

LEON TROTSKY: REVOLUÇÃO E CONTRARREVOLUÇÃO NA ARTE E NA LITERATURA (1)

José Eudes Baima Bezerra | eudes.baima@uece.br

A criação espiritual exige liberdade. A ideia comunista (...) visa a um fim mais elevado: libertar as faculdades criadoras do homem (...) de todos os entraves e sujeições humilhantes a duros constrangimentos
(Leon Trotsky).

LITERATURA E REVOLUÇÃO

Vida Cotidiana, Arte e Ciência

Em 25 de março de 1935, Leon Trotsky registrou em seu Diário do Exílio (TROTSKY, 1980, p. 52) que “somente após as minhas notas de 23 de março (...) percebi que, nas páginas precedentes, não escrevi um diário pessoal, mas um caderno político e literário”. Para arrematar: “a política e a literatura constituem (...) o conteúdo de minha vida pessoal”.

Não deixa de ser surpreendente esta declaração de um homem cuja vida consciente foi dedicada inteiramente à revolução proletária. O leitor eventual de Trotsky com certeza não esperaria do autor uma equiparação, no balanço de sua vida, entre política e literatura.

Ao repassar algumas obras de Trotsky, contudo, o leitor logo verá que a declaração não chega a ser inusitada e que, no plano teórico e prático, suas preocupações diretamente políticas nunca estiveram separadas de suas inquietações artísticas, científicas, literárias e com o modo de vida, em geral.

Uma advertência: este ensaio é uma versão, em parte, consideravelmente modificada de um texto publicado originalmente em MUNIZ, Altemar da Costa. 100 Anos da Revolução Russa: Olhares Contemporâneos. [Meio eletrônico]. Fortaleza: EdUECE, 2019.

Em 1923, em meio às atribulações do Comissariado do Povo para o Exército e a Marinha, ainda sob os ecos da cruenta guerra contra os Brancos e as potências estrangeiras que assediaram a Rússia pós-revolucionária, seu titular, Leon Trotsky encontrou tempo para redigir uma brochura dedicada aos problemas da vida cotidiana, abordando temas tão amplos, como o comportamento dos dirigentes comunistas com os militantes e o povo, a linguagem jornalística e a qualidade dos jornais, o cinema e o lazer; e temas talvez inusitados como o combate ao hábito de praguejar, o refinamento da linguagem e o abuso no uso da vodca.

Não por acaso, o capítulo introdutório da obra é sintomaticamente intitulado com uma paráfrase da máxima bíblica, “nem só de política vive o homem”.

Isto porque Trotsky situa, por exemplo, o hábito de praguejar e a linguagem grosseira no contexto da longa história russa de opressão das classes subalternas. Para ele, “a linguagem abusiva e as pragas são um legado da escravidão, humilhação e desrespeito pela dignidade do homem...”, distinguindo claramente a tensão de classe que funda este hábito linguístico: “praguejar, em nossas classes inferiores, era resultado do desespero, da amargura (...) da escravidão sem esperança de fuga (...) as pragas que saíam da garganta da nobreza e das autoridades (...), do domínio de classe, do orgulho (...) e do poder inabalável” (Apud DEUTCHER, 2005, p. 207).

Trotsky vai opor a esta expressão da indignidade a ideia de que “a revolução é principalmente o despertar da personalidade humana nas massas”, para daí se perguntar como

criar uma vida nova, sem, contudo, dar resposta categórica à questão. Foi deste ponto de vista que o dirigente comunista enfrentou a questão literária e artística que se colocou nos primeiros anos da Revolução Russa.

Contraditoriamente com a penosa situação do país, a Revolução despertou uma ampla gama de tendências artísticas e literárias represadas na vida boêmia nos anos finais do czarismo. Os anos de 1920 conheceram uma confusa, babélica e multitudinária manifestação da expressão artística e literária.

Quase por reflexo, setores do Partido Comunista (Bolchevique) enxergaram mecanicamente entre estas tendências aquelas portadoras de uma arte, mais que revolucionária, proletária ou mesmo comunista.

Ao lado desta reação espontânea, se desenhava uma compulsão, que chegaria ao paroxismo sob Stálin, 15 anos depois, de reconhecer uma arte proletária, uma ciência proletária, uma cultura proletária em oposição a seus correlatos burgueses.

Tal tendência foi objeto de uma imediata desconfiança de Trotsky (e de Lênin), que enxergava nela uma negação de todos os pressupostos marxistas para a transição ao socialismo: a superação dialética, a forja do novo sistema na base dos desenvolvimentos últimos do sistema capitalista, a apropriação, num novo patamar, do patrimônio humano constituído ao longo da história da sociedade de classes. Segundo Serge (1989, p. 49), esta opinião era compartilhada por Lênin que “insiste, pelo contrário na necessidade de assimilar a herança cultural da burguesia e de garantir a preciosa ajuda dos intelectuais formados pelo capitalismo”.

Trotsky não concebia uma arte proletária constituída na base do abandono do patrimônio comum da humanidade e como obra de uma classe trabalhadora destituída, por força da opressão e do atraso da Rússia, dos elementares da cultura e da ciência.

Ainda por cima, esta atitude desviava o partido e o Estado da tarefa fundamental de lutar contra a ignorância: “nosso Partido (...) jamais foi e jamais poderá ser um bajulador da classe operária (...) A conquista do poder não transforma, por si mesma, a classe trabalhadora, nem a investe de todas as virtudes: apenas abre à sua frente a oportunidade de aprender, desenvolver a mente e libertar-se (...)” (DEUTCHER, op. cit., p. 211-212).

