

LEON TROTSKY: REVOLUÇÃO E CONTRARREVOLUÇÃO NA ARTE E NA LITERATURA (2)

José Eudes Baima Bezerra
eudes.baima@uece.br

O CAMPO DE CONCENTRAÇÃO DAS LETRAS

(...) 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 um regime anarquista de liberdade intelectual (Leon Trotsky).

Esta segunda parte das notas sobre a contribuição de Trotsky no campo da crítica literária e cultural abordará a continuidade e o desdobramento de suas posições teóricas e políticas quanto à arte e a literatura no contexto da consolidação da burocracia stalinista na URSS e de seu aparelho internacional em meados dos anos de 1930, abordando especialmente a obra *A Revolução Traída* e o artigo *A Arte e a Revolução*, de outubro de 1938, publicada originalmente na revista estadunidense *Partisan Review* (6).

Trotsky só voltaria a tratar correntemente da questão artística e literária em meados dos anos de 1930. A retomada do tema, mais uma vez, não tinha nada de diletante. A decisão de voltar a tratar da arte e da literatura correspondia a uma decisão política determinada pela consolidação da expropriação das mãos do proletariado russo do poder político conquistado em Outubro de 1917 pela camarilha stalinista. A liquidação dos soviets e dos últimos traços de democracia operária entrava, contudo, em explosiva contradição com a manutenção dos fundamentos

sociais e econômicos da Revolução, especialmente corporificada na persistência da economia planificada e do monopólio do comércio exterior.

Em 1935, sai *A Revolução Traída* (TROTSKY, 2007), um agudo balanço de dezoito anos da Revolução, quando Stálin instituiu a nova Constituição que decretava que a sociedade soviética atingira o socialismo, ou seja, extinguiu as classes sociais no país. Malgrado tal pretensão, o livro era publicado às vésperas dos processos de Moscou que condenou todos os sobreviventes da equipe dirigente do Partido Bolchevique de 1917 à morte em nome da segurança do Estado.

A obra dedicava todo um capítulo (o VII, denominado *A Família, a Juventude e a Cultura*) ao estado da arte e da literatura soviética naquele momento. Neste capítulo, Trotsky retoma e atualiza o essencial de suas opiniões estéticas da época de *Literatura e Revolução*, aplicando-as à análise da cultura na URSS naquele momento. Roche (1985, p. 18) sublinha a essência da análise de Trotsky na obra citada:

O esforço de análise teórica da degenerescência burocrática (...) levou Trotsky a fazer uma descrição terrível da condição da arte e da criação intelectual no mundo totalitário em que se transformou a URSS. Trotsky constata que o comando da burocracia “se exerce do mesmo modo nos campos de concentração, na agronomia e na música”.

Trotsky constata que o pensamento livre e independente, que ele considera a condição incontornável da criação artística, houvera sido sacrificado no altar do “realismo socialista”. A marginalização da poeta Anna Akhmátova (7), o “desaparecimento” num campo de concentração do poeta Iossip Mandelstan (8) e, de outra maneira, o suicídio de Maiakovski foram marcas indelévels do sufocamento da criação artística e intelectual que se processava no país.

O brilhante prosador Isaac Bábel (9), antes de ser condenado a um silêncio obsequioso, durante o I Congresso da Associação dos Escritores Soviéticos (10), num escárnio amargurado, dava voz à angústia que dominava o ambiente: “sou um mestre de um novo gênero literário, o gênero do silêncio”, para arrematar reivindicando “o direito do escritor de escrever mal” (BERNARDINE; ANDRADE, 2015, p. 211).

No seu ensaio *Literatura e Revolução*, de 1932, mesmo antes do ano fatídico de 1935, Victor Serge escreverá, num tom sarcástico e melancólico, sobre o lamentável quadro da vida cultural soviética àquela altura:

A imprensa soviética considera, hoje em dia, a hegemonia da literatura proletária como conquista realizada: os “companheiros de viagem” de outrora se declaram todos, sem qualquer exceção, socialistas resolutos devotados à linha geral do partido; não obstante, a imprensa denuncia toda semana o caráter antiproletário dos novos livros, que os próprios autores logo renegam. No conjunto, surgiram pouquíssimos nomes novos, não há obras de primeiro nível, ou, se há, são em número muito pequeno (SERGE, 1989, p. 54).

