

## **LEON TROTSKY: REVOLUÇÃO E CONTRARREVOLUÇÃO NA ARTE E NA LITERATURA (3)**

### **A REVOLUÇÃO PARA A LIBERDADE DA ARTE, A LIBERDADE DA ARTE PARA A REVOLUÇÃO**

O poeta do futuro  
superará a ideia  
deprimente do divórcio  
irreparável entre a ação e  
o sonho (André Breton).

Em meados dos anos de 1930, Trotsky e os agrupamentos políticos que lhe seguiram na luta pela regeneração da Internacional Comunista (III Internacional), reunidos na Oposição de Esquerda Internacional, estavam confrontados com a consolidação da burocracia stalinista à cabeça do Estado e do Partido Comunista soviéticos.

Quer dizer, a retomada das reflexões estéticas e culturais à altura da reação termidoriana (18) na URSS e da adoção da nova Constituição soviética, em 1935, era uma necessidade em face da oficialização extrema das artes imposta pelo stalinismo no território soviético e fora dele, pela ação da diplomacia do regime e dos Partidos Comunistas nos meios culturais.

Esta perspectiva se expressava por diferentes vertentes da opinião comunista nos meios artísticos, além de que, nos anos imediatamente posteriores à Revolução de Outubro, sob formas contraditórias e, não raramente, conflituosas, comunismo e vanguarda artística se encontraram, no dizer de Trotsky, como “companheiros de viagem”. O advento da reação stalinista

interrompeu brutalmente este processo, justamente pela imposição de um oficialismo às artes.

Trotsky considerava uma necessidade política enfrentar a ingerência da diplomacia soviética nos meios artísticos e literários na Europa e nos EUA, uma verdadeira ofensiva para arregimentar e colocar sob ordens um exército de intelectuais, escritores e artistas que passam a produzir ostensivamente peças de propaganda direta do regime stalinista e/ou a se dedicar a atacar os opositores de esquerda de Stálin. Tudo devidamente recompensado com facilidades e privilégios e mesmo a dinheiro.

Neste sentido, vai desenvolver uma fecunda relação com parte do grupo surrealista francês e europeu, notadamente com a figura do poeta e teórico do surrealismo, André Breton, e com o muralista mexicano Diego Rivera. O progresso da discussão política e teórica entre eles vai desaguar no lançamento do Manifesto por Uma Arte Revolucionária Independente, proposta como base programática para um reagrupamento amplo, não partidário, de artistas que se reclamavam da liberdade artística como condição para uma arte revolucionária. O esforço daria origem à Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI), de existência fugaz, mas cujas ideias fundadoras seguem incidindo sobre as questões fulcrais da relação entre arte e revolução. Trotsky inscreverá entre seus últimos combates a luta travada ao lado de Breton e Rivera sob a palavra-de-ordem “a revolução para a liberdade da arte, a liberdade da arte para a revolução”.

### **Surrealismo e revolução: breves indicações**

No Ocidente, uma tendência diversa daquelas que floresceram na Rússia, o surrealismo, se aproximou do marxismo, sob o impulso da Revolução de Outubro. Seu principal nome e porta-voz, André Breton, desde as primeiras manifestações

teóricas desta tendência artística, e ao contrário do que diz o senso comum, refutou sua caracterização como corrente irracionalista. Além disso, afastou toda utopia de uma revolução no plano puramente artístico.

Na ruptura de Breton com o dadaísmo de Tristan Tzara, desgostoso com as tendências puramente contraditórias deste último, Breton começa a ligar a atividade criativa à necessidade de mudar o mundo, “palavra de ordem – quase *leitmotiv* – do movimento surrealista no curso de sua história” (PLISSON, 2007 [1], p. 134). Esta posição sobre a primazia da revolução na sua relação com as artes reaparecerá várias vezes ao longo dos anos de 1920 e, de resto, se não no surrealismo como um todo, ao menos nos escritos e pronunciamentos de Breton. Plisson (Idem, p. 135) anota algumas destas manifestações emitidas na aurora do movimento surrealista: “não somos utópicos: apenas concebemos esta revolução sob sua forma social”, diz a declaração comum dos surrealistas com os grupos Clarté (Claridade) e Correspondência e Filosofia, em um protesto acerca da guerra colonialista da França contra o Marrocos. Mas adiante, numa carta publicada do jornal *L’Humanité* (A Humanidade), do Partido Comunista Francês (PCF), os surrealistas reiteram (Idem, Ibidem):

Apenas uma simples confusão de palavras permitiu a algumas pessoas acreditar que existia uma doutrina surrealista da revolução. Não há nada mais falso (...) jamais houve uma doutrina surrealista da revolução. Nós jamais acreditamos em uma “revolução surrealista” (19).