Assim, para Trotsky, os slogans sobre a “cultura proletária” e “arte proletária” escondiam a impotência diante das tarefas reais, neste campo, a saber, de se apropriar da cultura e da arte historicamente acumulada e a de permitir, nesta perspectiva, a ampla difusão científica e experimentação artística. Para ele, o conhecimento acumulado pela humanidade estava marcado por um aspecto progressivo, elementos de elevação da capacidade produtiva e da tomada de conhecimento de si mesmo, e outro reacionário, a estrutura social que permite a exploração e a subjugação. Separar uma coisa da outra exigiria liminarmente o domínio deste conhecimento em larga escala.

A refutação de todo mecanicismo se articulava, neste momento, no pensamento de Trotsky, com uma igual refutação da passagem mecânica do horizonte totalizante advogado pelo materialismo dialético à esfera íntima dos diversos ramos da ciência e das artes. A noção de totalidade, neste caso, tendia a encobrir a ignorância quanto às leis próprias de cada ramo do conhecimento humano.

É tendo em conta estes elementos que Trotsky vai tomar uma apaixonada defesa da especificidade de cada área do conhecimento, de um certo “desinteresse” científico que permitisse ao cientista, amparado na lógica própria de sua área de estudo, sem interferência de interesses sociais e políticos imediatos, ir o mais longe possível na descoberta das leis que regem certo aspecto da natureza e na exploração de suas consequências.

A crítica de Trotsky aos cientistas e intelectuais não residia nesta reivindicação de independência da ciência, mas no fato de que a imensa maioria deles era incapaz de entender a relação de seus estudos particulares com a totalidade natural, social e econômica. “A química trabalha com suas próprias chaves e só as encontra nos seus próprios laboratórios, através da experiência empírica e da generalização, da hipótese e da teoria”, dirá Trotsky, reafirmando sua crença em que a especificidade de cada ciência se completa na unidade da ciência em geral: “os êxitos da ciência no domínio da matéria foram (...) acompanhados de uma luta filosófica contra o materialismo”. Esta realidade funesta é para Trotsky um obstáculo para a ciência (Idem, p. 218-219).

Com base nestas ideias, Trotsky se enfrentará com a interdição da obra de Sigmund Freud na URSS, a partir de meados da década de 1920 (2). Na mesma época, Trotsky sairá em defesa da difusão da teoria da relatividade restrita de Einstein na URSS, usando mais ou menos os mesmos argumentos, contra os que acusavam ambos os sábios de especulação: “(...) não temos razão nem o direito de banir um método que, embora menos fidedigno, procura antecipar resultados para os quais os métodos experimentais só muito lentamente avançam”.

Literatura e revolução permanente

As posições de Trotsky nos campos da filosofia da ciência, das questões do modo de vida, da arte e da literatura são mais bem apreciadas quando observadas contra o fundo de sua Teoria da Revolução Permanente. Aqui, ela é apresentada sumariamente, de forma quase esquemática, apenas com o objetivo de elucidar a lógica da visão do autor sobre o fenômeno literário.

Na reflexão de Trotsky acerca da Revolução Russa, o caráter burguês da revolução (isto é, de suas tarefas abstratamente democrático-burguesas) não resultava em que a burguesia seria obrigatoriamente hegemônica no curso dos acontecimentos. A coincidência parcial de objetivos entre burguesia, proletariado urbano e campesinato não significava necessariamente a cessão por parte destes últimos do poder resultante da revolução à primeira. Para ele, no curso mesmo da luta, em parte comum, se desenvolvia uma luta entre as classes que se opunham ao czarismo pela hegemonia no processo revolucionário. Luta cujo desenlace não estava dado por nenhuma norma dogmática. Este desenlace estava completamente subordinado à capacidade de cada uma das classes de responder de forma radical, ou seja, de maneira consequente, às demandas situadas na base do processo revolucionário.

Sob outro e, para Trotsky, decisivo ângulo, esta questão não poderia ser abordada senão à luz dos desenvolvimentos do capitalismo que, há muito, deixara de se deter no terreno nacional e, já em meados do século XIX, se lançava a uma divisão do trabalho internacional que acarretava uma repartição do globo entre os poucos capitalismos dominantes, ditando um desenvolvimento que, em cada país, sobretudo naqueles subordinados às maiores potências, retirava das burguesias locais o que ainda lhes restava de autonomia nacional, atrelando-as, tanto à modernidade mais alta quanto à sobrevivência de modalidades atrasadas de sociabilidade, conforme o interesse da potência capitalista dominante.

Na Rússia de então, por exemplo, o ardor antizarista da oposição liberal era mediado diretamente pelo interesse do capital britânico no enfraquecimento ou não do regime autocrático. Assim como suas aspirações progressista e industrial também oscilava de acordo com as necessidades de mercado do imperialismo inglês. Isso para não falar dos laços sociais que

prendiam esta burguesia à oligarquia rural, pedra fundamental da persistência anacrônica do tzarismo.

