, é bom lembrar que havia um solo propício para as artes se levarmos em conta a existência da grande literatura russa do século XIX e o pensamento democrático-radical de V. G. Bielinsk, A. Herzen, N. Dobroliubov e N. G. Tchernichevsky, entre outros.

Um fato tão extraordinário como a primeira revolução socialista vitoriosa não deixou os artistas indiferentes. Boa parte dos criadores culturais aderiu com entusiasmo a ela, mas a revolução por eles celebrada pouco tinha a ver com a realidade. Para muitos artistas, a revolução significava o começo de uma vida radicalmente nova, a instauração imediata da felicidade sobre a terra. Entretanto, as duras condições nos primeiros tempos na nova Rússia frustraram essas expectativas irreais – os suicídios de Iessenin e Maiakóvski são acontecimentos ilustrativos do contraste entre as expectativas dos artistas e a luta pela construção do socialismo num país arrasado pela guerra e sitiado pelos novos inimigos.

As primeiras manifestações artísticas saudando a revolução já demonstravam a incompreensão política. Há diversos exemplos de poesias que viam a revolução como o momento em que os camponeses russos, enfim, chegavam ao paraíso. Ou então, para citar um exemplo famoso, a poesia *Os doze* de Alexandre Blok<sup>1</sup> que descrevia o destacamento guerrilheiro marchando na neve, tendo à frente, empunhando a bandeira vermelha, Jesus. A comparação entre os apóstolos e os bolcheviques, Cristo e Lenin, a imagem da revolução como a redenção final da humanidade sofredora, o socialismo como a porta de entrada para o paraíso etc. eram visões recorrentes na arte contemporânea à revolução.

O entusiasmo tomou conta dos artistas e diversas correntes estéticas surgiram ou se consolidaram no período. Entre outras: *futurismo*, *cubo-futurismo*, *ego-futurismo*, *proletkult*, *produtivismo*, *construtivismo*, *imaginismo*, *acmeísmo*, *suprematismo*, *biocosmistas*, *formolibrestistas*, *fuístas*, *emocionalistas*, *luministas*, *Os irmãos de Serapion* etc. Como se pode notar, o que não faltou no período foram grupos ou grupelhos literários com novas e mirabolantes propostas.

A grande questão que dividia as diversas correntes era a relação que deveria existir entre a arte e a sociedade revolucionária. De todos esses grupos, os três mais importantes afirmavam teses bem diferentes, para não dizer opostas:

Os *produtivistas*, que depois passaram a se chamar *construtivistas*, eram liderados por Rodchenko e tinham como proposta a completa integração da arte na produção, unindo, assim, arte, produção e técnica. Com isso, a arte deveria perder a sua tradicional autonomia e autossuprimir-se enquanto tal. O manifesto do grupo, publicado em 1920, terminava com as seguintes palavras de ordem:

- 1) “Abaixo a arte, viva a técnica!
- 2) A religião é mentira, a arte é mentira
- 3) Matam-se os últimos resquícios do pensamento humano ao ligá-los com a arte
- 4) Abaixo a manutenção das tradições artísticas, viva o técnico construtivista
- 5) Abaixo a arte que só disfarça a impotência da humanidade
- 6) A arte coletiva do presente é a vida construtiva!” (cf. Rodchenko; Stépanova, 1978, p.208)

Para esse grupo, a arte socialista deveria ser uma atividade coletiva e socialmente útil, ao contrário do trabalho artístico individual feito no mundo capitalista. A completa adaptação da arte ao movimento revolucionário implicava a supressão do que tradicionalmente se entendia como arte.<sup>2</sup>

O segundo grupo, o mais influente politicamente, é a *proletkult*.

Partindo da ideia de que toda cultura é expressão direta dos interesses de classe, esse grupo procurava incentivar a criação de uma cultura proletária, que compreendia também filosofia, literatura e ciência proletárias.

A *proletkult* nasceu bem antes da revolução, tendo em seus quadros figuras importantes do partido bolchevique, como Bogdanov e Lunacharski, além do apoio tácito de Bukharin. Durante todo o processo revolucionário a *proletkult* desenvolveu intensa atividade pedagógica, instalando oficinas de teatro no interior das fábricas e nos bairros.<sup>3</sup>

Em termos artísticos, o movimento mais importante foi o *futurismo*, que teve no poeta Maiakóvski sua principal figura. Esse movimento, como os já citados, também pregava uma ruptura com toda arte anterior. Criando cartazes de propaganda, promovendo *happenings* e eventos artísticos nas ruas, os futuristas marcaram sua presença e seu apoio à revolução.