Para além da situação interna da URSS, 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 (11).

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”.

Retornaremos sobre esta relação entre Trotsky e os surrealistas, bem como sobre o manifesto da FIARI na terceira e última parte desta série de artigos.

Stalinismo, arte, literatura

Ao analisar a situação da URSS em 1935, no quadro da nova Constituição, então recém adotada, Trotsky volta a enfrentar a questão da especificidade da arte em relação à economia e à política, ou seja, a combater a ideia de que os critérios do materialismo histórico se apliquem, diretamente e sem mediações, à criação e ao julgamento da obra artística. De fato, já em Literatura e Revolução, obra discutida em nosso artigo anterior, Trotsky assinalava: “a arte deve, em primeiro lugar, ser julgada segundo suas próprias leis, isto é, as leis da arte”.

Esta necessidade de estudar as formas efetivas pelas quais as determinações da existência material (as relações e o modo de produção, o estágio de desenvolvimento das forças produtivas, etc.) se desenvolvem na superestrutura ideológica dizia respeito, para Trotsky, ao domínio das leis próprias dos diversos ramos da cultura e da ciência. Esta é uma das pedras de toque do pensamento do autor sobre a arte e a literatura.

Na sua obra *Em Defesa do Marxismo* Trotsky apontará o dedo mais uma vez para o que julgava ser uma caricatura burocrática do marxismo:

Na maneira pela qual a base econômica determina a “superestrutura” política e jurídica, filosófica, artística, etc. existe uma literatura marxista muito rica. A ideia de que a economia determina “diretamente” e “imediatamente” a criação de um compositor e até mesmo o veredito de um juiz representa uma velha caricatura do marxismo, que professores burgueses de todos os países fizeram incansavelmente circular a fim de mascarar sua impotência intelectual (Apud ROCHE, 1985, p. 22).

Agora, tal caricatura do marxismo inventada pelos “professores burgueses” virava filosofia oficial do regime soviético, ensinada por “professores vermelhos”.

Com efeito, no Capítulo VII de *A Revolução Traída*, afirmando que “as necessidades culturais das nações, despertadas pela Revolução, reclamam autonomia” (12), ele começa por observar a indiscutível existência de uma contradição entre a necessidade da planificação da economia e a obrigatória autonomia da arte. Ao mesmo tempo, contudo, o autor não crê que tal contradição possa ser resolvida por fórmulas pré-concebidas, mas apenas pela “vontade flexível das massas” e que “só sua participação efetiva nas decisões cotidianas do seu próprio destino pode, em cada etapa, traçar os limites entre as reivindicações legítimas da centralização econômica e as exigências vitais das culturas nacionais” (TROTSKY, 2007, p. 182).

Deste ângulo, a questão cultural, em sua relação contraditória com a necessária centralização econômica e política, não encontrava solução na realidade soviética daquele momento, tendo em vista que a justa relação entre os dois termos da contradição exigiria um equilíbrio determinado pela intervenção das massas nas decisões, o exercício da democracia

operária, esta sim em contradição insolúvel com as necessidades de domínio absoluto da nomenclatura.

De outro lado, a velha questão do atraso econômico e cultural herdada pela Rússia soviética do regime dos czares volta a ser alvo das preocupações de Trotsky na mesma perspectiva que ele já a abordara em *Literatura e Revolução*, mas num patamar superior de gravidade, uma vez que a expropriação do capital agora já durava duas décadas.

Na esfera econômica, a identificação indevida da elevação do rendimento do trabalho e do consumo a níveis apreciáveis (mas ainda abaixo das principais potências capitalistas) com o atingimento do socialismo se transformava num obstáculo à utilização desse novo patamar como plataforma de lançamento a um nível superior de produção e bem-estar. Justamente o relativo desenvolvimento das forças produtivas no quadro da economia planificada, ponto de apoio precioso para saltos mais significativos, se convertia num entrave, posto que assimilado à realização mesma do socialismo.

Da mesma forma, a glorificação de patamares ainda modestos no campo da cultura, apresentando o resultado conseguido até ali como o alcance de uma cultura socialista, amesquinhava a produção artística e literária e impedia seu avanço. Quanto a isso, Trotsky era de um realismo completo:

De certo modo, são progressos que, neste momento, não exprimem a superioridade do socialismo sobre o capitalismo, mas a predominância da cultura burguesa sobre a cultura patriarcal, da cidade sobre o campo, do centro sobre a província, do Ocidente sobre o Oriente (Idem, p. 184).

