

# LEON TROTSKY E A ARTE NA REVOLUÇÃO RUSSA

## LEON TROTSKY AND THE ART AT THE RUSSIAN REVOLUTION

Alex Alves FOGAL<sup>1</sup>

**Resumo:** A revolução russa de 1917 tem sua relevância marcada objetivamente no plano histórico, principalmente por ter fortalecido o marxismo no Ocidente e oferecido uma perspectiva importante para se compreender e confrontar os rumos do capitalismo. Entretanto, fala-se pouco sobre sua importância para o campo das artes e da estética, algo que muitas das vezes é relegado ao segundo plano. O intuito desse estudo é demonstrar, a partir das reflexões de Leon Trotsky na obra *Literatura e Revolução*, como ele foi capaz de desenvolver uma linha de interpretação contundente sobre movimentos intelectuais importantes como o futurismo e o formalismo, dois marcos para a arte moderna no ocidente.

**Palavras-chave:** Leon Trotsky; Revolução Russa; Formalismo; Futurismo.

**Abstract:** The Russian revolution in 1917 has relevance defined objectively on historic plan, especially for has been fortified the Marxism in occident and has offered an important perspective to comprehend and confront the capitalism course. However, it is sparse its importance for arts and aesthetic areas, because it is usually relegate to the second plan. This paper proposal is demonstrated, by the Leon Trotsky reflections on the book *Literatura e Revolução*, how he could develop a striking interpretation way about the intellectual movements as futurism and formalism, both marks for the modern art in occident

Keywords: Leon Trotsky; Russian revolution; Formalism, Futurism.

### Introdução

Apesar do risco inevitável de ser repetitivo, nunca é demais marcar a grandiosidade da revolução russa no panorama histórico mundial. Eric Hobsbawm, por exemplo, já chegou a afirmar, em *Era dos Extremos*, que a revolução bolchevique poderia ser equiparada à Revolução Francesa, entretanto, suas repercussões foram muito mais “profundas” e “globais” do que as de sua “ancestral”. Segundo o historiador, as ideias que sustentaram a revolução de 1789 “duraram mais que o bolchevismo”, porém, as consequências práticas da revolução de 1917 foram maiores e mais duradouras (HOBSBAWM, 2015, p. 62). Geralmente, asserções como essa se vinculam mais diretamente ao terreno específico da política, da economia ou da sociologia, no entanto, essas marcas profundas da revolução russa podem ser captadas também no campo da estética. Partindo-se do paralelo traçado por Hobsbawm entre as duas revoluções isso pode ficar ainda mais claro.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Brasileira – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG – Brasil. Professor de Literatura Brasileira – CEFET-MG, *campus* de Nepomuceno- MG. Email: alexfogal@yaho.com.br

No campo artístico, a revolução francesa sempre aparece associada a uma mentalidade libertária e utópica, de cunho romântico. Sob a premissa central do combate ao gosto filisteu e da renovação dos padrões conservadores da arte clássica, é comumente rememorada pela importância do “Prefácio do Cromwell”, de Victor Hugo<sup>1</sup>. Em contrapartida, os louros destinados à revolução russa no campo da arte são bem mais modestos, limitando-se, em linhas gerais, a um movimento futurista de forte cor local – algo muitas vezes visto como demérito –, a um caduco movimento formalista e a um surrado e ingênuo realismo socialista. Nem tudo é equivocado nessa perspectiva, entretanto, assumi-la por completo consiste em uma grande simplificação, pois ela parece nos apontar que a produção cultural e a consciência estética do período se limitavam ao papel da propaganda ideológica a partir de uma reflexão formal empobrecida. Diversamente disso, uma obra como *Literatura e Revolução*, de Leon Trotsky, nos mostra um apurado senso crítico sobre as linhas gerais que delineavam os rumos da arte russa no período e, além disso, tece importantes considerações sobre dois problemas centrais para os caminhos da arte moderna. Um deles é o esteticismo, ou o excesso de formalismo, defendido por alguns estudiosos do formalismo eslavo. Outro é o problema do vanguardismo, cuja discussão terá como objeto a obra de Vladimir Maiakovski e sua relação com a revolução naquele momento. Os escritos que compõem essa obra foram produzidos entre 1922 e 1923, momento em que o projeto revolucionário de 1917 passava por conturbações e a base de poder de Stálin aumentava. O momento histórico exigia uma reavaliação nos rumos do partido e as diferenças conceituais e ideológicas permitiam que Trotsky fosse capaz de estabelecer uma visão de caráter dialético sobre a arte, analisando-a de modo que a forma social e a forma estética estejam quase sempre em um movimento de tensão altamente produtivo, revelando matizes que muitos críticos contemporâneos não se mostram aptos ou interessados a observar.