Por tudo isso, Trotsky considerava que o velho esquema teórico do marxismo russo de duas etapas da revolução, fixados de antemão, à revelia da análise concreta da situação contemporânea, defendido pelos mais prestigiados marxistas da aurora do movimento operário russo, como Plekhánov e Mártoy, era uma construção puramente lógico-formal, abstrata, incapaz de integrar os desenvolvimentos mundiais e nacionais do capitalismo. Este esquema deduzia do caráter democrático da revolução russa o papel dirigente da burguesia, encarregada, “por direito natural”, de conduzir a construção da república.

A Teoria da Revolução Permanente partia de uma percepção oposta, segundo a qual não haveria uma interrupção entre a luta nacional e democrática e as tarefas socialistas, o que demandava uma ultrapassagem da concepção de dois programas, um mínimo e um máximo, que caracterizara o movimento operário no Século XIX, em favor de um sistema de reivindicações transitórias que, partindo das tarefas imediatas, as ligasse às tarefas históricas da classe operária. Acerca disso, Trotsky (1985, p. 137), em suas teses sobre a Revolução Permanente, afirmará:

Para os países de desenvolvimento burguês retardatário e, em particular, para os países coloniais e semicoloniais, a teoria da revolução permanente significa que a solução verdadeira e completa de suas tarefas democráticas e nacional-libertadoras só é concebível por meio da ditadura do proletariado, que assume a direção da nação oprimida.

O caráter, assim, permanente, isto é articulado entre revolução nacional e democrática e revolução socialista, no quadro do desenvolvimento e estagnação das forças produtivas no plano mundial, não permitia que disto se deduzisse o abandono das tarefas burguesas retardatárias, que incluía a instrução das

massas, mas apontava para o fato de que a realização deste programa abstratamente burguês, em razão, de um lado, da natureza títere da burguesia russa e, de outro, dos limites do desenvolvimento capitalista em escala internacional, levaria a dinâmica revolucionária a forçar a fronteira da revolução burguesa.

Neste horizonte, Trotsky foi profundamente hostil, no contexto do regime de transição instaurado pela Revolução de Outubro, a toda manifestação de voluntarismo, de bravata ou de “bajulação da classe operária”, no que diz respeito às possibilidades da revolução.

Consequentemente, se colocou numa posição de combate a toda “teoria” que defendesse transformações como produto imediato e mecânico da tomada do poder pelos trabalhadores. Com efeito, a transmutação da revolução democrática e nacional em revolução proletária não apagava o prodigioso peso do atraso da Rússia, fosse no campo econômico e social, fosse no terreno da cultura. Da ideia de que as tarefas democráticas de nossa época só podem ser realizadas pelo proletariado e no contexto da expropriação do capital, nunca decorreu, para Trotsky, a ideia da revolução como panaceia, mas tão somente como condição para árdua batalha prática de varrer o analfabetismo, a ignorância, a superstição e instaurar uma séria difusão do patrimônio científico, artístico e cultural acumulado ao longo da história humana.

Por isso, a ideia de uma cultura proletária, substitutiva da cultura burguesa, como produto imediato da expropriação do capital privado na Rússia, foi desde o começo inaceitável para Trotsky.

Cultura e arte proletárias ou cultura e arte revolucionárias?

O livro *Literatura e Revolução*, composto de ensaios escritos entre 1922 e 1923, consistia tanto num amplo painel

diagnóstico da literatura russa na quadra delimitada pelos anos imediatamente pré-revolucionários até os primeiros anos da República dos Sovietes, como num conjunto de ensaios teóricos que tematizavam a cultura e a literatura.

Entre estes últimos, o ensaio nuclear é *A Cultura e a Arte Proletárias*, uma diatribe ao mesmo tempo erudita e sarcástica, no estilo do autor, contra o movimento de Cultura Proletária (Proletkult) apadrinhado pelo PCR e pelo Comissariado do Povo para a Instrução, encabeçado por Anatoli Lunatchárski (3).

Trotsky, naturalmente, reconhece que todas as classes dominantes constituíram sua própria visão de mundo, sua tábua de valores peculiar, enfim, uma cultura correspondente a sua hegemonia social, incluindo as formas de arte correspondentes. A partir desta constatação, o autor busca se apoiar na experiência histórica do domínio de classe da burguesia. O repasse sumário da experiência burguesa tem a função, no raciocínio de Trotsky, de alertar contra a tentação de deduzir dela a futura experiência do proletariado quanto à cultura.

Assim, o autor vai observar que a cultura burguesa foi produto de cinco séculos de desenvolvimento, “a partir de sua primeira manifestação aberta e turbulenta, isto é, a partir do Renascimento”, ao mesmo tempo, assinala que uma classe dominante “só alcança sua plena realização no período que precede à decadência política dessa classe, para a partir de aí se perguntar: “o proletariado terá muito tempo para criar uma arte proletária?” (TROTSKY, 2007, p. 149-150). A resposta a esta questão terá necessariamente um teor, em parte especulativo, visto que lida com prognósticos acerca de uma sociedade socialista futura, ainda que Trotsky se mantenha ancorado ao máximo nos dados empíricos da experiência revolucionária russa.

A questão, se se considerar o socialismo do ponto de vista da tradição marxista, é pertinente. A própria experiência russa, recém saída da guerra civil e às voltas com a destruição maciça

de meios de produção, demonstra que a ditadura do proletariado seria na maior parte de sua vigência um instrumento de uma luta de classes encarniçada, portanto, um tempo mais de destruição do que de edificação, uma época transitória de afirmação do proletariado como classe, e de sua nutrição pela apropriação não só do patrimônio material arrancado ao capitalismo, mas também de apropriação da cultura que floresceu sob seu domínio. Não é necessário observar que, neste sentido, o regime proletário não poderá se ocupar prioritariamente da elaboração de uma nova cultura, radicalmente oposta à cultura legada pela burguesia.