A proposta estética do movimento centrava-se na ruptura operada na linguagem e na inovação radical das formas poéticas. A conhecida frase de Maiakóvski sintetiza a proposta futurista: “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”. Os novos tempos, diziam, exigem novas formas de expressão e o abandono das velhas e surradas formas que os artistas do passado já esgotaram.<sup>4</sup>

Tanto a *proletkult* como o *futurismo* partilhavam uma visão utilitarista da arte. Para eles, a arte não tem nenhuma função gnosiológica ou humanizadora.

Os *futuristas* e os *construtivistas* uniram-se em torno da revista *LEF* da Frente de Esquerda das Artes, fundada por Maiakóvski em 1923 e, a partir de 1927, na *Nova LEF*. Participaram das revistas, entre outros, Rodchenko, Osip Brik, S. Tretiákov, B. Arvatov e S. Eisenstein.

Como era de esperar, os adeptos do *futurismo* e da *proletkult* mantiveram entre si, apesar de alguns momentos de colaboração, uma áspera polémica. Os adeptos da cultura proletária criticavam os futuristas como pequeno-burgueses estranhos ao mundo do proletariado, produtores de uma arte formalista, “incompreensível para as massas” (título, aliás, de um poema em que Maiakóvski procurava se defender de seus críticos, argumentado que se as massas não entendiam a arte moderna, a solução era elevar o nível cultural do povo e não rebaixar a arte).

Os futuristas, por sua vez, criticavam os teóricos da *proletkult* como pseudorrevolucionários que lançavam mão das velhas e esgotadas formas da arte burguesa para nelas introduzir conteúdos revolucionários.

Cada uma dessas correntes procurava se afirmar como a única representante da autêntica arte revolucionária e, conseqüentemente, criticava a rival por ser burguesa, estranha ao partido, à classe operária e à revolução. Artistas não são inocentes: por trás das discussões estéticas o que se buscava era a benção oficial, o reconhecimento por parte do Estado.

### **Dois momentos da política cultural**

Uma vez no poder, os bolcheviques se viram com a tarefa de estabelecer uma política para as artes, uma política inspirada no pensamento de Marx e Engels. E aqui surgiu uma limitação: os textos em que Marx discutiu mais diretamente as relações entre arte e sociedade ainda estavam inéditos. É o caso dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, dos *Grundrisse*, da *Teoria sobre a mais-valia*, da Introdução à *Contribuição à crítica da economia política* e do texto integral de *A ideologia alemã*. O mesmo aconteceu com diversas cartas de Engels em que se discutem tópicos importantes sobre arte (numa delas, comentando um romance de Harkness, há uma firme defesa do método realista na literatura).<sup>5</sup>

Sem acesso a esses textos básicos que só seriam publicados a partir da década de 1930, a compreensão do legado de Marx encontrava-se bastante limitada. Acrescente-se a isso a forte influência do materialismo mecanicista, que teve, na Rússia, sua expressão maior em Plekanov.

Durante os primeiros anos da revolução, o Estado procurou manter-se numa posição equidistante perante os vários grupos artísticos que disputavam a hegemonia. O comissário para os assuntos de cultura, Lunacharski, arbitrou as divergências. Apesar de seu envolvimento anterior com a *proletkult*, Lunacharski defendeu o futurismo contra as pretensões monopolistas de seus antigos companheiros. Do mesmo modo, também defendeu a *proletkult* dos ataques vindos dos futuristas.

Um fato notável do período é a importância concedida às artes pelo jovem regime soviético. O país encontrava-se arrasado pela guerra, a revolução ameaçada pelo exército branco, e o povo faminto e em grande parte analfabeto. Nem por isso o governo revolucionário deixou de incentivar a criação artística ou considerá-la como algo secundário.

O incentivo às artes e a recusa de conceder a um dos movimentos culturais em litígio o monopólio da representação foi a tônica da gestão Lunacharski. Ao seguir essa política de neutralidade, Lunacharski apenas seguia a orientação adotada pelo partido bolchevique e, principalmente, as posições, desde muitos anos, defendidas por Trótski e Lenin.

Nenhum desses dois revolucionários chegou a escrever algo assemelhado a uma teoria estética. Envolvidos nos combates políticos diários fizeram, contudo, incursões esporádicas no campo das artes.

Trótski, em 1922-1923, abriu um intervalo em suas atividades políticas para escrever o livro *Literatura e revolução*, demonstrando sua notável vocação como escritor e seu interesse pela vida literária (Trótski, 1969).

Preocupado com as relações entre arte e revolução, escreveu uma carta a Gramsci solicitando explicações sobre o futurismo na Itália. Em seu livro, Trótski observou que, diferentemente da Itália, onde o futurismo aderiu ao fascismo, na Rússia ele é a expressão de uma boêmia intelectual que foi surpreendida pela revolução, mas a ela aderiu com entusiasmo.