*Trotsky, o Formalismo e o Futurismo: Uma Apurada Visão Crítica*

A obra *Literatura e Revolução* costuma interessar de modo mais direto a um público bastante específico, formado por estudiosos da literatura e da história russa ou por militantes de esquerda. Entretanto, seu valor não se reduz a esses campos, dado o juízo claro e objetivo que o livro nos oferece sobre questões da ordem do dia. Trotsky o

concebeu em um momento difícil para o projeto soviético, logo ao fim da guerra civil entre o Estado operário, comandado pelos bolcheviques e o chamado Exército Branco, cuja intenção era o retorno do regime czarista. Apesar da vitória proletária, o número de baixas foi alto e a produção industrial se encontrava abalada, obrigando o governo a adotar a chamada Nova Política Econômica – referente à sigla NEP, em russo – que consistia em um retorno provisório ao modelo de mercado capitalista em pequena escala. No contexto internacional, o movimento revolucionário havia sofrido graves derrotas, como a da Alemanha, em 1918 e repetida em 1923, e Lênin se encontrava com a saúde debilitada, permitindo que Josef Stálin ganhasse mais espaço no partido. (KEACH, 2007, p. 8, 9). Diante desses fatos, Trotsky se viu obrigado a refletir sobre os rumos do socialismo e qual tipo de cultura deveria estar associada a ele. É nesse ponto que o pensador russo se volta para observar o que se passava na literatura daquele momento, tanto no que diz respeito às tendências críticas e analíticas, quanto ao estilo em voga. No primeiro caso, temos a escola do formalismo russo, já no segundo, trata-se do futurismo.

### *O Formalismo Russo e o Problema da Forma Estéril*

O formalismo russo teve início a partir da reunião de um grupo de estudiosos da universidade de Moscou, ainda em 1914, mas seu ápice se inicia no ano de 1917, após a fundação da OPOIAZ, a Associação para o estudo da linguagem poética. A escola teve como participantes alguns estudiosos que vieram a se tornar nomes reconhecidos por toda a crítica literária ocidental como Roman Jakobson e Viktor Chklovski. Segundo as palavras de Dionísio Toledo, um dos pioneiros na abordagem da escola no Brasil,

desde o início a nova corrente se caracteriza por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. A filosofia, a sociologia, a psicologia, etc., não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. Ela poderia conter esta ou aquela filosofia, refletir essa ou aquela opinião política, mas, do ponto de vista do estudo literário, o que importava era o *príom*, ou processo, isto é, o princípio de organização da obra como produto estético, jamais um fator externo. (TOLEDO, 1973, p.9).

Em suma, era a literariedade, ou seja, o procedimento que transformava algo em literatura, que os interessava e não a literatura de fato. Essa preocupação teve origem na necessidade dos formalistas se contraporem ao modelo literário predominante na Rússia

pré-revolucionária, de forte inspiração simbolista. Assim sendo, não eram somente adversários da crítica sociológica e política e da junção entre ética e estética, mas, sobretudo, se voltavam contra a “metafísica” e a “religiosidade” dos simbolistas russos e sua busca poética pelo inefável e extraterreno. O método crítico dos formalistas tinha como meta o “contingente”, o “palpável” e o “analisável”. (TOLEDO, 1973, P. 10). Devido a esse espírito renovador e polêmico, a escola formalista ganhou ares progressistas, chegando a contar com poetas do futurismo em seu círculo. Não era para menos, pois

os próprios objetivos dos formalistas russos eram os mesmos da poesia mais avançada da época – a de Khliébnikov e Maiakovski, a do jovem Pasternak, a do Mandelstam dos anos da Revolução, a poesia violenta e imediatista das ruas e dos comícios, à qual não conseguiram permanecer indiferentes sequer os maiores poetas do próprio simbolismo russo(...) No período tumultuoso em que ruíam os valores consagrados, quando a velha estética não podia mais satisfazer os jovens, a aliança entre crítica formalista e poesia arrojada e revolucionária parecia expressar o que mais se adequava ao espírito da época. (TOLEDO, 1973, p. 11).