Não era bem assim. Apesar da importante e elucidativa observação contida nesta carta, ela, de alguma forma corrigia certos arrebatamentos do Primeiro Manifesto Surrealista, tão próprios da rebeldia oriunda da boêmia artística e da impaciência justificada com o mundo burguês. O Primeiro Manifesto Surrealista (BRETON, 2012 [1], p. 234), por exemplo, afirmava:

“o tempo virá em que ela [a poesia] decretará o fim do dinheiro e *trará sozinha* o pão do céu para a terra” (itálicos nossos). Embora seja verdade também que, logo na partida, Breton afirme a imaginação e o “irrealismo” como uma expressão da revolta com a mediocridade a que a civilização capitalista submete a humanidade, inclusive fazendo questão de não confundir imaginação e ilusão:

O homem, este sonhador definitivo, dia a dia mais insatisfeito com sua sorte, passa em revista, a custo, os objetos de que foi levado a fazer uso, aos quais dispensou sua incúria, ou seu esforço, quase sempre seu esforço, pois que ele consentiu em trabalhar, pelos menos não lhe repugnou tentar a sua oportunidade (aquilo que ele chama de oportunidade!) (Idem, p. 220).

Este seria um tema constante nas reflexões de Breton. 40 anos depois, às vésperas de sua morte, Breton seguiria afirmando sua convicção na primazia da transformação material e social em face da vida espiritual, fiel, no que diz respeito as relações entre ideia e matéria, à dialética hegeliana. O grupo surrealista, que persistia nos anos de 1960, fez sua esta convicção de Breton.

De fato, Breton afirma suas ideias como compatíveis e até mesmo como mediação, no campo da imaginação artística, dos postulados do materialismo histórico. Mais do que isso, Breton atribuirá o uso do vocábulo “revolução”, ao se referir ao surrealismo, como um eco da Revolução Russa, de cuja influência tomará consciência, conforme ele mesmo, com a leitura do *Lênin* de Trotsky, em 1924 (PLISSON, *op. cit.*, p. 135).

Com grande dificuldade, Breton e seus companheiros (Benjamin Péret, Louis Aragon, Paul Eluard, entre outros) aderirão ao PCF em 1927, mas, devido a seguidas escaramuças quanto a sua insistência em prosseguir as atividades no grupo surrealista, se desligará o partido apenas poucas semanas depois.

Suas críticas ao Partido, até meados dos anos de 1930, contudo, se restringirão à sua orientação cultural. Isto mesmo que tenha ocasionalmente expressado seu acordo com Trotsky sobre a questão do *Proletkult*. Já aí, contudo, Breton, em sua recusa ao controle partidário da atividade artística, verbalizará um ponto fundamental para sua futura colaboração com Trotsky, estimando ser necessário que “as experiências da vida interior continuem, e isso bem entendido, sem controle exterior, nem sequer do marxismo” (Idem, p. 137). Esta recusa em se posicionar diante da ruptura no Partido russo e na Internacional comunista se expressará no Segundo Manifesto Surrealista, de 1930:

(...) se o surrealismo se considera indissolúvelmente ligado (em consequência das afinidades que indiquei) ao caminho do pensamento marxista e apenas a esse caminho, ele recusa e recusará sem dúvida por muito tempo ainda, a escolher entre as duas correntes muito generosas que no momento atual voltam uns contra os outros que, por não terem a mesma concepção tática, nem por isso deixam de revelar, de qualquer dos lados, francos revolucionários (BRETON, 2012 [2], p. 291).

Esta posição não se manterá muito tempo, e o conduzirá de uma separação amigável do PCF a uma progressiva recusa do stalinismo que terá um salto fundamental em função de um incidente ocorrido por conta do Congresso de Escritores Revolucionários (Kharkov, URSS, 1930) assinalará um ponto de virada nas relações entre os surrealistas e o PCF.

O Congresso de Kharkov é um marco na formalização do que se chamou “realismo socialista”, e por isso tem papel tão importante no processo de ruptura dos surrealistas com o stalinismo. Pedrosa (1985, p. 180) afirma acerca da Revolução Russa que “a arte que ela criou ou que a simbolizou não foi o

chamado *realismo socialista*. Este foi uma criação típica do regime da burocracia bonapartista”.