Defendendo o condicionamento social da arte contra a autonomia da forma pregada pelos futuristas, Trótski observou que essa defesa “não significa, quando traduzida para a linguagem política, o desejo de dominar a arte por meio de decretos e de prescrições. É falso que só consideramos nova e revolucionária a arte que fala do operário” (ibidem, p.149). Não deixou também de criticar o “fetichismo da palavra”. Embora reconhecendo as “conquistas do futurismo”, afirmou que seus artistas pecaram e pecam em sua “preferência quase monstruosa pelo som contra o sentido” (ibidem, p.125) e, por isso, os futuristas seriam os discípulos de São João: “para eles, ‘no começo era o Verbo’. Mas, para nós, o começo era a ação. A palavra acompanhou-a como sua sombra fonética” (ibidem, p.160).

O eixo da crítica, portanto, estava na autonomização da palavra vista somente em sua “função estética”, tal como a entendia o Círculo Linguístico de Moscou. Tal procedimento, segundo Trótski, deu resultados bons e ruins. Maiakóvski, por exemplo, permaneceu numa zona fronteira afirmando “o caráter supérfluo do verso e da rima, e prometendo escrever fórmulas matemáticas, embora haja matemáticos para essa tarefa”; nos melhores momentos, porém, mostrou “com versos e rimas muito complexas, que a rima supérflua é necessária. Um enfoque puramente lógico destrói a questão da forma artística” (ibidem, p.124). Outros poetas, contudo, preferiram o som ao sentido: “Quando Kruchenikh diz que sílabas desprovidas de sentido – *dir, bul, tschil* – contêm

mais poesia do que todo Pushkin (ou qualquer coisa parecida), isso se encontra a meio caminho entre a poética filológica e, se me perdoem, a insolência do mau gosto” (ibidem, p.116). As críticas feitas pelos futuristas às interpretações extraliterárias (sociológicas, psicológicas etc.) das obras artísticas atingiam indiretamente o marxismo, o que explica a posição daquele dirigente.

Trótski, entretanto, não elaborou uma teoria estética e, por isso, permaneceu numa relação ambígua, afirmando que “a arte pode e deve ser julgada do ponto de vista de suas realizações formais, pois fora delas não pode haver arte”, e que “é perfeitamente exato que nem sempre se pode seguir somente os princípios marxistas para julgar, rejeitar ou aceitar uma obra de arte. Uma obra de arte deve-se julgar, primeiramente, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte” (ibidem, p.157 e 156). O marxismo para Trótski, nesse ponto, pouco se diferencia da explicação sociológica centrada nos condicionamentos sociais da arte sem adentrar-se em seu interior.

Apesar das críticas, Trótski soube ressaltar aspectos importantes do movimento e da poesia de Maikóvski lembrando, porém, serem descabidas “as pretensões dos futuristas de possuírem o monopólio da representação da nova arte”, mas que “não se pode excluí-los do processo que prepara a arte de amanhã” (ibidem, p.144).

A mesma postura reaparece na avaliação da *proletkult*. Trótski, ao analisar os dois movimentos, procurava ganhar aliados para o governo revolucionário e demonstrava um incontido mal-estar perante as pretensões de fazer tábula rasa do passado. Por essa razão, fez elogios a diversos autores, mostrando que eles, nos melhores momentos, dialogavam com a tradição. Quanto à criação de uma cultura proletária, lembrou que a cultura burguesa, para se afirmar, necessitou de diversos séculos e que a classe operária, ao contrário, já estava no poder com o projeto de pôr fim a todas as classes sociais, inclusive o proletariado, que “se dissolverá na comunidade socialista, libertar-se-á de suas características de classe, isto é, deixará de ser proletariado”. Não haverá, disse, concluindo o raciocínio, cultura proletária e “não existe motivo para lamentar isso”, pois a revolução abrirá caminho a uma “cultura da humanidade” (ibidem, p.162).

No exílio, Trótski manteve suas posições, defendendo a liberdade de expressão, o surrealismo e a psicanálise (cf. Facioli, 1985).

As posições de Trótski não diferem muito das de Lenin. Como dirigente político, Lenin não teve, como o seu companheiro de armas, nenhuma pausa para dedicar-se aos estudos culturais. A prosa exuberante e livre de Trótski cede lugar, em Lenin, à narrativa objetiva e direta que dispensa maiores elaborações. Lenin também acompanhava atentamente a vida cultural russa e escreveu pequenos artigos, cartas e discursos expressando suas opiniões.<sup>6</sup>

Todas as suas intervenções estão vinculadas a momentos determinados da vida política. Cada incursão, portanto, deve ser interpretada a partir dos debates políticos em que se inscreve. Assim, a leitura das antologias que recolheram

seus comentários oferece ao leitor desavisado uma visão fragmentária das ideias do autor. E, pior que isso, retirar a força desses textos circunstanciais elementos para uma pretensa “estética leninista”, como faria posteriormente o stalinismo, é uma completa falsificação.