Ao passo que a consolidação da ditadura do proletariado, a superação da época da luta política e militar, isto é a época mais propícia para o florescimento cultural será, por sua vez aquela da reabsorção do Estado pelo todo social, e com ele da própria classe operária no seio de uma nova comunidade socialista. Um período em que a própria ideia de classes sociais tenderia a dissolução. Trotsky repõe a questão: tomada nesta perspectiva, é lícito se falar numa cultura proletária, isto é, numa cultura distinta pela sua marca de classe?

A construção cultural, por outro lado, não terá precedente na história quando não mais houver necessidade da mão de ferro da ditadura. Aí, porém, não mais apresentará um caráter de classe (...) não haverá cultura proletária (...) não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho para a cultura da humanidade (Idem, *ibidem*).

Neste sentido o autor frisa o fato de que a ditadura do proletariado não pode ser comparada à sociedade burguesa consolidada, consubstanciada numa organização econômica e cultural. O Estado emergido da Revolução de Outubro é, tão somente o aparelho político e militar necessário à instauração de uma nova ordem econômica, social e cultural que, por sua própria

natureza, não visa a perpetuar a dominação de uma classe, mas a fazer desaparecer a sociedade de classe.

Trotsky, assim, descarta uma analogia histórica que legitimasse a ideia de uma cultura proletária em referência à existência da cultura burguesa, considerando-a uma transposição destituída de espírito crítico.

Como dito acima, a prospecção quanto à sociedade futura e às etapas a serem cumpridas até lá não poderia deixar de ser relativamente especulativa, mas as condições de existência da ditadura do proletariado nos anos seguintes ao Outubro de 1917 eram empiricamente constatáveis e, para Trotsky, prefigurariam as condições de existência da sociedade transitória nascida da Revolução. Assim, o autor tenta se situar entre os limites e as possibilidades abertas pela tomada do poder.

Se a paisagem miserável da Rússia do pós-guerra civil desautorizava bravatas sobre o surgimento de uma cultura proletária imediatamente superior à cultura ocidental burguesa (como de resto desautorizava qualquer bravata de superioridade no campo econômico), a expropriação da burguesia abria às massas a possibilidade de botar os pés no limiar de uma nova cultura. Trotsky observará que, ao contrário da burguesia europeia que assaltou o poder sobre a base de um vasto enriquecimento material de 3 ou 4 séculos, sob o teto do Estado absolutista, mas que mesmo assim só viu sua cultura consolidada às vésperas do esgotamento da fase ascendente de sua economia, o proletariado chegava ao poder equipado tão somente da “necessidade aguda de conquistar a cultura”.

Com efeito, o proletariado precisou “derrubar a sociedade burguesa pela violência revolucionária precisamente porque esta sociedade lhe barrava o acesso à cultura” (Idem, p. 156). Nesta passagem, Trotsky se situa plenamente no quadro de sua Teoria da Revolução Permanente, num exemplo cristalino de como as tarefas não socialistas (democráticas) se articularam, na Rússia,

na prática, com os meios propriamente de luta pelo socialismo. Esta dialética, contudo, não autorizava a esperar que os meios propriamente socialistas de que as massas lançaram mão em 1917 significassem a superação da herança de atraso e desvalia que pesava sobre o país e tampouco criavam por si uma nova cultura.

Tal realidade implicava o trabalho de “nos apossar (...) dos elementos mais importantes da velha cultura a fim de podermos abrir caminho à construção de uma cultura nova”. De forma realista, Trotsky apontará esta tarefa de maneira ainda mais prosaica: “só o fato de que, pela primeira vez na história, milhões saberão ler, escrever e fazer as quatro operações constituirá um acontecimento cultural da mais alta importância”. Isto porque a tarefa espiritual mais importante do Estado parido pela Revolução de 1917 é a de “ajudar de forma sistemática, planejada e crítica as massas atrasadas a assimilar os elementos indispensáveis da cultura existente” (Idem, p. 154-155).

Assim, a perspectiva cultural que a Revolução abria, na visão de nosso autor, não era a do florescimento, ao cabo de algumas décadas, de uma cultura distintiva da classe operária em referência à história da instauração da cultura burguesa. Primeiro, porque a situação objetiva da classe operária, ao atingir o poder de Estado, era substancialmente distinta daquela encontrada no momento das revoluções burguesas. Segundo, porque o porvir da ditadura do proletariado não se assemelha ao desiderato da burguesia ao constituir seus instrumentos de dominação: esta, voltada para a perpetuação de seu poder de classe, aquela destinada a extinguir a dominação de classe.

Conclui-se, assim, que a abertura da época das guerras e das revoluções, cuja expressão mais alta houvera sido a própria Revolução Russa, geraria, a ver de Trotsky, necessariamente uma cultura, uma arte e uma literatura correspondente às tensões, lutas e sínteses do processo de transição ao socialismo. Cultura, arte e literatura, portanto, transpassadas de contradições,

incongruências e incoerências, expressivas da atitude das classes em luta em face das transformações que se afigurariam, prognóstico que permitiria prever a emergência de uma arte expressiva das tensões revolucionárias, uma arte revolucionária, fortemente tingida pela presença da classe operária “despertada em sua dignidade humana”, mas não uma cultura e uma arte proletárias.