Kharkov condena em primeiro lugar o futurismo, qualificando suas ousadias criativas como “acrobacias linguísticas”. Suas inovações gráficas, o novo letrismo que inaugura “foram condenados como *sem fundamento ideológico e sem significação social*”, apreciação estendida ao abstracionismo nas artes plásticas, ao construtivismo, ao dadaísmo (que ironicamente Lênin pessoalmente viu nascer, quando de seu exílio em Zurique, em 1916). Pedrosa arremata: “cada obra experimental que não mostrasse imediatamente servir às tendências políticas, e não desse chaves inequívocas à sua completa conformidade com a linha do Partido, era rejeitada”.

Pela mão de Aragon, uma delegação de observadores surrealistas ao Congresso de Kharkov é convertida em representação oficial e, na volta à França, alguns de seus membros se aproximam do cânone stalinista no plano das artes. Breton identifica esta manobra de corrupção dos espíritos com a política da burocracia que “jogou ao lixo” tanto Freud, no campo do conhecimento, como Trotsky no terreno da revolução (PLISSON, *op. cit.*, p.138). A percepção de que o marxismo era a única concepção capaz de assegurar o livre desenvolvimento do surrealismo, contudo, se consolida: “o surrealismo se considera indissolúvelmente ligado ao caminho do pensamento marxista e apenas a esse caminho”.

Este período de oscilação política, com Breton ainda seduzido pela ideia de mudar a orientação artística do PCF, produto de sua indiferença quanto aos processos materiais e políticos que conduziam à degenerescência stalinista, se encerrará com a publicação do célebre texto *Os Vasos Comunicantes*, em 1932. Nele, Breton procurará entender espírito e mundo como componentes de uma continuidade, aspirando a rasgar o véu que separa sonho e realidade, consciente e inconsciente, como partes

contraditórias de uma mesma esfera. Este esforço resultava na prática numa ruptura com a antinomia entre ação e sonho, isto é, Breton enfrentava o muro da China que o stalinismo erguia entre a militância revolucionária e a atividade espiritual em geral, e a arte em particular. Esta visão das coisas que, antes mesmo da crítica política, oporá, nos anos de 1930, Breton a um certo cartesianismo da perversão stalinista do marxismo, de fato já estava expresso no Primeiro Manifesto, de 1924: “creio na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade absoluta, de *super-realidade*, se assim se pode chamar” (BRETON, 2012 [1], p. 230).

Assim, em *Os Vasos Comunicantes*, Breton escreverá como corolário de seu pensamento: “o poeta do futuro sobrepujará a ideia deprimente do divórcio irreparável entre a ação e o sonho” (Apud PLISSON, *op. cit.*, p. 141).

Apesar de tudo, os surrealistas não interrompem suas relações com o Partido Comunista, mas, a partir de *Os Vasos Comunicantes*, Breton se chocará regularmente com as posições do PCF e de seu antigo companheiro Louis Aragon. Estes enfrentamentos conduzirão incontornavelmente a uma ruptura aberta com o Partido e com as associações literárias sob sua influência, culminando com sua exclusão da Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários (AEAR), em 1933. O fato marca, finalmente, um enfrentamento de Breton, não mais apenas com as concepções da burocracia em relação às artes, mas com o cerne mesmo do stalinismo, sua política liquidadora. Assim, Breton reproduzirá quase literalmente a crítica da Oposição de Esquerda à política de Stálin e do Partido Comunista Alemão (KPD) em face do triunfo sem luta do fascismo alemão, com a chegada de Hitler à chancelaria.

Breton e o grupo surrealista que segue polarizando se aproximam da luta política direta, não raro, em relação com o

grupo francês da Oposição de Esquerda, no quadro da batalha contra o fascismo. Ao mesmo tempo, os surrealistas martelam tanto a questão de uma resolução dialética da antinomia sonho/realidade, quanto, em consequência, a questão da liberdade da imaginação como condição necessária para expressar no plano espiritual a batalha material contra o sistema capitalista. Assim, denunciarão seguidamente o tacho do “realismo socialista” e se aproximarão da formulação de Trotsky em *A Revolução Traída*: “A criação espiritual exige liberdade. A ideia comunista de submeter a natureza à técnica e a técnica ao plano (...) visa a um fim mais elevado: libertar as faculdades criadoras do homem” (TROTSKY, 2007, p. 189).

Esta evolução leva a novos choques com o PCF, culminando com o engajamento apaixonado do grupo surrealista, em particular de André Breton, na campanha de denúncia dos Processos de Moscou e no Comitê Francês pela Investigação dos Processos de Moscou e pela Liberdade de Expressão na Revolução, no quadro da realização, no México, do contrajulgamento de Leon Trotsky levado a cabo pela Comissão Dewey.