A preferência pelo realismo é mais explícita em Lenin do que em Trótski. Em suas recordações, Krupskaya, a viúva de Lenin, afirmou que a nova arte lhe parecia “estranha e incompreensível”. Clara Zetkin lembrou a confissão de Lenin feita numa conversa: “Não posso considerar manifestações supremas do gênio artístico as obras do expressionismo, do futurismo, do cubismo e demais ‘ismos’. E não me proporcionam o menor prazer”. Depois, rindo, disse que nós éramos velhos e que “não podemos acompanhar o passo da nova arte, iremos mancando à retaguarda”.<sup>7</sup>

Apesar de sua vasta cultura, Lenin considerava-se um leigo em questões estéticas e nunca fez de seu gosto pessoal uma diretriz imposta aos artistas. Com muita ênfase, defendeu o pluralismo e condenou as tentativas de conceder a qualquer um dos grupos artísticos o monopólio da representação. É o que explica suas críticas duras à *proletkult* que tinha forte apoio na cúpula do partido, o que reforçava suas pretensões de hegemonia. Após a tomada do poder, Lenin, percebendo a importância política daquela corrente, interveio no Primeiro Congresso da *proletkult* visando a enquadrá-la no interior do aparelho estatal e partidário, num momento em que se defendia a sua completa autonomia. Em sua intervenção, Lenin considerou como “teoricamente falsos e praticamente nocivos, todos os intentos de inventar uma cultura particular” (Lenin, 1978, p.222). Assim como o marxismo foi “o resultado da soma de conhecimentos adquiridos pela humanidade”, a cultura proletária deveria ser “o desenvolvimento lógico do acervo de conhecimentos conquistados pela humanidade sob o jugo da sociedade capitalista” (ibidem, p.221). A Rússia vivia então sob a “incultura semiasiática” e, para sair dela, deveria resgatar a herança cultural da humanidade. Por isso, afirmou que “para começar nos bastaria uma verdadeira cultura burguesa” (ibidem, p.224).

A principal incursão de Lenin no campo literário foi o conjunto de seis artigos sobre Tolstói. Uma preocupação política explica a necessidade de tomar partido perante a obra daquele escritor. Tolstói, que completou 80 anos em 1908 e morreu em 1910. Os textos de Lenin foram escritos nesses dois momentos em que o país discutia o legado de seu grande escritor.

Lenin, então, travou uma dupla batalha. De um lado, havia os liberais que elogiavam Tolstói em função do “tolstoísmo”, as ideias reacionárias professadas por ele. De outro lado, à esquerda, havia a tendência de criticar Tolstói por ser um conde e, por isso, sua obra refletiria a visão de mundo de sua classe. Marxistas como Plekhanov e Trótski se inclinavam nessa direção.

Separando Tolstói do “tolstoísmo”, Lenin, sem conhecer a carta de Engels a Harkness, defendeu a tese da “vitória do realismo” no escritor russo: ao

escrever, o “realismo lúcido” que guiou o artista entrou em contradição com suas convicções pessoais.

Quanto à origem social, acrescentou que a visão de mundo do escritor não era a de sua classe de origem, pois Tolstói incorporou a perspectiva dos mujiques: ele foi o “porta-voz das ideias e do estado de espírito de milhões de camponeses russos nas vésperas da revolução burguesa na Rússia” (Lenin, 1979, p.105). Em 1905, ocorreu uma revolução burguesa-*camponesa* cujo significado não foi compreendido por Tolstói. O duplo caráter da revolução contém uma contradição, pois a expansão do capitalismo liquida com as condições de existência desse segmento social. A data, assim, representa o fim do “tolstoísmo”.

Ao dizer que Tolstói foi *o espelho da revolução russa*, Lenin tinha consciência do paradoxo: como alguém que não captou as forças motrizes do processo histórico pôde, em sua obra, refletir esse processo? Segundo Lenin, o escritor teria compreendido “alguns dos aspectos essenciais da revolução” (ibidem, p.103). Sua crítica lúcida ao caráter burguês da revolução de 1905, apesar de permanecer prisioneira da visão de mundo camponesa, tem validade para o proletariado. As contradições de Tolstói e do “tolstoísmo”, portanto, expressam as reais condições sociais, e não seriam exclusivas do escritor, mas de vastos setores do campesinato.

Podemos notar que a expressão “espelho”, como foi usada por Lenin, nada tem a ver com a concepção mecanicista de *reflexo*, que sugere uma reprodução exata da realidade. Pierre Macherey (1971, p.181), ao estudar os seis textos dedicados a Tolstói, utilizou uma expressão feliz: *espelho partido*.<sup>8</sup>

Com a tomada do poder, em 1917, as incursões de Lenin no campo literário foram breves, mas sempre ligadas aos embates políticos. Nada do que foi escrito por Lenin pode ser considerado uma teoria da literatura ou, menos ainda, uma teoria estética.