Ou seja, para Trotsky havia-se operado, de fato, uma extraordinária transformação: a Rússia patriarcal e agrária, atolada no analfabetismo e na superstição, por força da expropriação do capital e da adoção da planificação econômica,

havia dado um salto para os níveis da escolaridade ocidental, ainda que sob a gestão burocrática. A identificação deste patamar com o socialismo, por outro lado, erguia uma barreira à própria potencialização desta conquista na via da sociedade socialista.

Este diagnóstico, contudo, expressava apenas uma dimensão do problema, pois, para Trotsky, o estado de coisas projetava para o futuro um atraso da cultura em relação às possibilidades abertas pela socialização dos meios de produção e pela planificação da economia, o que tornava ainda mais grave o balanço de vinte anos da Revolução na esfera das artes e da literatura.

Neste cenário, Trotsky recoloca suas principais teses sobre a cultura, presentes em suas reflexões dos anos de 1920. A entrada do país, por decreto, no “socialismo”, no rastro da coletivização forçada da propriedade agrária, entre 1930 e 1931, medida tomada por Stálin de forma atabalhoada e sob pânico, joga por terra, no terreno mesmo da perspectiva burocrática, a ideia de uma arte proletária, já que “tendo entrado” no socialismo, por óbvio, não se poderia mais falar em classes sociais na URSS.

O absurdo da situação é justamente que o que deveria ser a arte socialista rasteja, por esta época, na repetição mecânica, figurativa e esteticamente inferior da arte clássica, advindas do romantismo e do realismo do século XIX. São poucos os exemplos de obras dignas de nota na URSS neste período (e nas décadas posteriores, diga-se).

Trotsky assinalava assim este estado de contradição:

A criação espiritual exige liberdade. A ideia comunista de submeter a natureza à técnica e a técnica ao plano para obrigar a matéria a dar ao homem (...) tudo que ele necessita (...) visa a um fim mais elevado: libertar as faculdades criadoras do homem (...) de todos os entraves e sujeições humilhantes a duros constrangimentos (Idem, p. 189).

O problema se colocava do ponto de vista do reconhecimento da etapa real do processo de transição da sociedade soviética em oposição à mistificação burocrática que buscava, afinal, uma justificação do próprio poder da camarilha de Stálin e das medidas de liquidação do regime dos soviets.

Sob este aspecto, os progressos econômicos se afiguravam na propaganda stalinista como a realização do socialismo, estabelecendo de antemão um horizonte possível (e bem rasteiro) para a fruição da produção social. Já na esfera espiritual, os elementos não mais que preparatórios, os primeiros ensaios, ainda desajeitados, do progresso artístico e literário, no quadro da economia planificada, apresentavam-se como “arte socialista”, ou, como se convencionou chamar, realismo socialista (13).

Se na esfera material, a questão era a identificação da ditadura stalinista com a ditadura do proletariado, no plano cultural, tratava-se de legitimar como “arte socialista” aquela destinada à mistificação dos dirigentes.

O campo de concentração das letras

Para Trotsky, a ditadura de classe do proletariado, uma etapa incontornável da luta pelo socialismo era, ao mesmo tempo uma expressão da barbárie anterior, um aparato determinado pelo peso da herança do passado e pelo atraso na revolução mundial. Como Ditadura, ela “impõe, necessariamente, rudes restrições a todas as atividades, compreendendo a atividade cultural”. Diante de tais restrições, contudo, nunca ocorreu aos dirigentes da Revolução “pretender o comando do domínio científico, literário e artístico” (Idem, *ibidem*).

Conforme Trotsky, esta atitude da geração de Outubro correspondia a uma convicção de que a Ditadura do Proletariado era um regime transitório, limitado pela perspectiva da revolução mundial, que, como tal, não poderia temer “as experiências, as

pesquisas, a luta de escolas, porque compreendia que uma nova fase da cultura não podia se preparar fora dessa via” (TROTSKY, 2007, p. 190).

A burocracia triunfante, por seu turno, amparada ela mesma na ficção do socialismo realizado, mas consciente de uma sobrevivência completamente dependente da manutenção de sua própria ditadura totalitária, não podia ver na liberdade cultural, científica e artística senão um questionamento de seu próprio poder. “A burocracia tem um medo supersticioso de tudo que não a serve e de tudo que não compreende”, escreverá Trotsky (Idem, *ibidem*).

