

Arte e revolução em Trotsky e Breton

Michel Goulart da Silva¹

Resumo: Neste artigo discute-se o manifesto “Por uma arte revolucionária independente”, redigido por André Breton e Leon Trotsky. Para tanto, se problematiza o contexto de sua escrita, marcado pelas experiências stalinistas e nazistas no campo da criação artística e da organização dos escritores. Por outro, aponta-se os principais elementos defendidos pelos autores do manifesto.

55

Palavras-chave: Arte. Revolução. Socialismo.

Abstract: This article discusses the manifesto “For an independent revolutionary art” written by André Breton and Leon Trotsky. For that, the context of his writing, marked by Stalinist and Nazi experiences in the field of artistic creation and the organization of writers, is problematized. On the other hand, the main elements defended by the authors of the manifesto are pointed out.

Keywords: Art. Revolution. Socialism.

¹ Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutor em História na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Catarinense (IFC).

Introdução

Nos últimos meses, vimos a ampliação da coerção ou mesmo da censura a um conjunto de manifestações artísticas, se materializando principalmente na proibição da exibição ou exposição de obras. Para isso, são apresentando discursos bastante moralistas, confundindo coisas bastante diferentes, como nudez, sexualidade e sexo. Esse cenário de aumento da coerção à criação artística lembra, em certa medida, o contexto de fortalecimento das experiências estéticas autoritárias da década de 1930.

Em julho de 1938, foi publicado o manifesto de fundação da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI), intitulado *Por uma arte revolucionária independente*, redigido pelo poeta surrealista francês André Breton e pelo revolucionário russo Leon Trotsky. Organização internacional de vida curta, a FIARI deve sua efêmera existência tanto a uma conjuntura marcada pela proximidade de uma guerra mundial, colocando em cena tanto a máquina de guerra nazista como a política do aparato stalinista que dominava as principais organizações artísticas do mundo e que fazia a defesa da burocracia que governava a União Soviética.

Embora algumas partes do manifesto da FIARI tenham sido superadas pela dinâmica história, como suas críticas conjunturais ao fascismo e ao stalinismo, que não possuem contemporaneamente a mesma força política e ideológica observáveis na década de 1930, ou a não iminência de uma guerra mundial, muitos dos elementos discutidos no documento se mostram ainda atuais. Pode-se afirmar que o manifesto permanece “um terreno fértil em várias de suas passagens, trazendo à tona uma redefinição revolucionária sobre a simbiose entre arte e política (MACHADO, 2016, p. 176). Neste ensaio buscar-se-á analisar alguns desses elementos do manifesto da FIARI.

Arte e revolução

O encontro entre o poeta francês e o revolucionário russo exilado não se deu por acaso. Breton e Trotsky tinham mostrado uma profunda convergência teórica, em textos publicados nos anos anteriores. No ano de 1935, em um desses textos, Breton (1985, p. 184) afirmava que “a atividade de interpretação do mundo deve continuar a estar ligada à atividade de transformação do mundo”, sendo

função do poeta ou do artista “aprofundar o problema humano sob todas as suas formas”. Segundo Breton, essa “conduta *ilimitada* de seu espírito” carrega “um valor potencial de mudança do mundo”, reforçando “a necessidade da mudança econômica deste mundo” (BRETON, 1985, p. 184). Poucos anos depois, esse entendimento da atividade do artista como ação de transformação social também foi defendido por Trotsky. Segundo o revolucionário russo, escrevendo poucos meses antes da redação do manifesto da FIARI,

o homem expressa na arte a sua exigência da harmonia e da plenitude de existência – quer dizer, do bem supremo do qual é justamente a sociedade de classe que o priva. Por isso, a criação artística é sempre um ato de protesto contra a realidade, consciente ou inconsciente, ativo ou passivo, otimista ou pessimista (TROTSKY, 1985, p. 91).