Desta forma, o debate que Trotsky propôs foi o seguinte: quais condições seriam necessárias para que esta arte revolucionária, fortemente marcada pela dignidade humana despertada na classe operária, emergisse?

Para Trotsky, no curso da luta de classes, o proletariado, em particular seu destacamento de vanguarda, constituiu de fato um “estilo de classe” em apenas uma esfera da vida pública, na política. Um terreno aliás mais próprio das classes dominantes, mas onde a classe operária é chamada a combater e onde, na base de sua própria experiência, fez seu aprendizado e constituiu seus próprios marcos conceituais. Mas mesmo neste terreno, o proletariado não estabeleceu o “seu estilo” por silogismo: o estilo é a classe, o proletariado é uma classe, logo há um estilo proletário.

Tratou-se de uma construção histórica, num processo inseparável da absorção da própria ciência burguesa pelos elementos dirigentes da classe no curso das diferentes etapas e mediações por que os trabalhadores passaram a caminho de sua expressão política independente.

No que respeita à Rússia Soviética da década de 1920, o movimento de Cultura Proletária (Proletkult) fazia a apologia da produção dos chamados poetas das fábricas. Trotsky valorizava a emulação literária e poética que os variados grupos culturais nascidos no impulso da Revolução de Outubro realizavam nos locais de trabalho, na caserna, no campo, sob o impulso do Comissariado do Povo para a Educação e a Cultura, sob a direção

de Anatoli Lunatchárski. Tinha, contudo, uma extrema prudência na apreciação deste trabalho e de seus resultados.

Via na pressa em qualificar os ensaios poéticos provenientes dos trabalhadores versificadores como obra de “poetas proletários” (ao invés de tratá-los como “proletários poetas”), o que pressupunha a existência de uma poesia proletária. Para Trotsky, isto era uma jactância inútil, mas perigosa, como se assinala acima, na medida em que produzia uma ilusão que desviava a política cultural de suas tarefas elementares. De outro lado, enxergava um desvio análogo nos pequenos grupos isolados que se ocupavam de moldar uma “poesia proletária” pela aproximação de seus motivos dos grandes temas da Revolução.

De todo modo, Trotsky via o despertar literário do trabalhador como um sintoma daquele “acontecimento cultural da mais alta importância” a que se refere quando aponta a necessária tarefa de ensinar a ler e escrever. Mas reclama uma clareza sobre esta etapa da produção literária das massas. Vê nela, neste momento, as raízes, o gérmen, as fontes da literatura socialista do futuro, mas demarca dois aspectos: primeiro, que, se tal literatura está ligada de maneira orgânica à vida e aos interesses dos trabalhadores, isto não quer dizer que indiquem a existência de uma “arte proletária”, sendo antes uma “expressão escrita do processo molecular de elevação cultural do proletariado”, um fenômeno da maior importância, mas que poderia se perder se seu verdadeiro caráter fosse submergido no oba-oba da “poesia proletária”; segundo, porque versos fracos decalcados da poesia tradicional, eles marcavam o caminho do progresso cultural destes trabalhadores, mas não tinham as qualidades para se afirmar nem como “poesia proletária” e nem mesmo como poesia.

Ademais a ideia de que as primeiras versificações, sem dúvida signo da realização daquela dignidade humana nas massas de que fala nosso autor, fossem expressões da emergência de uma

“literatura proletária” portava subjacentemente o desprezo pelo aprendizado da técnica literária e poética, e pela absorção do patrimônio literário legado pela civilização burguesa. Nesse sentido, Trotsky afirmará:

É preciso aprender, a importância de organizações como o Proletkult não se mede pela rapidez com que criam uma nova literatura, mas pelo que contribuem na elevação do nível literário da classe operária (...) Termos como literatura proletária e cultura proletária são perigosos quando comprimem artificialmente o futuro cultural no quadro estreito do presente, falseiam as perspectivas, violentam as proporções, desnaturam os critérios e cultivam de modo muito arriscado a arrogância dos pequenos círculos (TROTSKY, 2007, p. 163).

Isso nos leva ao aspecto que ocupou maior espaço entre os refutadores das teses de Trotsky quanto à literatura e a arte: sua insistência na linha da apropriação da cultura legada pela sociedade burguesa. A contundência de sua posição neste aspecto soava herética aos ouvidos mais dogmáticos.

Sua explicação desta necessidade no campo da arte o faz lembrar da ideia de que cada geração artística sucede à mais antiga, acrescentando uma contribuição à acumulação anterior, mas ressalva que, antes de fazê-lo, precisa de uma etapa de aprendizagem, que não constitui ainda uma nova criação, mas estabelece as condições para que esta floresça (Idem, p. 156). Como já observado, uma peculiaridade da entrada em cena do proletariado como polo fundamental da sociedade moderna é o fato de que um tal aprendizado lhe é negado pelas classes superiores e que seu acesso ao saber o opõe radicalmente aos seus opressores.

Disso resulta, por lógico, que o proletariado não constitui uma cultura ou uma ciência proletária sob o teto da sociedade burguesa e, como já exposto, não constituirá, na medida em que,

numa proporção histórico-universal, sua hegemonia de classe sobre a sociedade não está destinada a se perpetuar.

Por isso, Trotsky teve de responder à questão, “o socialismo científico e a teoria do valor não seriam então expressões de uma cultura e de uma ciência proletárias?”