Inicialmente, essa preponderância do objeto e de sua materialidade podem até parecer interessantes, mas acabavam por ser um fim em si, redundando em uma ideia de forma artística estéril. Leon Trotsky já havia notado isso quando nos diz que, naquele momento, a única teoria que se opunha ao marxismo era a da escola formalista. Para ele, isso acaba por ser um paradoxo, pois o formalismo tinha ligações estritas com o futurismo, entretanto, quando este se aproxima do comunismo, “o formalismo manifestou toda a sua oposição teórica ao marxismo”. (TROSTKY, 2007, p. 133). Nesse sentido, o apego à concretude do texto propagada pelos formalistas não está em relação direta com o materialismo histórico e, muitas vezes, acaba por se restringir a um árido tecnicismo:

Que é a escola formalista? Tal como é atualmente representada por Tcheklovski, Jirmúnski, Jakobson e outros, ela não passa de um insólito aborto. Essa escola, proclamando que a essência da poesia está na forma, reduz sua tarefa a uma análise essencialmente descritiva e semi-estática da etimologia e da sintaxe dos poemas à contagem de vogais, consoantes, sílabas e epítetos que se repetem. O trabalho – que os formalistas não temem denominar ciência formal da poesia ou poética – é indiscutivelmente necessário e útil, sob a condição de que se considere seu caráter parcial, subsidiário e preparatório. Pode tornar-se um elemento essencial da técnica poética e das regras do ofício(...) Os métodos do formalismo, mantidos dentro

de limites razoáveis, podem ajudar a esclarecer as particularidades artísticas e psicológicas da forma (sua economia, movimento, contrasta, hiperbolismo etc.) Esses métodos, por sua vez, podem abrir ao artista um caminho – um dos caminhos – para a percepção do mundo e facilitar a descoberta das relações de dependência entre um artista ou de toda a escola artística e o meio social(...)

Os formalistas, porém, recusam-se a admitir que seus métodos possuem outro valor a não ser como acessório, utilitário e técnico, semelhante ao da estatística para as ciências sociais ou do microscópio para as ciências biológicas. (TROTSKY, 2007, p. 134).

Apesar da extensão da citação, o trecho é indispensável para entendermos o que Trotsky julgava reprovável no método dos formalistas. Ele nos mostra que o grupo de Jakobson apostava em uma noção purista de forma, como se a composição estética de uma obra estivesse restrita a seus elementos superficiais. No caso de um poema, por exemplo, a forma seria somente aquilo que serve de embalagem para o conteúdo: seu léxico, o estrato fônico, a métrica. Trotsky afirma que isso conduz simplesmente a uma análise essencialmente “descritiva” e “semi-estática”, a partir da qual a forma confunde-se com a ideia de fôrma, algo perfeitamente manipulável pela habilidade individual do artista e que é esgota na aplicação de um procedimento. Toda essa pretensão metodológica em não deixar a análise do texto se “contaminar” com o externo visava uma aura científica para os formalistas, marcando uma clara oposição à perspectiva da arte engajada, algo que eles associavam ao movimento revolucionário russo. Ou seja, a empreitada não era apenas epistemológica, mas também ideológica. O autor de *Literatura e Revolução* já havia percebido isso à época e associa tal perspectiva à posição da classe burguesa em relação à arte ao longo da história:

Cada classe, na questão da arte, tem sua política variável com o tempo, isto é, um sistema próprio segundo o qual apresentará suas exigências à arte: as cores do Mecenas e dos grandes senhores, o jogo automático da oferta e procura completado pelos complexos procedimentos das influências sobre indivíduo, e assim por diante. Não se dissimulou, mas ao contrário ostentou-se abertamente a dependência social e mesmo pessoal da arte enquanto ela conservou seu caráter cortesão. O caráter mais amplo, mais popular, anônimo, da burguesia ascendente conduziu, no conjunto, à teoria da arte pura, malgrado seus numerosos desvios.