Outro ponto de convergência entre Trotsky e Breton parece ser em relação à crítica ao stalinismo, inclusive seu modelo estético. Segundo Trotsky (1985, p. 95), “a arte da época stalinista permanecerá como a expressão mais crua da profunda decadência da revolução proletária”, onde “os artistas dotados de caráter e talento são, em geral, marginalizados”. O poeta francês, por sua vez, afirma:

Nós nos levantamos, em arte, contra toda concepção regressiva que tenda a opor o conteúdo à forma, para sacrificar esta àquela. A passagem dos poetas autênticos de hoje para a poesia de propaganda inteiramente exterior, como é definida, significa para eles a negação das determinações históricas da própria poesia (BRETON, 1985, p. 184).

No período de redação do manifesto, Trotsky, exilado no México, era um dos articuladores de uma nova internacional, que tinha como objetivos organizar os militantes revolucionários que rompiam com os partidos comunistas em todo o mundo. Breton, por sua vez, bem como os escritores que permaneciam fiéis aos princípios do surrealismo, tinham sido desligados do Partido Comunista. Em 1935, o Congresso Internacional dos Escritores, ocorrido na cidade de Paris, foi palco de duras polêmicas, em torno das posições defendidas pelos surrealistas. Nesse embate, os organismos culturais dirigidos pelo stalinismo “levaram a um processo de difamação e marginalização do movimento surrealista dentro da esquerda” (MACHADO, 2016, p. 52).

O manifesto da FIARI fez o chamado à construção de uma organização internacional que reunisse artistas, intelectuais, cientistas e outros amigos da arte, independentes do fascismo, da democracia imperialista e do stalinismo.

No texto, Trotsky e Breton propunham uma plataforma internacionalista com independência de classe na arte e na política, ao mesmo tempo que alertavam para o perigo do nazismo e da burocracia stalinista para as artes. Trotsky e Breton entendiam que o nazismo e o stalinismo tinham como objetivo eliminar os artistas que ousavam expressar em alguma medida a defesa da liberdade, transformando-os em seguidores das diretrizes defendidas pelo Estado. Na Alemanha e na União Soviética se procurava eliminar ou cooptar movimentos e artistas independentes, principalmente aqueles que estivessem associados às vanguardas.

Para Adolf Hitler, as vanguardas eram o exemplo de um processo de involução da produção artística. Segundo o líder nazista, como sintoma de uma sociedade em decadência, observa-se que “quanto mais baixas e desprezíveis forem as produções intelectuais de um determinado tempo e os seus autores, tanto mais odeiam esses os representantes de uma grandeza passada” (HITLER, 2016, p. 195). Hitler, ao mesmo tempo em que exaltava o passado da cultura e da arte da Alemanha, fazia a descrição de um cenário catastrófico, afirmando:

Quase em todos os domínios da arte, sobretudo no teatro e na literatura, desde o fim do século, os autores se preocupavam menos em produzir alguma coisa de valor real do que denegrir o que havia de melhor no passado, apontando essas obras-primas como medíocres e passadistas, como se, nos tempos atuais, que se caracterizam pela mais vergonhosa mediocridade, pudesse alguém lançar essa pecha sobre as grandes produções do passado” (HITLER, 2016, p. 197).

No governo, os nazistas viriam a impor uma arte voltada para à exaltação e à propaganda dos feitos da Alemanha. A proposta estética nazista corresponde a uma tentativa de resgate anacrônico da arte clássica, visando

uma apropriação na qual o conceito de Belo é parte integrante de uma ideologia biológica moderna. Uma dissociação entre ética e estética pauta a prática política nazista, que enraizado num modelo de Estado totalitário, ramifica uma estética ancorada no mito das raças superiores (MACHADO, 2016, p. 48).