A resposta de Trotsky a esta questão é categoricamente negativa, mas assentada numa visão dinâmica das relações entre a cultura dominante e a luta de classes:

Marx e Engels saíram das fileiras da democracia pequeno-burguesa, e foi a cultura destas que os formou, e não uma cultura proletária. Se não existisse a classe operária (...) não existiria o comunismo científico, porque não haveria a necessidade histórica. A teoria do comunismo científica formou-se sobre a base de uma cultura científica e política burguesa, ainda que lhe declarasse uma luta de morte. Sob golpes das contradições do capitalismo, o pensamento universalizante da democracia burguesa se elevou entre seus representantes mais audaciosos, honestos e clarividentes até uma genial negação de si mesma, armada com todo arsenal crítico da ciência burguesa. Tal é a origem do marxismo (Idem, p. 167, *italico do autor*).

Acerca desta polêmica cabe destacar como ela já houvera aparecido em termos semelhantes na apreciação de Trotsky sobre o grupo futurista que, na Rússia, realizou um verdadeiro esforço de se ligar à Revolução de Outubro.

Os futuristas se afiguravam para Trotsky justamente como aquela outra variedade da “literatura proletária”, referida mais acima, a dos pequenos grupos que se julgavam capazes de forjar a nova literatura a partir de sua própria consciência revolucionária ou pretensamente revolucionária, independentemente do progresso real da própria classe revolucionária. Partidário ferrenho da liberdade de criação e experimentação, Trotsky vai não só reconhecer talentos genuínos entres os poetas futuristas,

em primeiro lugar em Maiakovski (a quem dedica um dos ensaios de Literatura e Revolução), como a realização de verdadeiras conquistas formais alcançadas na intensa pesquisa estética a que se entregavam.

A objeção de Trotsky ao futurismo, embora não se esgotasse nisso, consistia justamente na crítica de sua negação dos processos dialéticos pelo qual as escolas rebeldes rompem, mas ao mesmo se nutrem, das formas literárias do passado. No caso dos futuristas, que se jactavam de produzir hoje a literatura socialista do futuro ou, ao menos, sua protoforma, esta pretensão estava em descompasso com os esforços da classe operária (afinal de contas, a mola propulsora da transição ao socialismo) de constituir um patrimônio cultural e literário.

Assim, os apelos do futurismo russo à ruptura com o passado eram encarados por Trotsky sob um duplo ponto de vista: representava uma tendência progressiva, na medida em estavam dirigidos aos velhos e fechados círculos literários ligados à aristocracia czarista, mas se justificava justamente porque indiretamente os futuristas se reconheciam devedores, no período anterior à Revolução, desses mesmos círculos. Daí a necessidade de afirmar uma ruptura sob a forma de um rompimento com a tradição.

De outro lado, isto é, no que se refere às massas proletárias, esta convocação ao rompimento com o passado resulta extemporâneo e anacrônico e mesmo carente de sentido, na medida em que, pela negativa, os trabalhadores não estão inseridos na tradição: “a classe operária não conhece a velha literatura”, diz Trotsky. Se bem que, para Trotsky, os futuristas tenham “agido bem” ao romper com o que se punha como uma confraria hostil à renovação formal, exatamente porque nada tinham a dizer de novo que exigisse novas formas.

Contudo, ao exigir uma total negação do passado literário, os jovens poetas recaíam não no ponto de vista da classe operária,

mas no niilismo pequeno-burguês e boêmio; confundiam a ruptura do proletariado com a dominação capitalista, cujo conteúdo é a apropriação do patrimônio privado para torná-lo propriedade coletiva, com seu próprio rompimento intelectual levado a cabo no mundo fechado da intelectualidade russa.

Assim, Trotsky estabelecia uma clara distinção entre o ponto de vista boêmio-intelectual e o ponto de vista comunista, sintetizada nessa sentença: “nós, marxistas, vivemos na tradição. Nem por isso deixamos de ser revolucionários” (TROTSKY, 2007, p. 110).

Dessa relação dialética com o passado que Trotsky que reivindica para a obra cultural imediata, se desdobra uma distinção entre arte revolucionária e arte socialista. Tal distinção exige, mais uma vez, que a arte socialista seja descrita pelo autor em termos mais ou menos especulativos, para distingui-la da arte revolucionária, que seria socialista apenas do ponto de vista do horizonte que vislumbra para o devir da sociedade, mas que não pode ainda se realizar, na medida em que o socialismo mesmo não se realizou ainda.

Nesse sentido, se volta de novo ao tema recorrente da relação com o passado. Se a arte socialista pode apenas ser vislumbrada em grandes traços decorrentes de certos desdobramentos lógicos da concepção de uma sociedade que superou a competição da divisão em classes, a arte revolucionária se encontra mais próxima de nossa vista, mas ela nada tem de pureza socialista e, ao contrário, “reflete abertamente todas as contradições do período de transição, [mas] não se deve confundir com a arte socialista, para a qual as bases ainda não existem” (Idem, p. 180). Ao mesmo tempo, fíncada neste momento em que, na Rússia Soviética, a Revolução tão somente abriu a possibilidade de uma ampla elevação cultural da classe operária, Trotsky relacionava entre as características da arte da revolução a necessidade de incorporar criticamente “todos os métodos e

procedimentos criados no passado para compreender a vida” (Idem, p. 184).