Como dirigente do Estado, sua preocupação maior passou a ser a luta pela educação. A definição de socialismo, entretanto, estabeleceu uma ordem hierárquica: socialismo significa “poder soviético, eletrificação rural e cultura”.

### **A arte de manipular textos**

Depois da morte de Lenin, o stalinismo se encarregou de inventar a *ciência estética leninista*. Para essa extravagante façanha, manipulou dois textos de Lenin que *não* tratavam do fenômeno artístico: o artigo “A organização do Partido e as publicações do Partido”, e o livro *Materialismo e empiriocriticismo*.<sup>9</sup>

O primeiro texto foi escrito em 1905. O processo revolucionário em curso nesse ano trouxe o partido bolchevique para a legalidade. Pela primeira vez, pôde surgir uma imprensa partidária legal para cuidar das tarefas de organização e divulgação da linha política do partido.

Preocupado em uniformizar a intervenção política da imprensa partidária, Lenin redigiu o texto em questão, cobrando dos publicistas fidelidade à linha política e exigindo de todos “espírito de partido”.

No período stalinista, a palavra de ordem de Lenin dirigida à literatura *do* partido (jornais, revistas etc.) foi estendida, sem mais, para *toda* literatura. Com isso, todas as publicações, aí incluídas obras puramente literárias como poesias etc., passaram a ser vistas como instrumentos de propaganda e doutrinação partidária, e o “espírito de partido”, uma norma obrigatória a ser seguida por todos os escritores, membros ou não, do partido.<sup>10</sup>

O segundo texto manipulado postumamente foi o livro *Materialismo e empiriocriticismo*, publicado em 1908.

A derrota temporária do movimento revolucionário havia gerado um pessimismo difuso, que impregnou a esfera cultural, afastando a intelectualidade e os artistas da atividade política.

Como acontece em todas as derrotas, o campo ficou aberto para a propagação do irracionalismo e do misticismo. Dentro do partido bolchevique, difundiram-se as ideias do físico Mach, divulgadas então por dois dirigentes partidários: Bogdanov e Lunacharski.

A crítica ao materialismo era o ponto comum das diversas escolas de pensamento que se formaram na Rússia sob a inspiração de Mach. Os “machistas” russos se automeavam “empirocriticistas”, “empironomistas”, “empirossimbolistas” etc.

Essas correntes de pensamento contrapunham-se à tese materialista que afirma a existência da realidade exterior como um fato que independe de nossa senso-percepção. A matéria, assim, é *anterior e independente* em relação à consciência humana. Os empiriocriticistas, contrariamente, retomaram a filosofia idealista para afirmar que os objetos do mundo exterior não existem fora da consciência humana, pois seriam apenas “combinações de sensações”.

Percebendo o perigo para o partido da proliferação dessas ideias que negavam o materialismo histórico, Lenin pôs-se a criticá-las. Em linhas gerais, repetiu, à exaustão, que a tese central e o ponto de partida do materialismo dialético eram a existência da matéria independentemente da consciência humana. E se a matéria é o dado primeiro, a consciência só pode ser derivada da matéria: ela é o *reflexo* da realidade exterior em nossa consciência.

Paralelamente à proliferação dessas ideias filosóficas e ao misticismo reinante, o campo literário conheceu o florescimento do simbolismo. Havia, então, um íntimo relacionamento entre a filosofia empiriocriticista e os escritores e poetas simbolistas, que, em suas revistas, reproduziam textos de Berkeley, Kant e Fichte. Naquele momento, o simbolismo se afirmava negando o caráter social da arte e opondo-se frontalmente à teoria do reflexo ao colocar o acento não na realidade material, mas sim no mundo interior, no inconsciente e subconsciente. Em poucas palavras: os simbolistas propunham-se a atingir o que eles julgavam ser a camada mais profunda da realidade, a sua essência. E o faziam traduzindo-a em símbolos que eles julgavam a única maneira de expressar o seu caráter inefável. Embora pretendessem atingir a essência, na verdade a consideravam inalcançável.

O que verdadeiramente preocupava Lenin não era, naquele momento, a poesia simbolista e o abandono das preocupações sociais na literatura. O centro de suas preocupações era a revisão que os empirocriticistas estavam propondo para o marxismo, e que estava sendo feita no interior do partido bolchevique, através de um de seus dirigentes: Bogdanov.

No começo do século XX, Bogdanov desenvolveu uma teoria estranha visando a transformar o marxismo numa religião para, com isso, aproximar-se do povo russo. No exílio, fundou na ilha de Capri uma escola do partido de onde surgiria a corrente de pensamento que ficou conhecida como *Construtores de Deus*, destinada a difundir o ateísmo religioso. Ao lado de Bogdanov e Lunacharski juntou-se Máximo Górkki que, nesse período, transpôs para a literatura o ateísmo religioso nos livros *A confissão* e *A destruição da personalidade* (Caruso, 1978).