Na União Soviética, ganhavam força propostas estéticas que visavam orientar a produção artística do país, centradas no chamado *realismo socialista*, a partir da década de 1930. Parte dessas formulações estéticas, embora tenham sido defendidas anteriormente por diferentes grupos, foram oficializadas no I Congresso dos Escritores Soviéticos, de 1934. Nesse contexto, em que a burocracia

stalinista visava afirmar-se no poder, o partido governante “exigia a necessidade de unificação entre artistas revolucionários dentro de um único modelo estético (MACHADO, 2016, p. 50). Essas formulações estéticas se baseavam na ideia de que os artistas deveriam descrever e generalizar o “heroísmo com que o povo trabalha na construção do país” (ZHDANOV, 1971, p. 75). Seria esperado dos artistas

um autêntico armamento ideológico, o alimento espiritual que o ajude ao cumprimento dos planos para a restauração e maior desenvolvimento da economia nacional no nosso país. O povo soviético coloca exigências elevadas aos escritores; pretende que sejam satisfeitos os seus anseios ideológicos e culturais (ZHDANOV, 1971, p. 85).

Esses objetivos seriam alcançados pelos artistas se incorporassem uma espécie de método científico na criação de suas obras. Nesse sentido,

guiado pelo método do realismo socialista, estudando conscientemente e atentamente nossa realidade, esforçando-se por penetrar mais profundamente na essência do processo do nosso desenvolvimento, o escritor deve educar o povo e prepará-lo ideologicamente (ZHDANOV, 1971, p. 93).

Como ocorria na Alemanha, na Rússia não havia espaço para que as correntes artísticas independentes pudessem se consolidar, na medida em que os artistas eram coagidos a aceitar as formulações estéticas que cumprissem o papel das ideologias de Estado. Como afirma-se no manifesto da FIARI,

o fascismo hitlerista, depois de ter eliminado da Alemanha todos os artistas que expressaram em alguma medida o amor pela liberdade, fosse ela apenas formal, obrigou aqueles que ainda podiam consentir em manejar uma pena ou um pincel a se tornarem os lacaios do regime e a celebrá-lo de encomenda, nos limites exteriores do pior convencionalismo. Exceto quanto à propaganda, a mesma coisa aconteceu na URSS durante o período de furiosa reação que agora atingiu seu apogeu (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 37).

Muitos elementos do manifesto da FIARI permanecem bastante atuais. Apesar das mudanças na conjuntura social e política, a forma capitalista de produção da vida ainda persiste e é dominante em todo o mundo. Considerando que o fascismo é a face autoritária do regime de classes, não seria exagero considerar a possibilidade, caso haja necessidade, de que a burguesia possa fazer uso de regimes de força com características fascistas como resposta a uma crise econômica ou à radicalização da luta dos trabalhadores. O manifesto da FIARI

não se limitava a prever que a guerra se aproximava, mas também apontava que a burguesia ameaçava o mundo com suas armas e modernas técnicas de morte, que ainda permanecem sendo utilizadas nos campos de batalha. Portanto, mesmo que o manifesto tenha sido escrito em uma conjuntura diferente, contemporaneamente persiste uma sociedade dominada pelo capital e, ainda que mudem os governos ou mesmo os regimes políticos, persiste a dominação de classe que a cada conjuntura pode assumir as mais variadas faces.

Por outro lado, a questão do stalinismo, embora seus aparatos estatais tenham ruído, não perdeu sua atualidade, pois persiste ainda uma de suas políticas mais poderosas: as frentes populares. No que diz respeito à arte, os governos de frente popular, baseados na unidade política de partidos operários com setores da burguesia, assumem uma postura de eleger uma cultura “popular” para transformá-la em mercadoria. Sob o discurso de preservar a “tradição” – mesmo que esta seja machista, sexista, racista etc. – esses governos traçam uma política que privilegia manifestações culturais que, não sendo produtos criados pela indústria cultural, supostamente expressam o “povo” e as formas locais de “cultura”. Contudo, essa cultura escolhida como tradicional expressa muito mais uma dominação política e econômica de classe do que manifestações culturais do conjunto desses grupos sociais. Como consequência, valoriza-se somente uma cultura escolhida como “popular”, criando-se artificialmente identidades comuns ao “povo” e ideologias de justificação e transformando patrimônios culturais em chamariz turístico, portanto, em mercadoria.