### **Rumo ao Manifesto da FIARI**

Em seu artigo *A Arte e a Revolução*, publicado na revista estadunidense, *Partisan Review*, em 1938, acerca da atitude do partido em face da atividade artística, Leon Trotsky assinala:

Mas um partido autenticamente revolucionário não pode, nem quer ter como tarefa “dirigir” e ainda menos colocar a arte sob suas ordens, nem antes, nem depois da tomada do poder. Semelhante pretensão só pode surgir da cabeça da burocracia ignara e impudente, ébria com seu poder absoluto, e que se tornou a antítese da revolução proletária. A arte como a ciência, não só não

precisam *de ordens*, mas não podem, por sua própria natureza, suportá-las (TROTSKY, 1985, p. 99).

No momento em que Trotsky escreve isso, em coincidência completa com as posições dos surrealistas, Breton e seus amigos, de seu lado, mergulhavam completamente na luta política, sem abandonar em tempo nenhum a atividade propriamente literária: tomam posição sobre a questão da frente popular, tanto na França com na Espanha; chegam a avaliar o deslocamento de Benjamim Péret, também surrealista, para Barcelona, uma decisão da organização trotskista francesa; como dito acima, se engajam a fundo na defesa da honra revolucionária de Leon Trotsky e contra o *tsunami* de calúnias proferidas pelo Procurador Vyshinski, como atesta Breton em seu artigo sobre sua visita a Trotsky, em 1938, e como comprovam diferentes artigos assinados por ele ao longo da campanha de denúncias dos Processo de Moscou (BRETON, 1985, p. 51-64).

Uma clara confluência se estabelece. Ao final deste mesmo artigo onde relata sua estadia com Trotsky no México, Breton destaca, ao final, esta mesma passagem que citamos acima e que resume a base comum que permitiu, nesta mesma época, a elaboração do Manifesto Por Uma Arte Revolucionária Independente, declaração programática do lançamento da Federação Internacional da Arte Revolucionária e Independente (FIARI).

Como lembra Roche (2007[2], p. 133): “estas aproximações não fazem de Breton um *trotskista*, nem de Trotsky um *surrealista*. Está claro, contudo, que um clima de confiança se instala, trazendo bons agouros para as relações futuras”.

Há quem veja na aproximação de Trotsky dos surrealistas uma manobra hábil numa circunstância de isolamento da IV Internacional no seu nascedouro. Um superficial exame das

posições do fundador do Exército Vermelho desde os anos de 1920 mostrará que esta visão não tem fundamento. Um cotejamento entre os textos de Literatura e Revolução (1923) e o Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924) e outras manifestações do grupo surrealista ao longo dos anos de 1920 mostrará uma progressiva e não premeditada aproximação entre Trotsky e Breton. A identidade de opiniões sobre o lugar da arte e da literatura no mundo contemporâneo se fortaleceu com a aproximação de Breton das teses da Oposição de Esquerda e, a seguir, da IV Internacional. Desde o reconhecimento de Breton das bases materiais e políticas da burocracia stalinista, suas posições se afastaram do PCF e sua atividade, tanto artística como especificamente política, se opôs à posição deste partido.

Se é verdade que seria um exagero igualar a trajetória política de Breton e a de Trotsky e dos trotskistas, é verdade, entretanto que, nos momentos decisivos da luta de classes nos anos posteriores à década de 1930, encontraremos os surrealistas e os militantes da IV Internacional na mesma trincheira. O que ensejou frequentemente que se lançasse contra ele o anátema infame de trotskista, quando Breton jamais se organizou partidariamente desde sua breve passagem pelo PCF em 1927/28.

Em 1938, com efeito, havia homogeneidade de compreensão suficiente entre Trotsky e Breton elaborarem em comum o Manifesto Por Uma Arte Revolucionária Independente. Para ambos, a edição do Manifesto e a fundação da FIARI unia a necessidade de afirmação da liberdade das artes à premência de enfrentar o ápice da decomposição capitalista, com a emergência do fascismo e a degenerescência stalinista. O Manifesto concretizava o anseio expresso no ideário surrealista da inseparabilidade entre sonho e realidade, consciente e inconsciente, espírito e ação.