É difícil entender a ligação existente entre o empirocriticismo e a *proletkult*. Mais difícil ainda é entender o pensamento de Bogdanov, no qual se misturam o partido bolchevique, o ateísmo religioso, a filosofia de Mach e a cultura proletária (Bogdanov, 1977). Para completar o *imbroglio*, Bogdanov escreveu romances e ficção científica, procurando ilustrar literariamente suas ideias.

Toda a argumentação do livro de Lenin referia-se exclusivamente aos problemas filosóficos, à crítica a Berkeley, Mach e Bogdanov. Em nenhum momento Lenin extrapolou a discussão sobre as relações da matéria com a senso-percepção para o campo da criação artística. Entretanto, à revelia do autor, a teoria da consciência como reflexo da matéria foi retomada de forma dogmática e utilizada no período stalinista como fundamento do materialismo dialético e critério para se avaliar a produção literária.

Utilizações indevidas à parte, *Materialismo e empirocriticismo* é um livro esquemático, em que o autor, para criticar seus adversários, partiu de uma frase infeliz de Engels que interpretava toda a história da filosofia como uma luta entre materialistas e idealistas. Os primeiros, por afirmarem sem poder comprovar a existência da matéria, seriam “dogmáticos”, segundo seus adversários; já os que negavam a existência prévia da matéria seriam “céticos”, como acusavam os idealistas.

Assim colocadas as coisas, fica difícil entender Hegel e, em especial, a sua dialética *idealista-objetiva*. E o descarte de Hegel sempre teve como consequência a transformação do marxismo num materialismo mecanicista. Por outro lado, a própria concepção de matéria, em Marx, não se confunde com o dado bruto, a natureza (não existe uma “dialética da natureza” em Marx). Desde as *Teses sobre Feuerbach*, Marx compreendia a matéria como matéria *social*, uma realidade já modificada pelo trabalho humano. A mediação do trabalho dialetiza, assim as relações entre sujeito e objeto, consciência humana e mundo exterior.

Alguns anos depois, em seu exílio na Suíça, Lenin pôde finalmente ler a *Ciência da Lógica* de Hegel. Reproduziu com aprovação e entusiasmo frases que

discrepavam de suas afirmações anteriores como, por exemplo, “é um equívoco considerar objetivo e subjetivo como uma oposição rígida e abstrata. Ambos são dialéticos” (Lenin, 2011, p.160). Ou afirmando de próprio punho: “O *reflexo* da natureza no pensamento humano deve ser compreendido não de modo “morto”, não “abstratamente”, não sem *movimento*, NÃO SEM CONTRADIÇÃO, MAS NO PROCESSO ETERNO DO MOVIMENTO, do surgimento das contradições e da sua resolução” (ibidem, p.166-7). O impacto da leitura de Hegel foi tão forte a ponto de Lenin afirmar: “não se pode compreender plenamente *O capital* de Marx, e particularmente o seu primeiro capítulo, sem ter estudado e compreendido *toda* a Lógica de Hegel. Portanto, meio século depois de Marx, nenhum marxista o compreendeu!!” (ibidem, p.157). A frase vale como autocrítica...

O dualismo presente na teoria do reflexo é uma herança do materialismo mecanicista em Lenin, no momento em que ele se lançou na luta contra os empirocriticistas. Quando saímos da epistemologia e vamos para o fenômeno artístico, os resultados da teoria mecanicista do reflexo são igualmente equivocados. O artista, desprovido de iniciativa, imaginação etc., vê-se condenado à posição de alguém que apenas registra os sinais que emanam da realidade. Arte é cópia, não invenção. Foi essa concepção canhestra que, à revelia de Lenin, iria orientar a política cultural do Estado soviético. A publicação dos *Cadernos filosóficos*, em 1929-1930, encontrou um clima político refratário à reformulação da teoria do reflexo.

### **Górki, Zdanov e o “realismo socialista”**

Em 1932, a repressão aos artistas e intelectuais inicia-se com a fundação da União dos Escritores Soviéticos. Dois anos depois, dá-se a invenção da “estética marxista-leninista”, no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos. A partir daí começa-se a falar na “etapa leninista da ciência estética” para canonizar uma forma de expressão, o *realismo socialista*, o reflexo artístico da nova sociedade, como princípio regulador da política cultural. E o critério de fidelidade ao real passava a ser o “espírito de partido”.

O Congresso de 1934 teve dois discursos importantes: o de Máximo Górki e o de Andrei Zdanov (1971). Ambos bateram na mesma tecla: a imposição do realismo socialista como o método oficial da literatura soviética.