Outro elemento relacionado à FIARI que permanece atual é a defesa da liberdade da arte, opondo-se a qualquer coerção externa. No manifesto, afirma-se que “a arte não pode consentir sem degradação em curvar-se a qualquer diretiva estrangeira e a vir docilmente preencher as funções que alguns julgam poder atribuir-lhe, para fins pragmáticos, extremamente estreitos” (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 40). Reivindica-se para o artista a livre escolha de temas, sem restringir o campo de exploração de sua criatividade, ou seja, “em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino” (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 41). Ademais, diante das pressões para que o artista consinta que a arte seja “submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios”, no manifesto opõe-se “uma recusa

inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: *toda licença em arte*” (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 42).

Segundo o manifesto, esse é o único caminho para se chegar a uma arte que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade. Para os criadores da FIARI, essa arte precisa ser revolucionária, “tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade”, mesmo que seu objetivo seja apenas “libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado” (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 37-8).

Para os autores do manifesto da FIARI, o capitalismo não pode permitir essa liberdade para a arte. Sua lógica interna, de intensa valorização de mercadorias e reprodução da mais valia, permite às dissidências apenas que se adaptem e se tornem produto vendável. No manifesto afirma-se que,

na época atual, caracterizada pela agonia do capitalismo, tanto democrático quanto fascista, o artista, sem ter sequer necessidade de dar a sua dissidência social uma forma manifesta, vê-se ameaçado da privação do direito de viver e de continuar sua obra pelo bloqueio de todos os seus meios de difusão (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 44).

O declínio da sociedade capitalista provoca uma exacerbação insuportável das condições sociais, traduzindo-se em contradições individuais, dando origem a uma exigência ainda mais exaltada de uma arte libertadora. O capitalismo decadente é incapaz de oferecer condições mínimas para o desenvolvimento de correntes artísticas. Nesse sentido, segundo o manifesto, na sociedade capitalista o que a arte conserva de individualidade, “naquilo que aciona qualidades subjetivas para extrair um certo fato que leva a um enriquecimento objetivo”, tudo isso “aparece como o fruto de um *acaso* precioso, quer dizer, como uma manifestação mais ou menos espontânea da *necessidade*” (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 36). Como resposta a essa situação da arte na sociedade capitalista, os autores afirmam:

a arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por 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 os gênios isolados atingiram no passado (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 37-8).

Essa arte define-se em sua relação com a revolução. Nesse sentido a “oposição artística”, segundo o manifesto, é “uma das forças que podem com eficácia contribuir para o descrédito e ruína dos regimes que destroem, ao mesmo tempo, o direito da classe explorada de aspirar a um mundo melhor e todo sentimento da grandeza e mesmo da dignidade humana” (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 39). Nesse sentido, os autores do manifesto são claros em definir como “tarefa suprema da arte”, na sociedade capitalista, a participação consciente e ativa na “preparação da revolução” (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 43). No entanto, alertam os autores:

o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 43).

Essas formulações expressam algumas das teses de Trotsky acerca da literatura, apresentadas em 1924. Na obra *Literatura e revolução*, Trotsky afirma que a arte não pode permanecer

indiferente às convulsões da época atual. Os homens preparam os acontecimentos, realizam-nos, sofrem seus efeitos e se modificam sob o impacto de suas reações. A arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos (TROTSKI, 2007, p. 35).

Contudo, para Trotsky, essa compreensão não significa a defesa de uma arte aos moldes do realismo socialista ou mesmo de uma cultura proletária, defendidos pelo stalinismo. Para Trotsky, seria “falso opor a cultura e a arte burguesas à cultura e à arte proletárias”, na medida em que o regime proletário é transitório. Para o revolucionário russo, “a significação histórica e a grandeza moral da revolução proletária residem no fato de que ela planta os alicerces de uma cultura que não será de classe, mas pela primeira vez verdadeiramente humana” (TROTSKI, 2007, p. 37). Essas afirmações desdobram-se no entendimento de que

a arte da revolução, que reflete abertamente todas as contradições de um período de transição, não deve se confundir com a arte socialista, para a qual as bases ainda não existem. Não se pode esquecer, entretanto, que a arte socialista surgirá do que se fizer nesse período (TROTSKI, 2007, p. 180).