## **O Manifesto**

Dizer que havia homogeneidade suficiente para a empreitada do Manifesto não significa dizer que as diferenças entre Breton e Trotsky estivessem apagadas. Breton mesmo atesta que Trotsky via na noção de acaso objetivo, tão cara aos surrealistas, uma janela para o além. Trotsky considerava Breton suspeito de misticismo, por mais que este invocasse Engels para forrar a ideia do acaso objetivo<sup>24</sup>. A formação literária de Trotsky devia muito ao realismo francês e russo do século XIX, como de resto a dos marxistas interessados em literatura de sua época, uma literatura que Breton, se não desprezava, considerava ultrapassada. É verdade que, compreendendo com dificuldade, por exemplo, o cubofuturismo russo, Trotsky se esforçou para descobrir a genialidade de Maiakovski e lhe prestou tributo, além de adotar a defesa da liberdade para as escolas de vanguarda como um verdadeiro avatar de sua crítica literária. De seu lado, a formação de Breton era muito diversa, centrada na literatura de invenção de Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé.

Sobre as breves relações entre Trotsky e Breton, Lívio Xavier (In: FACIOLI, 1985, 197) anotou:

Georges Heinen, um dos que privavam com Breton, recorda aqui a viagem ao México, onde visitou Trotsky. Era já o clima da guerra (...) mesmo nessas condições tão pouco favoráveis, Breton e Trotsky redigiram um manifesto pela arte revolucionária independente. O manifesto contou, desde logo, com a assinatura de Diego Rivera, não o assinando Trotsky, “por motivos políticos”. O fato, aliás, do domínio público (...) dá a medida da grandeza de ambos.

A visita de Breton a Trotsky no México, consagrada à redação do Manifesto não impediu um certo atraso provocado pela relutância do primeiro em apresentar uma minuta. Breton

alegou uma certa intimidação provocada pela figura quase lendária do revolucionário russo, que lhe dificultava a enfrentar as esperadas diferenças teóricas que certamente se revelariam quando as discussões orais passassem ao papel. Finalmente, apesar de tudo, o poeta apresentou um manuscrito, “em tinta verde”, observa Gerard Roche.

Trotsky trabalhou febrilmente sobre as notas de Breton, buscando os acordos possíveis na redação. Embora o texto tenha sido concluído pelos dois, foi divulgado em nome de André Breton e do muralista mexicano Diego Rivera que acompanhou a confecção do documento, mas não contribuiu efetivamente em sua redação. A assinatura do maior artista plástico vivo do México, à altura, militante da IV Internacional, dava ao Manifesto um peso que facilitaria as subscrições e o agrupamento no quadro da projetada Federação Internacional de Arte Revolucionária e Independente (FIARI).

A preocupação de que o Manifesto fugisse de qualquer tentação estética prescritiva, e adotasse como *leitmotiv* a defesa da irrestrita liberdade de criação se expressa também na forma federativa que se propõe para a FIARI, de maneira a que fosse um polo de atração e associação de artistas, sem exigir dos mesmos a renúncia a sua própria individualidade ou uma filiação partidária, ainda que em sentido lato.

Aqui seguiremos as indicações de Roche (1985, p. 21-25) para localizar os elementos centrais do Manifesto. O objetivo aqui não é traçar uma anatomia exaustiva do texto, mas, de forma breve, chamar a atenção do leitor sobre as chaves para uma compreensão de sua lógica.

O primeiro parágrafo, escrito por Breton e modificado por Trotsky, abandonou a intenção inicial de retomar sua crítica às interpretações vulgares do marxismo segundo as quais a obra de arte reflete direta e imediatamente a estrutura social vigente e o lugar que o artista ocupa nela. O objetivo inicial de Breton era,

recorrendo aos próprios escritos de Trotsky, confrontar esta vulgarização que se tornou um cavalo de batalha do stalinismo em sua luta pela subordinação da arte aos interesses imediatos do partido e do aparelho de estado soviéticos. De fato, Trotsky volta a esta questão em distintas obras, ora tratando do problema literário, ora discutindo a dialética materialista. Roche (Idem, p. 21) observa: “[Trotsky] ridiculariza impiedosamente os *imbecis* que tentam interpretar A Divina Comédia de Dante pelas *faturas que mercadores de tecido florentinos enviavam a seus clientes* (destaques no original)”. Lembra também que no livro Em Defesa do Marxismo Trotsky voltará à carga contra a caricatura do marxismo: “a ideia de [que] a economia determina “diretamente” e “imediatamente” a criação de um compositor e até mesmo o veredito de um juiz represente uma velha caricatura do marxismo” (Apud Roche, op. cit., p. 22).

Conforme o texto original de Breton, não havia divergência quanto a isto, contudo, os autores preferiram assinalar na abertura o manifesto o estado da civilização e da arte no quadro da decadência imperialista, com seus rebentos fascista e stalinista. Com efeito, a formulação abandonada de Breton dizia que, ao ignorar este alerta contra a vulgarização do marxismo, “qualquer outra concepção histórica cairia inevitavelmente no fatalismo” (BRETON; TROTSKY, 1985, p. 36). Considerando que esta concepção atravessa já todo o Manifesto, os autores decidiram abri-lo com um alerta dramático: “Atualmente, é toda a civilização mundial, na unidade de seu destino histórico, que vacila sob a ameaça de forças reacionárias armadas de toda técnica moderna” (Idem, p. 35).