Em oposição ao encarceramento da arte sob pretexto do socialismo realizado, Trotsky publicará em *Partisan Review* seu artigo *A Arte e a Revolução*, datado de 17 de junho 1938. Neste artigo, o autor retoma o fio da meada das ideias contidas em *A Revolução Traída*. E ele recomeça:

(...) o homem expressa na arte a sua exigência da harmonia e da plenitude da existência (...) [do que] é justamente a sociedade de classe que o priva (...) a criação artística é sempre um ato de protesto contra a realidade (...) toda nova corrente em arte começa pela revolta (TROTSKY, 1985, p. 91).

Ou seja, nosso autor retoma aqui o critério que cultivava desde as reflexões dos anos de 1920, a autenticidade e a sinceridade do artista consigo mesmo, o que determina que toda nova tendência nasça sempre da impotência das antigas, já incapazes de se colocarem contra a ordem. Mas Trotsky também indica a tendência da sociedade de classes de assimilar e incorporar com o tempo a revolta na esfera artística, reprocessá-la e integrá-la ao cabedal de gêneros estéticos. O ciclo então se refaz, com o surgimento de uma nova ala esquerda daquela tendência assimilada pela sociedade.

Mais do que rascunhar uma teoria cíclica da sucessão das escolas estéticas, Trotsky quer, com esta afirmação, sublinhar que a liberdade de criação é insubstituível para que a arte autêntica subsista. Eis porque, uma vez que uma escola seja adaptada à sociedade de classes, outra surja reivindicando-se da liberdade em face da hierarquia e da ordem social vigente.

Esta capacidade de conviver com as formas necessariamente revoltosas da criação autêntica, necessária para assimilá-las num segundo momento, e mesmo a capacidade de tolerar a brotação de novas formas à esquerda, ou seja, de conceder certo grau de liberdade às artes e às letras, depende diretamente da potência econômica da sociedade capitalista (e, portanto, de sua margem de manobra). Quanto mais se acentua a decadência econômica da sociedade burguesa, tanto menos liberdade às artes se pode conceder e tanto mais utilitarista se torna a atitude do capital em face da criação espiritual. O conjunto das tendências inovadoras em arte no século XX ou foram empurradas para a marginalidade social ou assimiladas na qualidade de mercadoria imediata.

As escolas artísticas das últimas décadas, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, sucedem-se sem atingir seu pleno desenvolvimento (...) A arte, elemento mais complexo, mais sensível e ao mesmo tempo mais vulnerável da cultura, é a primeira a sofrer pela decadência e degradação da sociedade burguesa (Idem, p. 92).

É no sentido de superar os estreitos limites da sociedade burguesa que Trotsky indicará que “a função da arte, em nossa época, define-se por sua relação com a revolução” (Idem, *ibidem*). Jamais no sentido de subordinar a criação ao controle programático das organizações revolucionárias. Do ponto de vista artístico, em sua visão, a tarefa da revolução proletária seria oferecer às artes e às letras o campo de liberdade que a lógica mercantil lhe nega. Ao assumir tal posição, o autor não se

compromete com nenhuma relação idílica entre a arte e a revolução: como se observou acima, com efeito, Trotsky não está alheio às contradições desta atitude com a centralização e planificação no campo da economia, nem às dificuldades teóricas e políticas que tais contradições acarretam.

Nesse ponto da reflexão, Trotsky repara no monstruoso paradoxo entre o estado da arte e da cultura na URSS e a promulgação da nova Constituição que decretava o socialismo como já realizado no país. A suposta supressão da contradição de classe acarretava, longe do que o raciocínio lógico indicaria, um reforço sem precedentes do Estado, em especial de seu aparelho coercitivo, um recrudescimento da vigilância sobre o pensamento e um estrito controle e utilitarismo político da produção artística, incluindo a adoção de um estilo oficial, o mal chamado “realismo socialista”.