No discurso de Górki, a nova política cultural afirma que a literatura “deve ser organizada em massa compacta, como instrumento de cultura socialista” (ibidem, p.53). Três pontos merecem ser destacados para se compreender o significado da literatura como “massa compacta”:

O primeiro refere-se à subestimação da cultura burguesa para a cultura universal. Para valorizar ao máximo a nova cultura soviética, Górki negou a tese tão cara a Marx da “herança cultural da humanidade”;

Consequentemente, subestimou também o *realismo crítico* produzido nos países capitalistas. A degradação desses países, diz Górki, manifesta-se na litera-

tura através de personagens “ignóbeis”, de “tipos degenerados”. Em sua crítica biliosa, Górkí não poupou Marcel Proust, Novalis, Maupassant, Conan Doyle, Lazarillo de Tormes, Gil Blas de Santillana etc.

Finalmente, ao novo realismo concebido de forma estreita, Górkí acrescentou um estranho ingrediente: o *romantismo revolucionário* para o qual não basta mais reproduzir a realidade, o que se exige é a propaganda pura e simples. Os defensores do realismo clássico souberam quase sempre separar as opiniões do autor (“eu empírico”) da objetivação literária (“eu artístico”). Já o “romantismo revolucionário”, ao contrário, exige que o autor exalte os aspectos “positivos” da realidade: “o herói de nossos livros deve ser o trabalho personificado no trabalhador”. Como consequência, a ameaçadora palavra de ordem: “expulsemos o pequeno-burguês da nossa literatura”.

As ideias de Górkí são as mesmas do discurso de Zdanov. Para ambos, o realismo socialista é a estética oficial do regime. Passamos, assim, de uma política cultural pluralista para uma concepção única imposta pelo Estado. Igualmente, compartilhavam a crença na superioridade da literatura soviética em relação à literatura burguesa, pois aquela pertenceria a um modo de produção superior, logo...

Com essas ideias canhestras, Zdanov, alguns anos depois, passou a dirigir com mão de ferro a vida cultural. Dos artistas, passou a cobrar o “espírito de partido”, e todo aquele que não se enquadrou passou a ser chamado de “formalista”, “pequeno-burguês”, “subjetivista”, “cosmopolitista” – resultando em imediata condenação.

Há algo de inconfundível e estranho a toda a tradição marxista no estilo adotado por Zdanov. Seus escritos são de uma truculência até então desconhecida no trato com a arte e os artistas. Os comentários grosseiros de Zdanov eram seguidos, não raramente, de ataques e insultos aos próprios artistas. Poucos escaparam desses ataques, que contemplou, entre outros, a poetisa Akhmatov, o cineasta Eisenstein, os músicos Shostakovitch, Prokofieff, Katchaturian etc.

Sob a direção de Zdanov, o realismo socialista tornou-se a única e monótona expressão literária permitida. As duas correntes que até então se digladiavam, o futurismo e a *proletkult*, foram reprimidas.

O futurismo virou sinônimo de arte burguesa, formalista, decadente, cosmopolitista e alienada. Já a *proletkult*, derrotada nos anos 1920 como corrente organizada dentro do partido, foi igualmente criticada e reprimida, já que a arte oficial deveria expressar a nova realidade, o socialismo, e não o ponto de vista de uma classe.

A consequência da adoção de uma política cultural sectária foi a esterilização da atividade artística.

A revolução de 1917, com todas as esperanças que despertou, deu início ao “pequeno século XX”, para lembrarmos a feliz expressão de Hobsbawm. A

polarização ideológica daí em diante acompanhou e determinou toda a movimentação política mundial. O “marxismo-leninismo”, uma invenção da era stalinista, condensou uma visão simplificada da obra de Marx e Lenin que foi difundida em todos os países, transformando-se num instrumento de interpretação da realidade e intervenção política. No plano da cultura, procurou-se exportar o “realismo socialista”, mas, os demais movimentos culturais (*construtivismo, produtivismo, futurismo, proletkult*) também foram retomados e desenvolvidos em diversos países, inclusive no Brasil – fato que está por merecer estudos mais detalhados.