Trotsky não modificou significativamente a redação original do segundo parágrafo do Manifesto, em que se aponta a relativa independência do fazer artístico e a necessidade irrecorrível da liberdade em sua efetivação. Esta questão é abordada neste parágrafo do ponto de vista da apreensão e do julgamento da obra-de-arte. Breton recorre a Literatura e

Revolução para afirmar que, longe de dispensar o domínio das leis específicas do fazer artístico, o materialismo histórico deve tê-las em conta, enriquecer-se com elas, da mesma maneira que o a análise marxista da natureza não pode se furtar às leis próprias das ciências naturais, sob pena de cair numa metafísica estéril. Trotsky já tinha afirmado que a arte deve ser julgada por suas próprias leis. Breton escreve:

Não seria possível desinteressar-se das condições mentais nas quais essa contribuição continua a produzir-se e, para isso, zelar para que seja garantido o respeito às leis específicas a que está sujeita a produção intelectual (Idem, p. 36).

No artigo da *Partisan Review*, de junho de 1938, largamente referido na segunda parte desta contribuição, Trotsky desenvolve de forma exaustiva a relação entre arte e revolução. Para ele, a principal ameaça à arte é a decadência da civilização capitalista. O aprofundamento desta derrocada leva, ao mesmo tempo, a uma progressiva sujeição da arte às razões próprias do capital, numa obliteração da necessária liberdade de criação. Expressão da aspiração dos seres humanos a uma vida rica e plena, a arte se choca violentamente com o sistema apodrecido, incapaz de assegurar plenitude à existência humana. A inadequação da manifestação autêntica da criação artística a este mundo, não raramente, produz peças de enorme valor, contudo produz também um impasse. O contínuo desenvolvimento artístico exige a superação da existência precária em que a maioria dos seres humanos ganha sua vida. Se a arte não é reflexo puro e simples das condições sociais, tampouco ela pode achar um caminho para fora da crise por si mesma. É nessa base que Trotsky advoga que o caráter intrinsecamente rebelde da arte genuína se liga à revolução de maneira objetiva, como condição de sua sobrevivência. É esta ideia que reaparece no quarto parágrafo do Manifesto:

A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça para dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só gênios isolados atingiram no passado. Ao mesmo tempo reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura (Idem, p. 37-38).

No parágrafo seguinte, esta perspectiva é oposta como antítese absoluta à política cultural da burocracia do Kremlin que sujeita seus artistas, seja sob mira de pistola, seja sob soldo, ao servilismo profundamente estranho à criação autêntica: “a arte oficial da época stalinista reflete com uma crueldade sem exemplo na história os esforços irrisórios destes homens para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário”.

Esta formulação coloca em destaque a condição essencialmente rebelde em relação às condições de existência que marcam toda obra de arte verdadeira. Nesta direção, no parágrafo sete, que conserva praticamente a formulação original de Breton, ele ao seu modo invoca esta ideia predileta de Trotsky, desde suas formulações dos anos de 1920, segundo a qual toda arte digna de nota resulta do choque entre o indivíduo e certas condições sociais que lhe são adversas. Contudo, Breton repõe a questão em termos psicanalíticos. Trotsky seguia e admirava o trabalho de Freud, considerando-o um grande empirista e, como tal, capaz de aportar elementos válidos à interpretação dialético-materialista do mundo. Porém, até então, não tinha considerado as conclusões da clínica freudiana na interpretação do fenômeno artístico.

Diversamente, o surrealismo sempre tendeu a ver nas ideias de Freud argumentos a favor de sua própria concepção artística. Roche (*op. cit.*, p. 23) anota certa contrariedade de Trotsky quanto a esta maneira de Breton colocar o problema, mas cede, sobretudo considerando que se preserva a ideia da obra-de-arte genuína como produto da colisão entre o artista e o regime social que o cerca.

Assim, o parágrafo sete começa com a peremptória afirmação de que “a revolução comunista não teme a arte”, já porque a própria circunstância de seu surgimento a coloca em oposição ao regime social vigente. Esta é também uma senha para indicar a necessidade de a revolução inscrever entre suas tarefas a de assegurar a completa liberdade de pesquisa e invenção ao artista. A partir daí, Breton cravou no Manifesto uma explicação psicanalítica, ao nosso ver bastante discutível, segundo a qual na produção artística opera um processo de sublimação que visa a “restabelecer o equilíbrio rompido entre o *ego* (...) e os elementos recalçados (...) em proveito do “ideal do ego” que ergue contra a realidade presente, insuportável, os poderes do mundo interior (...)” (BRETON; TROTSKY, *op. cit.*, p. 39-40).