Trotsky nota que, muito longe de instaurar “um regime anarquista de liberdade intelectual”, como escreveriam depois ele e André Breton, que libertasse as artes da prisão mercantil do capitalismo, a URSS vivia, ao contrário, um regime de controle totalitário da esfera espiritual e um intolerável processo de subserviência (à custa da verdade e da fidelidade do artista a si mesmo) aos ditames e necessidades propagandísticas da camarilha stalinista e de seus dignitários. Num breve repasses dos anos abertos pela Revolução de Outubro, o autor observará amargamente: “A Revolução de Outubro deu um impulso magnífico à arte em todos os seus domínios. A reação burocrática, muito pelo contrário, sufocou a criação artística com sua mão totalitária” (TROTSKY, 1985, p. 92-93).

De novo ele volta ao critério fundamental, a saber, a ligação objetiva da arte com a revolução decorre de sua capacidade de ser fiel a suas próprias leis, de ser fiel a si mesma: “A arte é fundamentalmente emoção, exige sinceridade total. Mesmo a arte cortesã da monarquia absoluta fundamentava-se na

idealização, não na falsificação” (Idem). O diagnóstico que Trotsky extrai da situação, partindo desta lente, e fazendo analogia com a farsa encenada nos Processos de Moscou, é peremptório:

Ao passo que a arte oficial na União Soviética – e ali não existe outra – compartilha o destino da justiça totalitária, isto é, a mentira e a fraude. Ali, o objetivo da justiça, assim como da arte, é a exaltação do “chefe”, a fabricação artificial do mito heroico (Idem, *ibidem*).

Roche (1985, p. 18) resume assim a veredito de Trotsky sobre a situação naquele momento:

Trotsky constata que o comando da burocracia “se exerce do mesmo modo nos campos de concentração, na agronomia e na música”. O regime totalitário em que se transformou a URSS é igualmente funesto à literatura: a luta das tendências e das escolas que floresciam após a revolução deu lugar à interpretação dos chefes e dos burocratas. Todos os agrupamentos pertencem obrigatoriamente a uma organização única: “espécie de campo de concentração das letras” (as citações usadas por Roche são do artigo de Trotsky “La Bureaucratie et L’Art”).

Um exército de funcionários literários da burocracia

Como foi dito no início deste capítulo, Trotsky apenas retomou o registro de suas reflexões acerca da arte e da literatura uns dez anos depois da primeira edição de *Literatura e Revolução* (14).

As novas reflexões críticas acerca do tema não foram, mais uma vez, movidas por diletantismo. Trotsky, de um ponto de vista teórico, se interessava pela relação entre a produção artística, especialmente a literária, e os desenvolvimentos políticos dos turbulentos anos de 1930. Como assinalado acima,

lhe interessava particularmente investigar como esta produção se relacionava com as marchas e contramarchas da revolução proletária e, ainda mais especificamente, como a degeneração burocrática da Internacional Comunista (III Internacional), do partido soviético e do Estado operário nascido da Revolução de Outubro.

Eram problemas novos, como novo era o problema da reação stalinista. A contradição entre a formação de uma camada burocrática nas entranhas do próprio partido revolucionário que expropria o poder político das massas e põe o Estado operário a serviço de seus próprios interesses como casta, ao tempo em que não pode liquidar as bases de classe desse mesmo Estado porque é dele que parasita seus privilégios (manutenção da economia nacionalizada e do monopólio do comércio exterior) engendrava paradoxos que exigiam uma elaboração teórica mais ou menos inédita. Com efeito, Trotsky se notabilizará pela elaboração, em relação com o enfrentamento de problemas políticos concretos, de uma teoria consistente da burocracia.

Neste bastidor, prenhe de dramaticidade tanto no plano soviético como no que se refere à política externa da burocracia do Kremlin, os problemas da arte e da literatura também ganham novo relevo. A primeira parte deste estudo, bem como os itens anteriores desta segunda parte visam a fornecer elementos para esta reflexão teórica.

Como afirmamos, estas questões teóricas logo ganhariam nas preocupações de Trotsky uma dimensão na luta política que opunha a Oposição de Esquerda Internacional (e, depois, a IV Internacional) às direções tradicionais do movimento operário.

A promulgação da Constituição Soviética de 1935, que estabelecia que o país atingira o socialismo, e os grandes expurgos que se seguiram, os infames Processos de Moscou, colocaram a questão da relação com os intelectuais como um problema político de primeira ordem, para quem, como Trotsky,

procurava reunir uma opinião pública de esquerda que se opusesse às encenações judiciais conduzidas pelo procurador Vyshinski (15) e que levariam à execução de todos os remanescentes do Comitê Central bolchevique que dirigira o partido durante os acontecimentos de 1917, exceção feitas ao próprio Stálin e a Trotsky, abatido em 1940, no México, numa operação da GPU (16).