Com efeito, Trotsky se enfrentou duramente com uma crítica comunista sectária que condenava liminarmente toda expressão artística que refletisse o passado (e o presente) capitalista, e que começava, já então, a criar na URSS um espírito contraditoriamente conservador que passaria a estigmatizar como decadentes expressões artísticas que não se rebaixasse ao nível estético de uma produção ainda rudimentar, mas que o espírito burocrático qualificava como arte proletária e mesmo socialista.

Liberdade e experimentação

Em oposição a isso, Trotsky reivindicava não apenas a apropriação dos aspectos mais fundamentais da técnica e da arte produzida no contexto do capitalismo, como, igualmente, considerava que o surgimento de uma arte autenticamente expressiva da transição revolucionária dependia tanto de uma difusão maciça da cultura acumulada, de forma a dotar as gerações que cresciam à sombra da Revolução de Outubro dos saberes e técnicas artísticas, quanto de uma ampla liberdade de experimentação.

Para Trotsky, a própria experiência histórica seria suficiente para separar as expressões artísticas expressivas da época que se abria daquelas incapazes de se ligar ao seu tempo. Por isso, mesmo que colocasse em questão a pretensão dos futuristas, e especialmente a de Maiakovski, de criar, num campo puramente lógico-consciente, uma forma artística revolucionária (4) (o que para Trotsky se resolveria numa outra esfera, a da elevação média da cultura em relação com a produção artística), Trotsky valorizava profundamente estes esforços em si mesmos, como reflexo da nova situação que reclamava também novas formas de expressão.

Dessa atitude teremos duas conclusões no pensamento de nosso autor: a defesa intransigente da liberdade de experimentação e da liberdade da arte, mas amplamente, e a reprovação do controle partidário sobre a produção artística.

Estas duas posições eram ainda mais enfáticas no contexto em que, como já se assinalou acima, se confundiam nos círculos do partido e nos meios comunistas em geral, as primeiras manifestações de uma lenta apropriação dos rudimentos das artes pela classe operária com a emergência de uma arte proletária e mesmo de uma arte socialista (por sua vez, como discute Trotsky, identificada equivocadamente com uma pretensa arte proletária).

O temor de Trotsky, que depois se viu plenamente justificado, era não só a oficialização da esfera artística, mas a canonização, como arte proletária ou socialista, das formas ainda baixas de expressão artística daqueles primeiros anos da Revolução, que levaria a uma recusa criminosa da absorção crítica da tradição artística e dos impulsos advindos das escolas e correntes da arte que se debatiam no quadro da crise da Europa capitalista, bem como a estigmatização da experimentação nas artes.

Estas posições se desdobravam, por lógico, numa visão de extrema desconfiança face a uma diretriz partidária estrita para a artes. A citação a seguir é longa, mas tem a vantagem de esgotar o essencial da argumentação de Trotsky sobre este item:

Isto quer dizer que o Partido (...) adota uma posição eclética no domínio da arte? (...) O marxismo oferece diversas possibilidades: avalia o desenvolvimento da nova arte, acompanha todas as suas mudanças e variações por meio da crítica, encoraja as correntes progressistas, porém não faz mais que isso. A arte deve abrir por si mesma seu próprio caminho. Os métodos do marxismo não são os métodos da arte.

O Partido dirige o proletariado, não os processos da história. Há domínios em que dirige de forma direta e imperativa. Há outros em que apenas supervisiona e ajuda. E, por fim, alguns nos quais somente se orienta. A arte não é um domínio em que se chame o Partido a comandar (...). [O Partido] não pode, em hipótese alguma, colocar-se na posição de um círculo literário e competir com os outros. Não pode e não deve (Trotsky, 2007, p. 173).

Choques e convergências

A perspectiva acerca da possibilidade ou não de uma cultura proletária, ou, o que era o objeto do debate acerca da práxis cultural do partido e do Estado, a caracterização ou não da arte produzida naquela quadra histórica como “proletária”, separava Trotsky de uma gama considerável de quadros bolcheviques.

Mesmo compartilhando com boa parte das opiniões de Trotsky, com quem colaborou nos momentos mais duros da reação stalinista, Victor Serge, por exemplo, se separava dele no corolário de sua análise, a da inadequação da caracterização da arte do período de transição ao socialismo como “arte proletária”.

Na verdade, Serge se desvia um pouco do fundo social e histórico da questão. Ele, sem referir às considerações de que Trotsky lança mão, apenas identificará o processo de surgimento de expressões intelectuais e artística no curso da transição socialista como sendo diretamente a cultura e a arte proletárias:

(...) como os exércitos antigos, [os proletários] terão seus bardos, seus cronistas, seus músicos, seus filósofos (...) [o proletariado] tem necessidade de seus grandes intelectuais (...) a obra revolucionária que ele efetiva tem assim um valor cultural intrínseco. Neste sentido, historicamente restrito, existirá, já

existe, uma cultura do proletariado militante (SERGE, 1989, p. 50-51, *italico nosso*).

Em parte, o alvo da polêmica de Literatura e Revolução era o Comissário do Povo para a Educação e a Cultura, Anatoli Lunatchárski. Entretanto, embora este divergisse de Trotsky em relação ao problema do surgimento de uma cultura proletária, ambos os revolucionários coincidiam acerca das condições do desenvolvimento cultural da classe operária. “A independência da criação proletária se expressa em sua originalidade, em nada artificial, e pressupõe a familiarização com todos os frutos da cultura anterior”, escreverá o Comissário do Povo para a Cultura (Lunatchárski, 2018, p. 14). Sob este prisma, as posições de Lunatchárski se encontravam com as de Trotsky, por exemplo, na crítica ao ideário futurista que reclamava a queima de todas as caravelas que ligavam os artistas daquela época revolucionária aos antigos representantes das artes na sociedade burguesa.