Ao nosso ver, esta explicação freudiana do fenômeno da rebeldia atávica da arte, tal como formulado por Breton, justifica o questionamento de Trotsky acerca da impertinência de aplicar à criação artística os critérios da terapêutica freudiana que, como terapêutica, vamos convir, não se tornou um celeiro de revolucionários. O episódio, porém, ressalta o caráter não prescritivo do Manifesto, sua vocação de agrupamento revolucionário amplo, em torno das questões decisivas da liberdade da arte.

Se até aqui, o Manifesto tratou do termo da equação “revolução para a liberdade da arte”, o parágrafo nove porá em evidência seu outro termo, “a liberdade da arte para a revolução”. Nos textos dos anos de 1920 e até 1935, Trotsky cultivara a

fórmula “toda licença à arte, exceto contra a revolução proletária”. Fórmula um pouco rebarbativa, tendo em vista a posição teórica de que a arte autêntica se manifesta obrigatoriamente contra o estado de coisas. De toda forma, na redação primitiva do parágrafo nove, Breton conservara esta formulação.

A complexa experiência do desenvolvimento contraditório da Revolução Russa, contudo, parece ter mostrado a Trotsky que tal fórmula encerrava um perigo. Afinal, a burocracia stalinista governava em nome da revolução proletária, e sua avassaladora ofensiva contra a liberdade de criação se exercia reivindicando justamente uma arte identificada com a revolução. Esta evolução concreta, prática do processo revolucionário, muito longe das ilusões de um progresso em linha reta até o comunismo, alertou Trotsky para o fato de que a licença à arte se aplica a todos os momentos do processo de transformação da realidade. O caráter naturalmente crítico e, em diferentes graus, permanentemente inadequado da criação artística em face da realidade surge agora no pensamento de Trotsky como uma condição necessária da relação da arte com a revolução. O vínculo orgânico da liberdade da arte com o movimento da revolução se materializa exatamente nestes ininterruptos choques do fazer artístico com os limites da realidade.

Breton não acompanhou esta evolução do pensamento do revolucionário russo, ao propor uma redação que conservava a posição teórica anterior, de forma que coube a Trotsky retirar aquele limite à liberdade de criação. Aqui, o Manifesto explicita a liberdade artística como uma componente da luta pela Revolução. Não só é condição para a liberdade criativa a transformação revolucionária, como a real contribuição da arte para a revolução reside, em todas as circunstâncias, na conservação de sua independência. De forma que o Manifesto pôde proclamar sem restrições: *toda licença à arte!*

De alguma forma, o caráter revolucionário da arte aparece redutível à fidelidade do artista a si mesmo, de forma que à FIARI não cumpria se erigir como uma escola ou corrente estética ou política, mas como um polo para reunir contra o arrivismo de todas as cores os artistas revolucionários, intransigentes na fidelidade a sua própria arte. Poucos meses depois da redação do Manifesto, Trotsky considera útil repisar esta questão em uma carta a Breton datada de 22 de dezembro de 1938:

O combate por ideias da revolução na arte deve ser retomado, começando pela luta pela verdade artística, não como entende uma ou outra escola, mas no sentido da inabalável fidelidade do artista ao seu eu interior. Sem isso, não há arte. “Não mentirás”, essa é a fórmula da salvação (TROTSKY, 2018, p. 41).

Esta revisão do pensamento de Trotsky, à luz da ostensiva realidade dos desdobramentos da Revolução Russa, estará na base da célebre redação do décimo parágrafo do Manifesto (BRETON; TROTSKY, *op. cit.*, p. 42-43):

Se para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o próprio começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando!

Esta atitude não guarda nenhuma identidade com as concepções da arte pela arte, como mostra o undécimo parágrafo do Manifesto. A liberdade criativa e a independência do artista, neste sentido, não são senão condição necessária para que sua atividade participe do esforço revolucionário, pois ele

Só pode servir à revolução se compenetrando subjetivamente do seu conteúdo social, “quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística ao seu mundo interior” (ROCHE, *op. cit.*, p. 24).