A batalha política que resultaria no “contra-processo” levado a cabo no México, conhecido como Comissão Dewey, do nome de seu presidente, o filósofo e matemático estadunidense John Dewey (17), conduziu a um exame por parte de Trotsky do curso dos intelectuais de esquerda dentro e fora da União Soviética.

Partindo da premissa já anunciada de que “a função da arte, em nossa época, define-se por sua relação com a revolução”, Trotsky resumirá no texto publicado na *Partisan Review*, numa forma esquemática, em que termos essa relação se desenvolvia naquele momento histórico:

Mas sob este aspecto [a de que a função da arte se revela na relação com a revolução], justamente a história armou aos artistas uma grande cilada. Toda uma geração de intelectuais “de esquerda”, no decurso dos 10 ou 15 últimos anos, voltou-se para o Leste, em graus diversos, ligou seu destino, se não ao proletariado revolucionário, pelo menos à revolução triunfante. Mas não é a mesma coisa. Na revolução triunfante há, não somente a revolução, mas também a nova camada privilegiada que subiu às suas custas. Na realidade, os intelectuais “de esquerda” mudaram de senhor. Ganharam muito com isso? (TROTSKY, 1985, p. 92, *itálicos nossos*).

A campanha levada a cabo pelas seções da Oposição de Esquerda Internacional pela constituição de Comitês pela Defesa de Trotsky esbarrou numa formidável estrutura de arregimentação de intelectuais pela diplomacia soviética, um

verdadeiro exército de funcionários intelectuais a serviço da burocracia do Kremlin.

Este lado de funcionários a soldo do regime stalinista da parte dos intelectuais “de esquerda” vai deixar forte impressão em Trotsky, especialmente em relação àqueles em que via um talento genuíno. Vai ser o caso de André Malraux, autor do romance *A Condição Humana*, de 1933, que vai despertar fortes esperanças em Trotsky de que um poderoso talento estivesse nascendo em relação explícita com os acontecimentos revolucionários. Trotsky chegou a escrever aos editores Simon & Shuster, de Nova Iorque, sugerindo a publicação da obra em língua inglesa.

Malraux, de fato, tinha revelado uma natureza corajosa quando, no final dos anos de 1920, membro do PC francês, tinha se oposto ao expurgo de Trotsky. Sobre o romance, Trotsky vai afirmar: “só um objetivo sobre-humano, pelo qual o homem está pronto a dar sua vida, dá sentido à existência pessoal. É essa a significação final do romance, que está livre de didatismo filosófico e permanece, do princípio ao fim, uma verdadeira obra de arte” (Apud Deutscher, 2006, p. 311).

Mas em 1935-36 a situação era diversa. A luta entre a camarilha stalinista e a oposição no interior do partido soviético e da Internacional já tinha se decidido em favor da primeira, o regime burocrático estava estabelecido e se alimentava do prestígio da Revolução de Outubro, o aparelho internacional do Kremlin contava com recursos inimagináveis frente aos frágeis grupos da oposição trotskista que ademais viram sua seção mais forte, com milhares de membros, a soviética, desbaratada com seus membros tendo sido fuzilados ou deportados para os campos de trabalho, quando não haviam capitulado. Nestas circunstâncias, Malraux não teve dúvida em se juntar ao corpo de funcionários armados de pena recrutado por Stálin.

De fato, aos esforços dos trotskistas para organizar uma campanha em defesa de Trotsky, o Kremlin vai responder com

um sem-número de adesões a um manifesto assinado pelos mais prestigiados intelectuais “de esquerda”, aderindo ao boicote à Comissão de Inquérito presidida por Dewey, sob o pretexto de que a defesa de Trotsky “golpeava as forças do progresso”. Deutscher (2006, p. 312) chama atenção para o número dos que assinaram e que depois estiveram na linha de frente da cruzada anticomunista nos anos de 1940 e 1950 nos Estados Unidos e na Europa.