Essa compreensão do desenvolvimento da arte no socialismo também é expressa por André Breton, especialmente no *Segundo manifesto do surrealismo*, publicado em 1930. Breton (1985, p. 130) afirma não acreditar “na possibilidade de existência atual de uma literatura ou de uma arte exprimindo as aspirações da classe operária”. Segundo Breton (1985, p. 130), “em período pré-revolucionário o escritor ou o artista, de formação necessariamente burguesa, é por definição incapaz de traduzi-la”. O poeta surrealista afirma que seria falsa

toda iniciativa de defesa e ilustração de uma literatura e arte ditas ‘proletárias’ numa época em que ninguém pode reivindicar a cultura proletária, pela excelente razão de não se ter ainda podido realizar esta cultura, mesmo em regime proletário (BRETON, 1985, p. 130-1).

Retornando ao manifesto da FIARI, pode-se apontar como outro aspecto de relevante atualidade a questão da organização dos artistas. Os autores do manifesto partiam do diagnóstico de que “milhares e milhares de pensadores e de artistas isolados, cuja voz é coberta pelo tumulto odioso dos falsificadores arregimentados, estão atualmente dispersos no mundo” (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 45). Naquele contexto, o fascismo difamava como “degeneração” toda a tendência progressista que reivindicasse a independência da arte, por outro o stalinismo declarava como fascistas essas mesmas tendências. Diante dessa situação, os autores do manifesto afirmam ter como objetivo

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. Estamos profundamente convencidos de que o encontro nesse terreno é possível para os representantes de tendências estéticas, filosóficas e políticas razoavelmente divergentes (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 45).

O manifesto faz um chamado à arte revolucionária independente a unir-se contra as perseguições, em defesa do seu direito de existir, sendo tal união a proposta central de organização da FIARI. Realista ou abstrata, surrealista ou concreta, subjetiva ou descritiva, para os autores do manifesto da FIARI não havia qualquer limite estético para a arte que se colocasse ao lado da revolução. Para Breton e Trotsky, não caberia à revolução selecionar e censurar as escolhas estéticas feitas pelos artistas, numa postura autoritária e burocrática, como a do stalinismo e sua imposição da estética do realismo socialismo. Como afirma-se no manifesto

da FIARI, “a revolução comunista não teme a arte” (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 39).

Considerações finais

Neste momento em que setores conservadores parecem se levantar em uma batalha contra a arte independente, talvez seja preciso retomar algumas lições deixadas pelo manifesto de Breton e Trotsky. Primeiro, a necessidade de compreender que a arte não pode sofrer qualquer tipo de coação, cabendo ao Estado o papel de apoiá-la. Segundo, que o engajamento político em arte não significa fazer obras que sejam uma mera cópia da realidade, mas manifestar por meio da expressão estética as contradições sociais, sem a imposição de regras externas ao artista. Terceiro, que diante da tentativa de tolher a arte, por meio a repressão ou da coerção, os artistas precisam se organizar em nome da defesa da sua liberdade. O artista que dá livre vazão às sensações é um inimigo declarado do realismo moralista, do conservadorismo e da censura.

Referências

- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRETON, Andre; TROTSKY, Leon. Por uma arte revolucionaria independente. In: FACIOLI, Vicente (org.). **Breton & Trotsky**. São Paulo: Paz e Terra/Cemap, 1985.
- HITLER, Adolf. **Minha luta**. São Paulo: Centauro, 2016.
- MACHADO, Afonso. **Modernidade e a estética do credo vermelho: sobre o conceito de arte revolucionária no Brasil (1930 - 1949)**. São Paulo: Edições Iskra, 2016.
- TROTSKY, Leon. A arte e a revolução. In: FACIOLI, Vicente (org.). **Breton & Trotsky**. São Paulo: Paz e Terra/Cemap, 1985.
- TROTSKI, Leon. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.