## Notas

- 1 Há uma tradução, feita por Ferreira Gullar, em *Revista Civilização Brasileira. Caderno especial 1. A revolução russa. Cinquenta anos de história* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967).
- 2 Veja-se, a propósito, o livro de Arvatov (1977).
- 3 Alguns textos da *proletkult* foram recolhidos na antologia organizada por Vázques (1978). Os textos de Lunacharski foram reunidos em *La rivoluzione proletária e la cultura borghese* (Milano: Gabrielle Mazzotta editore, 1972). Sobre a participação de Lunacharski à frente da política cultural do Estado soviético, ver Fitzpatrick (1977). Sobre as peças teatrais consulte-se a ampla antologia *Le théâtre d'agitprop de 1917-1932*, quatro volumes (Lausanne: La Cité-L'Âge d'Homme, 1977-1988). Textos importantes foram selecionados por Estevam; Costa e Villas Bôas (2015).
- 4 Uma visão panorâmica, mas bem informada dos grupos da vanguarda estética encontra-se no livro de Carpeaux (s.d., especialmente p.103-10). Textos importantes do movimento foram reproduzidos na antologia organizada por Vázquez (1978). Sobre o cinema, consulte-se o “Dossiê LEF, cinema e revolução na Rússia soviética”, em *Crítica Marxista* (n.40, 2015).
- 5 Os textos de Marx e Engels sobre arte foram reunidos por Netto e Yoshida ((2010).
- 6 Ver as antologias *La literatura y el arte* (Lenin, 1979) e *Cultura e revolução cultural* (Lenin, 1968). Um amplo estudo encontra-se na trilogia de Palmier (1976).
- 7 As referências encontram-se em Lenin (1968, p.172 e 176-7).
- 8 O autor acrescenta: “não se trata portanto de uma superfície refletora qualquer, onde qualquer coisa viria reproduzir-se diretamente no gesto de um reflexo [...] a relação entre o espelho e o objeto que reflete (a realidade histórica) é *parcial*: o espelho faz uma seleção, escolhe, não reflete a totalidade da realidade que lhe é oferecida”.
- 9 O primeiro artigo encontra-se publicado em Lenin (1979, p.65-70). Há uma edição portuguesa do segundo texto (Lisboa: Estampa, 1975).
- 10 Outra interpretação do texto de Lenin procura associá-lo às teses da *proletkult* (cf. Costa, 2015)

## Referências

- ARVATOV, B. *Arte, produção e revolução proletária*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- BOGDANOV, A. *A ciência y la classe obrera*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- CARPEAUX, O. M. *As revoltas modernistas na literatura*. São Paulo: Ediouro, s.d.
- CARUSO, B. *Lênin a Capri*. Intellectuali, marxismo, religione. Bari: Dedalo Libri, 1978.
- COSTA, I. C. O agitprop e o Brasil. In: ESTEVAM, D.; COSTA, I. C.; VILLAS BÔAS, R, *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- ESTEVAM, D.; COSTA, I. C.; VILLAS BÔAS, R, *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- FACIOLI, V. *Breton/Trótski. Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FITZPATRICK, S, *Lunacharski y la organización de la educación y de las artes. 1917-1921*. México: Siglo XXI, 1977.
- GÓRKI, M.; ZDANOV, A. *Literatura, filosofia e realismo*. Venda Nova-Amadora: Coleção 70, 1971.
- LENIN, V. I. *Cultura e revolução cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. Teses sobre la cultura proletária. In: VÁSQUEZ, A. S. (Org.) *Estética y marxismo* 3.ed. México: ERA, 1978, t.II, p.222.
- \_\_\_\_\_. *La literatura y el arte*. Moscou: Progreso, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos sobre a dialética de Hegel*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- MACHEREY, P. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971.
- NETTO, J.; YOSHIDA, M. *Cultura, arte e literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- PALMIER, J. M. *Lênin. A arte e a revolução*. Lisboa: Moraes, 1976.
- RODCHENKO, A.; STÉPANOVA, A. Manifesto do grupo produtivista. In: VÁSQUEZ, A. S. (Org.) *Estética y marxismo* 3.ed. México: ERA, 1978, t.II, p.208.
- TRÓTSKI, L. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- VÁSQUEZ, A. S. (Org.) *Estética y marxismo* 3.ed. México: ERA, 1978.

*RESUMO* – O processo revolucionário na Rússia foi acompanhado de intensa fermentação artística. Entre os diversos movimentos surgidos, os mais importantes foram: *produtivismo*, *futurismo* e *proletkult*. Todos eles disputavam a bênção do jovem Estado soviético. Este, contudo, em seus primeiros anos de vida, não concedeu a nenhum deles o monopólio de representação no campo das artes. Tal atitude explica-se, em grande parte, pela visão de seus principais dirigentes, Lenin e Trótski. Com a ascensão do stalinismo, foi imposta uma política cultural monolítica que consagrou como a estética oficial do regime o *realismo socialista*.

*PALAVRAS-CHAVE*: Revolução russa, Movimentos artísticos, Lenin, Trotsky, Zdanov.

*ABSTRACT* – The revolutionary process in Russia was accompanied by intense artistic ferment. Among the several movements that emerged, the most important were Productivism, Futurism and Proletkult. They all sought blessing of the young Soviet State, which, however, in its first years, did not grant to any of them the monopoly of representation in the arts. This attitude is largely explained by the vision of its main leaders, Lenin and Trotsky. With the rise of Stalinism, a monolithic cultural policy was imposed, which established Socialist Realism as the official aesthetics of the regime.

*KEYWORDS:* Russian Revolution, Artistic movements, Lenin, Trotsky, Zhdanov.

*Celso Frederico* é professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. @ – celsof@usp.br

Recebido em 15.4.2017 e aceito em 21.6.2017.

<sup>1</sup>Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.