Outros tantos se recusaram a aderir à iniciativa da diplomacia soviética, sem, entretanto, atender ao chamado da Comissão de Inquérito de Dewey. Alguns alegaram a impertinência da iniciativa de Trotsky, que, segundo Bernard Shaw, por exemplo, esgrimia contra Stálin os mesmos inacreditáveis argumentos com que a Procuradoria do regime crivava Trotsky. Outros, preferiram calar e argumentar com a própria obra a tese da impertinência, como foi o caso de Bertold Brecht em sua peça Galileu Galilei:

Foi através do prisma da experiência bolchevique que ele [Brecht] viu Galileu cair de joelhos ante a Inquisição, e agir assim segundo uma “necessidade histórica”, devido à imaturidade espiritual e política de seu povo. O Galileu de seu drama é Zinoviev ou Bukharin ou Rakovski vestido de roupas históricas. Ele se vê perseguido pelo martírio “inútil” de Giordano Bruno; esse exemplo terrível faz com que se renda à Inquisição, tal como o destino de Trotsky fez com que muitos comunistas se rendessem a Stalin (Idem, p. 420).

Mais graves eram as vozes que vinham de Moscou: “as vozes de Gorki, Sholokhov e Eherenburg se fizeram ouvir, unindo-se ao coro que enchia o ar com o grito Abatam os Cães Danados!”, assinala Deutscher (2006, p. 417).

Autores promissores, como Alexis Tolstói, se dedicam a obras laudatórias dos dirigentes de turno, muitas absolutamente alheias à verdade histórica, enquanto a pintura regride a um

figurativismo academicista, bastante inferior às experiências formais levadas a cabo na década anterior e distantes dos próprios experimentos realizados no Ocidente.

Mesmo o filósofo húngaro György Lukács, àquela altura vivendo na URSS, depois de ter sido eliminado da direção do PC da Hungria, gastará tinta para teorizar o “realismo socialista”.

Em um ensaio intitulado *A Fisionomia Intelectual dos Personagens Artísticos*, onde pretende delinear os grandes traços da obra efetivamente realista, ao passo em que condena peremptoriamente a década de ebulição artística e literária que sucedeu à Revolução de Outubro como exemplos das influências nefastas da arte burguesa decadente, encontrará no tema do Sthaknovismo a grande fonte de elementos para este realismo. A partir daí, a crítica e a teoria literária se convertem diretamente numa completa justificação do regime stalinista e inclusive de seu aparato policial.

A certa altura, Lukács toma como exemplo da cornucópia de temas humanos fornecida pela realidade soviética a peça *Os Aristocratas*, de Nikolay Pogodin. Nela procura mostrar como a o ambiente soviético é prenhe de ricas minas temáticas que Pogodin não soube explorar suficientemente. Vejamos:

O drama, como se sabe, está fundado na longuíssima discussão entre o chefe do Serviço de Segurança (GPU) e a ladra Sônia. Deste colóquio, Sônia sai completamente transformada. Este é um dos traços grandiosos que distinguem nossa realidade soviética (...) E isto porque, na realidade, tais colóquios têm efetivamente ocorrido e exercido uma ação transformadora sobre os homens, transformando-os em homens novos (LUKÁCS, 2010, p. 224, *itálicos nossos*).

A pretexto de criticar o autor por não dar lugar ao processo de transformação humana proporcionado por um edificante colóquio de uma ladra com um interrogador da temível GPU,

passando diretamente a retratar seus resultados humanizadores, o crítico húngaro passa de contrabando (nem tanto) a defesa da repressão política como uma conquista do socialismo, de cujos interrogatórios saem os “homens novos”.

De fato, o reconhecido esteta do realismo lança mão de um exemplo pouco realista, posto que dificilmente homens vivos saiam dos interrogatórios da GPU, o que dizer de “homens novos”? Mas o que importa aqui é observar como a tendência à instrumentalização e à subserviência se imiscuia inclusive na crítica e na teoria literária, para além das obras artísticas em si.

Uma reação revolucionária se esboça

Tal era o clima intelectual dentro e fora da URSS em meados dos anos de 1930. Os problemas da arte e da literatura se recolocam, então, como um aspecto não desprezível do complexo programa revolucionário no quadro da degenerescência do Estado operário, de um lado, e da queda do sistema capitalista em suas formas bárbaras, o fascismo e o nazismo, de outro. O combate para recolocar, do ponto de vista da arte, o socialismo como condição para a liberdade artística ganhava um contorno dramático em face de sua instrumentalização pela casta burocrática que assaltara os soviets.