Na literatura tendenciosa da intelligentsia populista, à qual já nos referimos, existia também um egoísmo de classe: sem o povo, a intelligentsia era incapaz de deitar raízes, afirmar-se e conquistar o direito a um papel na história. Mas, na luta revolucionária, o egoísmo de classe da intelligentsia apresentou-se em completa desordem, e na ala esquerda tomou a forma da mais alta abnegação. Eis por que a intelligentsia não só não esconde, mas proclama em altas vozes sua

arte de tendência, mais uma vez sacrificando na sua arte a própria arte, como sacrificou outras tantas coisas. (TROTSKY, 2007, p. 138).

O argumento central é o de que a “teoria da arte pura” é o retrato ideológico da concepção artística da burguesia ascendente. Logo, quando a “intelligentsia” burguesa dissimula os nexos entre arte e sociedade, é justamente quando eles se tornam mais forte. Dizer que a forma estética está separada da sociedade consiste em deixá-la livre para imprimir nela o rótulo que se deseja, seja ele as cores preferidas pelo “Mecenas” e “grandes senhores” ou o “jogo automático da oferta e procura”, instilado pelo mercado. Ao formular esse raciocínio, Trotsky mostra que o purismo formalista acaba por fazer também a defesa de uma arte de tendência, pois, empenhada em negar uma arte comprometida com o proletariado e com o socialismo, prefere até mesmo sacrificar a sua própria noção de arte, apagando seus contornos sociais e históricos e reduzindo-a a um mero jogo de linguagem.

Ainda nessa toada, Trotsky demonstra que, ao contrário do que se apresentava no programa stalinista, a concepção de arte que representa autenticamente a revolução russa não se reduz àquilo que os formalistas entendiam como defesa incondicional da arte produzida pelo proletariado e nem poderia se enquadrar no padrão do Realismo socialista. Segundo ele,

nossa concepção marxista do condicionamento social objetivo e da utilidade social da arte não significa, quando traduzida para a linguagem política, o desejo de dominar a arte por meio de decretos e prescrições. É falso que só consideramos nova e revolucionária a arte que fala do operário. Não passa de absurdo dizer que exigimos dos poetas apenas obras sobre chaminés de fábricas ou sobre uma insurreição contra o capital. (TROTSKY, 2007, p. 138).

Fica claro que se contrapor ao manual formalista não consiste em defender a arte panfletária. Ele entende que parte da contestação que os críticos formalistas fazem aos preceitos do Realismo socialista e às tendências análogas é legítima, porém, uma falsa noção de objetividade os conduz a um “fetichismo da palavra”. (TROTSKY, 2007, p. 140). Quando se realiza de maneira plena, a forma artística possui objetividade, conseqüentemente, nem está esvaziada e nem obedece estritamente à individualidade do artista, mas sim consegue captar a dinâmica e as contradições de seu tempo. Seja ela produzida por um burguês nos tempos de uma revolução dos trabalhadores, ou por um trabalhador nos tempos da revolução burguesa.

O autor de *Literatura e Revolução* entende que a estética é impensável fora de uma concepção dialética, na qual os atributos propriamente formais estão em ligação intrínseca com os elementos históricos e sociais. Essa ligação não consiste em uma teleologia ou em uma norma restritiva, pois é justamente o que dá fertilidade e variabilidade às composições artísticas:

Desde a Antiguidade, o veículo baseou-se num só e mesmo tema: eixos, rodas e um chassi. O carro do patrício romano, entretanto, adaptava-se tão bem às suas necessidades como o coche do conde Orlov, com seu conforto interno, correspondia ao gosto favorito de Catarina. A carroça do camponês russo atende às necessidades de sua atividade econômica, à força de seu pequeno cavalo e às particularidades das estradas do campo. O automóvel, que é sem dúvida um produto da nova técnica, apresenta o mesmo tema: quatro rodas montadas sobre dois eixos. Portanto, toda vez que, numa estrada russa, um cavalo de um camponês se assusta diante dos faróis de um automóvel, cuja luz lhe ofusca a visão, o conflito de duas culturas se reflete no episódio. (TROTSKY, 2007, p. 141).