Homem de Estado, Lunatchárski não podia conduzir o debate num plano abstrato. Sua defesa de que os escritores e artistas que se agarraram à Revolução, assim como daqueles que emergiram no chão do terremoto de Outubro seriam diretamente representantes da arte proletária, estava conectada com os amplos programas de emulação artística, o Proletkult, e com o fomento de uma miríade de associações culturais que geria no quadro do Comissariado do Povo.

E, de fato, a polêmica cultural se desdobraria no contexto do Proletkult e destas várias associações.

O temor de Trotsky de que o partido derivasse para uma atitude normativa, na base da ideia de uma literatura proletária confundida com a literatura produzida por proletários, se justificava. Entre 1923 e 1924, se publicou em Moscou A Postos, uma revista de crítica literária. A Postos publicou em seu número 2-3 uma declaração francamente normativa:

Declaramos guerra implacável, na literatura, às caluniosas deformações pequeno-burguesas da revolução; denunciaremos incansavelmente os desvios literários pequeno-burgueses em nosso próprio meio; fundaremos e defenderemos a literatura proletária.

Pois essa é a única maneira de continuar a gloriosa tradição de nosso partido (Apud SERGE, 1989, p. 101, *itálicos nossos*).

Associação dos Escritores Proletários de Moscou reivindicava abertamente a intervenção do partido na literatura e inclusive que instituisse uma espécie de protecionismo aos escritores proletários, chegando a reivindicar “um programa artístico, ideológico e formal, que deverá servir de base ao desenvolvimento ulterior da literatura proletária”. A Postos, no mesmo tom, exigia do partido o direcionamento da arte (Idem, p. 103).

É verdade que, num primeiro momento o PC Russo parecia se coadunar com a ótica de Trotsky sobre a questão. Numa resolução de 1º de julho de 1925, se lê:

(...) o proletariado pôde, no regime capitalista, preparar-se para uma revolução vitoriosa, formar seus quadros de combatentes e de dirigentes, e forjar, para a luta política, uma arma ideológica de eficácia admirável. Mas não pôde nem aprofundar os problemas das ciências naturais, nem os problemas técnicos; classe oprimida do ponto de vista da cultura geral, não pôde construir sua própria literatura, criar sua forma artística, seu estilo (Idem, p. 52).

Esta posição repete quase palavra por palavra as posições de Trotsky expressas em *Literatura e Revolução*, de 1923. Sobre a política do partido para as artes, a resolução volta a coincidir com Trotsky ao pregar que, em relação à arte, “a crítica comunista deve banir todo tom de comando (...) ela deve banir resolutamente

toda pretenciosa suficiência comunista, primária e contente de si mesma. Ela deve aprender” (Idem, p. 53).

Serge registra, como Trotsky, a reviravolta desta política que espelhava, nesta resolução, as poderosas energias criativas que a Revolução de Outubro despertara. Os centros urbanos da Rússia, especialmente Petrogrado e Moscou, assistiam uma confusa e turbulenta livre concorrência entre tendências artísticas, um regime anarquista de livre expressão de tensões reprimidas por anos de opressão. Contudo, no contexto da reação termidoriana que se desenhava no partido e no Estado a partir da morte de Lênin, “a vida literária sofreu, depois de 1925, os contragolpes de todas as lutas sociais” (Idem, *ibidem*). A nova situação que se configuraria com as derrotas da oposição comunista diante do nascente stalinismo levaria água para posições como aquelas expressas por A Postos.

Aquilo que, no início dos anos 1920 era tão somente manifestação de um sectarismo juvenil e, em certa medida, benfazejo como expressão da disposição revolucionária de uma nova geração de escritores, seria a base para o cerceamento policial das artes, no quadro da diretriz totalitária conhecida como realismo socialista.

* *

Neste ponto de Literatura e Revolução, Trotsky se volta a um de seus temas prediletos, o respeito às leis próprias de cada ramo do conhecimento e da cultura. Isto é, à ideia de que o marxismo, como perspectiva científica, não se substitui aos campos próprios de cada ciência, mas os coloca numa perspectiva de totalidade.

Este tema, cujos perigos Trotsky vislumbra já tão claramente nos anos de 1920, adquirirá dramática atualidade a partir da consolidação do poder do aparato stalinista sobre o

partido e o Estado, nos anos de 1930. A arte e a literatura, sob a significativa denominação de “realismo socialista”, serão objeto da censura exercida literalmente pelas armas dos críticos da burocracia e passarão a ser mero instrumento de glorificação dos chefes geniais sob forma de um figurativismo arcaico, (mal) decalcado de mestres do passado. A ciência, por sua vez será submetida à vergonhosa mistificação da “ciência proletária” de Trofim Lysenko (5), tendo seus métodos violados não apenas por uma “dialética” metafísica, mas diretamente pelas necessidades políticas da casta stalinista.

Esta situação forçará Trotsky a retomar suas preocupações culturais e literárias, numa conjuntura marcada pelo que considerava “as maiores derrotas do proletariado” após 1917, a emergência do fascismo a oeste, e a consolidação do domínio stalinista a leste.