Contudo, uma reação minoritária se esboçou em meio à corrupção generalizada a que o stalinismo impôs à esfera intelectual. Como já assinalado, remetemos à terceira parte desta contribuição a análise do agrupamento de artistas que Trotsky incentivou a partir de sua aproximação com Diego Rivera, André Breton e com o grupo surrealista, inclusive das formulações programáticas formalizadas no Manifesto por Uma Arte Independente Revolucionária, carta fundante da FIARI. Entretanto, é forçoso mencionar algumas posições que sintetizavam a resistência que julgava necessária ao avassalador

assédio da diplomacia soviética, e mesmo de polícia política (GPU), sobre os artistas que se colocavam na defesa da URSS.

Como vimos, o “campo de concentração das letras” de que Trotsky fala, se referindo ao estado dos meios artísticos na URSS, se prolongava no Ocidente com um batalhão de escritores e artistas dedicados à apologia da burocracia de Moscou e de suas figuras dirigentes. Trotsky considerava uma parte necessária da luta pela regeneração do movimento operário, em face do stalinismo e da socialdemocracia, o resgate da posição marxista clássica acerca da produção artística, isto é, a retomada da luta por uma arte fiel a si mesma, como condição para se apresentar como arte revolucionária.

Com efeito, no parágrafo 10 do Manifesto da FIARI, Trotsky e Breton (Apud ROCHE, 1985, p. 24) vão explicar esta posição nos seguintes termos: “se para o desenvolvimento das forças produtivas (...) cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve (...) estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual”.

Esta ideia se liga diretamente à compreensão, que em Trotsky é recorrente, de que é justamente o sistema capitalista que, no redemoinho da mercantilização de tudo, restringe a liberdade da arte, de tal modo que, para ele, toda arte autêntica procede de escolas rebeldes, inclusive boêmias.

A procura sincera do artista de se ligar à revolução exige, por conseguinte, sua fidelidade à liberdade espiritual, “fazendo passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta” (Idem, *ibidem*). Mais de 10 anos antes, em *Literatura e Revolução*, Trotsky se referia à presença da revolução na obra de arte como um “eixo invisível” em torno do qual a obra gira, fazendo-nos lembrar a famosa carta de Engels a Miss Harkness: “quanto mais as opiniões do autor ficarem escondidas, melhor para a obra de arte” (ENGELS, 2012, p. 68).

Trotsky, Breton e os demais signatários do Manifesto da FIARI defendiam assim que a revolução, longe de ser uma bandeira despregada na obra, deveria estar organicamente entranhada nela, não pela proclamação, mas pela permanente rebeldia do autor diante das condições de criação impostas pelo regime social e político, incluindo o Estado Operário. Tal estado de insurgência não poderia se expressar senão pela permanente busca pelo artista da liberdade diante destas mesmas condições.

Arte e literatura como campo de luta política

O cenário que justifica que Trotsky, no meio dos anos de 1930, buscando lidar com os fenômenos simultâneos e complementares da revolução e contrarrevolução (consolidação do regime stalinista na URSS, revolução espanhola, contrarrevolução nazifascista na Itália e na Alemanha), às vésperas das maiores derrotas da classe operária (a “meia-noite no século”, na inspirada assertiva de Victor Serge), tenha recolocado no centro de seu combate a questão da arte, da ciência e da cultura pode talvez ser resumida em uma dramática afirmação sua:

Não se pode deixar de sentir uma repugnância física – é ao mesmo tempo cômico e terrível – à leitura dos poemas e novelas, à vista das fotos e dos quadros ou de esculturas nos quais funcionários armados com penas, pinceis e buris, sob a vigilância de outros funcionários armados com máusers, louvam chefes de “prestígio” e “geniais” que na verdade não têm a menor centelha de gênio ou grandeza. A arte da época stalinista permanecerá como a expressão mais crua da profunda decadência da revolução proletária (TROTSKY, 1985, p. 95).

N’As Questões do Modo de Vida, Trotsky já observara que a decisão, no começo dos anos de 1920, de deslocar por um momento a mira para os problemas “não políticos” era ela mesma

uma decisão política. Quando Trotsky engajou a luta na esfera da cultura no momento da consolidação do poder de Stálin na URSS, compreendia perfeitamente que o “campo de concentração das letras” estava ligado por um fio umbilical ao campo de concentração propriamente dito.