Em outras palavras, o mesmo tema em configurações sociais diferentes pode render resultados diversos, revelando até mesmo conflitos entre diferentes perspectivas e culturas, dando mais profundidade à forma estética. Longe de se constituir como fator restritivo, a interpenetração entre arte e sociedade mostra-se capaz até de fornecer uma dinâmica nova para formas já existentes, como é o caso do desenvolvimento dos diferentes gêneros literários. Por exemplo, o caso do gênero lírico. Tradicionalmente visto como pura representação da interioridade ou simples expressão de sentimentos, o lirismo é lido em outra chave por Trotsky, deixando evidente sua base histórica:

Uma nova forma artística, apreciada no seu amplo sentido histórico, nasce em resposta a novas necessidades. Pode-se dizer, tomando-se como exemplo a poesia lírica, que, entre a psicologia do sexo e um poema sobre o amor, se insere um sistema complexo de mecanismos psíquicos de transmissão nos quais entram os elementos individuais, hereditários e sociais. O fundamento hereditário, isto é, o fundamento sexual do homem, muda lentamente. As formas sociais do amor transformam-se com rapidez. Elas afetam a superestrutura psíquica do amor, produzem a necessidade do novo vocabulário e, assim, trazem outras exigências à poesia. O poeta só pode encontrar material de criação no seu meio social, e transmite os novos impulsos da vida através de sua própria consciência artística. A linguagem modificada e complicada pelas condições urbanas, dá ao poeta nova matéria verbal, sugere ou facilita novas combinações de palavras para a formulação poética de novos pensamentos ou sentimentos que tentam atravessar a concha escura do subconsciente. (TROTSKY, 2007, p. 136-137).

O raciocínio mostra-se bastante engenhoso, capacitado a revelar as tensões que estruturam o desenvolvimento histórico da sociedade, assim como em sua “lei do desenvolvimento desigual e combinado”, na obra *A história da revolução russa*. Trotsky sabe que a complexidade do real só pode ser apreendida por meio de uma forma apta a representá-la, ou seja, que vá além dos decalques do Realismo socialista e do esteticismo estéril do formalismo. Ainda na década de 1920 ele já compreendia que a significância da forma artística “reside no caráter objetivo de sua necessidade histórica”. (TROTSKY, 2007, p. 139). Trotsky captou bem a função cultural da revolução russa, entendendo como as transformações que o movimento histórico tentava colocar em curso faziam parte de um todo maior, cuja amplitude extrapolava a doutrina do partido ao mesmo tempo em que era inapreensível pela leitura superficial empreendida pelos formalistas.

Nota-se em suas reflexões o cerne da boa crítica dialética, abrindo o caminho para grandes pensadores como Georg Lukács e Theodor Adorno. No caso do primeiro, basta observar seu argumento em um ensaio de 1947, intitulado “Arte livre ou arte dirigida” para que a relação fique clara. Nesse texto, Lukács questiona a ideia de uma arte impermeável às questões sociais, nos apresentando uma noção de forma estética que está longe de se reduzir a detalhes técnicos, conforme professavam os formalistas:

somente quem tiver alguma coisa essencial a dizer sobre as transformações reais da sociedade pode realizar uma obra de arte significativa. E isso porque apenas um ponto de vista que capte o essencial é suficientemente profundo e poderoso para apreender as forças que agem – frequentemente de modo subterrâneo – na sociedade, bem como a modificação efetiva dessas forças, de modo que daí resulte um desenvolvimento fecundo e orgânico da forma e do conteúdo. (LUKÁCS, 2010, P. 272).

Ainda na década de 20, Trotsky já tinha plena consciência disso, pois dizia com clareza que a forma literária estava muito além da idolatria da palavra na qual apostavam Jakobson e seus companheiros. (TROTSKY, 2007, p. 140). Assim também se dá em relação ao conceito de forma objetiva, caríssimo ao pensamento de Adorno:

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico de sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época (ADORNO, 2011, p. 277).

O autor de *Literatura e revolução* apontava nessa direção ao dizer que a arte densa precisa ultrapassar a “escala pessoal”, pois o processo histórico se conforma na arte de modo objetivo, o artista queira ou não. (TROTSKY, 2007, p. 137).

Porém, o grande mérito de sua leitura crítica do formalismo eslavo foi enxergar no movimento os primórdios do esteticismo que assola a arte e a crítica modernas. A visada histórica de Trotsky já lhe permitia ver os malefícios que uma radicalização da autonomia da forma poderia significar, levando a um exílio das relações sociais concretas e a um conceito de arte enquanto mero jogo evasivo:

Caso se considere o processo de criação poética somente como uma combinação de sons ou de palavras, caso se procure nesse caminho a solução para todos os problemas da poesia, a única fórmula perfeita da “poética” consistiria nisto: armai-vos de um dicionário e criai, por meio de combinações e permutas algébricas dos elementos da linguagem todas as obras poéticas passadas e futuras do mundo. (TROTSKY, 2007, p. 140).