O décimo terceiro parágrafo do manifesto carrega quase um corolário das teses anteriores:

O objetivo do presente apelo é encontrar um terreno para reunir todos os defensores revolucionários da arte, para servir à revolução *pelos métodos da arte* e defender a própria liberdade da arte contra os usurpadores da revolução (BRETON; TROTSKY, *op. cit.*, p. 45, *itálicos nossos*).

Para se encerrar com a divisa que o identificaria pelas décadas seguintes: “a independência da arte para a revolução, a revolução para a liberação definitiva da arte”.

Plisson (2007 [2], p. 130) afirma sobre o Manifesto:

Mas para além da conjuntura política que o fez necessário, este manifesto permanece para nós, nos dias de hoje, como uma análise única e profunda da vida intelectual e da necessidade da emancipação social do homem, um texto de referência em seu campo e, sem dúvida, permanecerá sendo-o ainda por um longo tempo.

Apesar da vigência do Manifesto até nossos dias, que Plisson acentua, a FIARI, deixada sob a responsabilidade de André Breton tem vida curta. Mesmo a orientação de Trotsky para que a seção francesa da IV Internacional se integrasse aos esforços de Breton não seria suficiente para que a federação se

erguesse. O assédio ininterrupto do aparelho stalinista, as dificuldades políticas dos trotskistas franceses, a ruptura ruidosa de Diego Rivera com a IV Internacional, nome de projeção mundial e signatário do Manifesto ao lado de Breton, no contexto de uma terrível defensiva da classe operária, por conta das seguidas derrotas na Alemanha, na França e finalmente na Espanha, abrindo a via para a Grande Guerra, tornam impossível a realização de um projetado congresso internacional da FIARI.

Breton, como outros intelectuais, é levado ao exílio nos Estados Unidos, em 1941, após a ocupação nazista na França e a instalação do governo fantoche de Vichy. Muitas vezes ao longo da vida ele anunciou que se mantinha completamente fiel às posições que assumira no México, formalizadas no Manifesto. Seguiu até o fim da vida pautando suas posições pelos marcos fincados por aquele texto. Da mesma forma, sem nunca se filiar, colaborou pelas décadas seguintes com os trotskistas e se manteve fiel à memória de Trotsky. Pagou um alto preço, visto que a perseguição dos stalinistas foi igualmente perene<sup>25</sup>.

Como faria várias vezes até a sua morte, num ato do Partido Comunista Internacionalista<sup>26</sup>, pela passagem dos 40 anos da Revolução de Outubro, em 1957, Breton reafirmaria a ligação do seu destino pessoal e de sua atividade poética ao combate pelo socialismo:

Contra ventos e marés, estou entre aqueles que encontram ainda nas recordações da Revolução de Outubro uma boa parte do ímpeto incondicional que me conduziu até ela quando eu era jovem, e que implicava numa doação total de si mesmo. Para mim, nada do que se passou desde então conseguiu prevalecer completamente sobre este movimento do espírito e do coração (...) Nada pode fazer com que elas [as jornadas de Outubro] deixem de marcar o ponto de impacto na passagem do plano das aspirações

ao da execução concreta (Apud PLISSON, 2007 [3], p.130).

O Manifesto Por uma Arte Revolucionária e Independente, publicado em julho de 1938, se inscreve entre os últimos combates de Leon Trotsky que seria assassinado dois anos depois, em agosto de 1940. Enquanto lutava para colocar em pé a IV Internacional, tarefa que considerava a mais importante de sua carreira revolucionária, diante da iminência da guerra, Trotsky, como sempre, abordava o tema da literatura e da arte como parte da luta política, longe de todo diletantismo.

Na França, 60 personalidades aderem ao Manifesto da FIARI, mas nomes que seriam decisivos se recusam a subscrevê-lo, como Gide, Eluard e Bachelard. Nos EUA, 30 intelectuais que orbitavam à *Partisan Review* também se solidarizam e criam a Liga para a Liberdade Cultural e para o Socialismo. Dois números de *Clé*, órgão da FIARI, chegam a ser publicados e textos em nome da Federação saem na revista *Minotauro*. Finalmente, redigido por Benjamim Péret, a última declaração tirada em nome da Federação aparece em junho de 1939, sob o título “Abaixo as Palavras de Encomenda!” (PLISSON, 2002 [2], p. 135).

A Grande Guerra e o assassinato de Trotsky cortaram o movimento que se iniciara com a publicação do Manifesto e os primeiros passos para estruturar a FIARI, mas a necessidade de combater no *front* artístico e cultural continua.

Os princípios inscritos no Manifesto de 1938 seguem vigentes como fundamento deste combate. Voltar a ele, olhar a realidade hodierna pelo ângulo de seus parágrafos segue sendo uma tarefa dos revolucionários.