A reflexão é atual e nos coloca diante do problema do estreitamento da visão artística e do enfraquecimento da vitalidade comunicativa da arte nos tempos modernos, denominados por alguns como pós-modernos. Trotsky consegue ver que o fetichismo da palavra proposto pelos formalistas acabaria por levar a um alheamento da estética em relação ao mundo histórico, compreendendo que a ânsia de uma arte pura e vacinada contra exageros ideológicos conduziria à esterilização da forma que se observa na contemporaneidade, tempo em que se nutre um desprezo disfarçado pela inofensividade da obra de arte, bem diverso do reconhecimento da importância e da força da criação artística que se nota na censura que Platão faz a ela em *A República*. Trotsky vê no formalismo, ainda em estágio embrionário, uma das marcas da arte dos dias de hoje, que é “o desenvolvimento periférico da experiência estética em relação ao núcleo ativo da vida moderna”. (MERQUIOR, 2015, p. 258). Isso, refletido na “automatização da experiência estética” e na relativização absoluta do julgamento sobre as obras de arte, princípios elementares da estética “*kitsch*”. (MERQUIOR, 2015, p. 66-71). Essa circunstância é saudade por grande parte dos artistas contemporâneos, pois acreditam que ela exime a arte da cumplicidade com uma etapa degradante da civilização, porém, Trotsky a interpreta de modo menos incauto:

Pode-se estabelecer o plano arquitetônico da catedral de Colônia, medindo-se a base e a altura de seus arcos, determinando-se as três

dimensões de suas naves, as dimensões e a disposição de suas colunas etc. Mas, sem saber o que era uma cidade na Idade Média, o que era uma corporação e o que era a Igreja Católica naquele tempo, nunca se compreenderá a catedral de Colônia. A tentativa para libertar a arte da vida, proclamá-la atividade independente, acarreta seu enfraquecimento e sua morte. A necessidade de tal operação constitui por si mesma um sintoma incontestável da decadência ideológica. (TROTSKY, 2007, p. 145).

Algumas linhas à frente, ele afirma que este anseio de libertar a arte da vida, ironicamente, possui suas raízes nas condições sociais, visto que é uma representação da megalomania burguesa “na qual nossa dura realidade se põe de cabeça para baixo”, ou seja, as questões da consciência acabam dando a falsa aparência de que determinam o mundo externo. (TROTSKY, 2007, p. 146). A operação do raciocínio é digna de destaque, pois o revolucionário russo consegue entender que o purismo estético e o descentramento da arte em relação à vida social são marcas da decadência ideológica da burguesia, apontando como a objetividade histórica se faz mostrar até mesmo onde ela é negada. Na mesma linha do que se observará quase duas décadas depois no reconhecido estudo de Lukács intitulado “Marx e o problema da decadência ideológica”, Trotsky contesta argumento de que o apagamento dos nexos entre arte e sociedade conduziria a uma arte menos envenenada pela sociedade corrompida, pois tal perspectiva não passa de fetichização por parte do indivíduo que se encontra totalmente submetido à lógica dessa mesma estrutura social. Logo, aceitar a reprodução direta e naturalizada do mundo por meio da arte é, sem dúvida, uma capitulação covarde diante das necessidades objetivas da sociedade capitalista e massificada. Contudo, o irracionalismo vazio da forma pela forma e o isolamento mistificador em relação ao mundo histórico é igualmente deteriorante. (LUKÁCS, 2010, p 67). A reflexão de Trotsky, curta e despretensiosa, mostra-se muito atual e consegue abrir um importante flanco de atuação para a crítica dialética em um contexto em que a noção de forma estética vem se tornando cada vez mais estreita (contraditoriamente, por que nunca foi tão aberta e descompromissada), diante da qual a iniciativa dos formalistas russos pareceria até mesmo bem-intencionada.

*O Futurismo como Arte do Proletariado?*

As reflexões sobre o formalismo russo levam inevitavelmente à questão do movimento futurista, uma vez que os primeiros viam nos segundos a realização de seus anseios teóricos e estéticos. O suposto descompromisso com a comunicação direta entre artista e espectador e a ruptura com a tradição artística anterior – principalmente a simbolista – eram bem vistos pelos formalistas, que adotaram os futuristas como modelo de concepção artística. Leon Trotsky, porém, busca ir mais fundo nas raízes desse problema e tenta identificar de que maneira a proposta futurista é indissociável dos elementos históricos e sociais que lhe serviram de lastro, seja para afirmá-los ou negá-los.

Já de início, ele demonstra que a concepção de arte pura professada pelos formalistas não se enquadra sem problemas na nova escola que surge, pois, ao contrário do que o grupo de Jakobson afirmava, o futurismo “desperta interesse, porque, entre outras razões, não se fechou nos limites da arte”. (TROTSKY, 2007, p. 107). Valendo-se de uma lógica de interpretação dialética, Trotsky expõe de que maneira a dinâmica de formação do futurismo estava inevitavelmente atrelada à Revolução de 1917 e delinea seus contornos objetivos no panorama histórico da arte russa e mundial. Embora faça isso para demonstrar que o movimento não conseguiu internalizar artisticamente o processo revolucionário, o pensador russo demonstra que era impossível passar ao largo dele. Diferenciando-se da perspectiva formalista e também de grande parte do senso comum da crítica (mantido até os dias de hoje), o autor de *Literatura e Revolução* desconstrói a imagem dos futuristas como adversários incondicionais da burguesia e da tradição, expondo o aspecto fetichizado quanto que há nessa imagem desgastada:

Aqueles estudiosos que, procurando definir a natureza social do futurismo nos seus primórdios, dão importância decisiva aos protestos violentos contra a vida e a arte burguesa, não conhecem o bastante a história das tendências literárias. Os românticos franceses ou alemães falavam sempre com aspereza da moralidade burguesa e da rotina. Ostentavam cabelos compridos, tez esverdeada, e Théophile Gautier, para acabar de cobrir de vergonha a burguesia, portava sensacional colete vermelho. A blusa amarela dos futuristas é sem dúvida alguma a sobrinha-neta do colete romântico que tanto horror suscitou entre papais e mães. Sabe-se que nenhum cataclismo seguiu esses protestos de cabelos longos e colete vermelho do Romantismo, e a opinião pública burguesa adotou sem prejuízo tais cavalheiros e canonizou-os em seus livros escolares. (TROTSKY, 2007, p. 109).

A partir de uma comparação entre o comportamento dos futuristas e dos românticos alemães e franceses, é destacado o anseio de escandalizar os setores mais

moralizantes da sociedade e a tentativa de escapar da rotina e da padronização imposta à vida do cidadão médio. Com uma dose carregada de ironia, Trotsky afirma que em ambos os casos, esse gosto pelo escarcéu não foi capaz de realizar nenhum “cataclismo” na estrutura social e, por fim, acabaram por se tornarem inofensivos do ponto de vista estético e político, tanto que acabaram institucionalizados. Fica claro que o objetivo é diluir o espírito revolucionário do movimento futurista, comumente associado sem reservas à ideologia revolucionária e tratado como a arte do proletariado. Sem contestar suas conquistas estéticas, o intelectual russo demonstra como o futurismo não é e nem poderia sê-lo, apesar do inegável entrelaçamento que estabeleceu com a Revolução:

O futurismo russo nasceu numa sociedade que ainda cursava a escola preparatória da luta contra Rasputin e se aprestava para a revolução democrática de fevereiro de 1917. Isso trouxe vantagens ao nosso futurismo. Ele associou ritmos do movimento, ação, ataques e destruição ainda imprecisos. Conduziu a luta por um lugar ao sol com mais dureza, resolução e barulho que todas as escolas precedentes, o que se conciliava com o atavismo de seus rumores e pontos de vista. O jovem futurista decerto não ia às fábricas, mas fazia muito ruído nos cafés, derrubava estantes de música, enfiava a blusa amarela, pintava suas faces e vagamente ameaçava com o punho.

A revolução proletária na Rússia eclodiu antes que o futurismo se libertasse de suas infantilidades, das blusas amarelas, da excitação; e antes que o reconhecessem oficialmente, isto é, antes que o transformassem numa escola artística, inofensiva do ponto de vista político, de estilo aceitável. A tomada de poder pelo proletariado surpreendeu o futurismo no momento em que ainda o perseguiam. Essa circunstância empurrou-o para os novos senhores da situação, enquanto sua filosofia – isto é, a falta de respeito pelos valores antigos e sua dinâmica – facilitava seu contato e o aproximava da Revolução. Mas o futurismo levou consigo, na nova etapa de seu desenvolvimento, as características de sua origem social, a boêmia burguesa. (TROTSKY, 2007, p. 109).

Valendo-se dos conceitos de classe e de ideologia, Trotsky consegue entendê-lo em suas proporções históricas objetivas, para além dos desejos de seus integrantes ou da perspectiva da recepção crítica. Conforme se vê, ele argumenta que o movimento ganhou densidade quando seus intuitos se encontraram com os da revolução de 1917, entretanto, a sua ânsia de renovação não eliminava o “atavismo de seus rumores e pontos de vista”. Ou seja, apesar de sua feição inegavelmente progressista, o ardor juvenil pelo escândalo ainda o conectava com os movimentos artísticos burgueses, conforme se viu acima na comparação com o Romantismo. Consequentemente, o direcionamento revolucionário dos futuristas acabava reduzido a uma postura boêmia e descompromissada, limitando-se a brandir os punhos “vagamente” e fazer barulhos nos

cafés, passando longe de temas como a divisão da propriedade ou a garantia dos direitos dos proletários. Isso equivale a dizer que, no fim, Trotsky entendia que o espírito revolucionário da escola de Maiakóvski esteve restrito ao âmbito artístico, a um problema de caráter literário. Isso porque se mostrava mais autêntico quando renegava a poesia simbolista do que quando defendia o socialismo. Em suas palavras:

O futurismo, na vanguarda da literatura, constitui um produto da poesia do passado como qualquer outra escola literária da atualidade. Dizer que o futurismo libertou a arte de suas ligações milenares com a burguesia, como escreveu o camarada Tchujak, é apreciar de maneira vulgar esses milênios. O apelo dos futuristas para o rompimento com o passado, para livrar-se de Púchkin, para liquidar a tradição, etc., possui um significado à medida que se dirige à velha casta literária, ao círculo fechado da *intelligentsia*. O apelo, em outros tempos, só tem sentido porque os futuristas procuram cortar o cordão umbilical que os liga aos pontífices da tradição literária burguesa.

Esse apelo, entretanto, torna-se um disparate evidente tão logo o dirigem ao proletariado. A classe operária não rompe e não pode romper com a tradição literária, porque não se encontra presa, de modo algum, a essa tradição. A classe operária não conhece a velha literatura. Ainda deve ser familiarizado com ela. A ruptura dos futuristas com o passado representa sobretudo uma tempestade do mundo fechado da *intelligentsia*(...)

Na exagerada recusa do passado pelos futuristas não se esconde um ponto de vista do operário, mas o niilismo do boêmio. (TROTSKY, 2007, p. 110).

Nota-se que a questão da representação estética de um novo tempo – desejo do futurismo – não pode estar desvinculada da ótica de classe. Isso não equivale a dizer que a arte proletária precisa ser produzida diretamente por um trabalhador, um ponto de vista ingênuo que Trotsky rejeita, conforme vimos na primeira parte desse trabalho. Na verdade, seja a obra produzida por um burguês ou por um operário, ela deve ser capaz de dramatizar um ponto de vista que ultrapasse a esfera individual e apresente a realidade histórica de modo reflexivo e problematizado, apto a captar o funcionamento da totalidade social. E é justamente aí que reside sua principal crítica o futurismo, no fato de o movimento não conseguir superar sua condição burguesa. Suas demandas fazem sentido apenas para o “círculo fechado da *intelligentsia*” e, por isso, são indiferentes para os proletários. Afinal, qual é a validade de se questionar a literatura passadista para uma faixa da sociedade que nem ao menos conhece a tradição literária do país? Não parece difícil concordar com Trotsky quando ele classifica essa atitude como um “disparate”, mais próximo do “niilismo do boêmio” do que do “ponto de vista do operário”. De maneira geral, pode-se dizer que os futuristas buscam alinhar a sua

perspectiva à dos revolucionários, entretanto, não conseguem formulá-la efetivamente em termos artísticos, pois os poetas futuristas não dominaram o “suficiente os elementos da concepção e atitude mundial do comunismo para dar-lhes expressão orgânica por meio de palavras”. (TROTSKY, 2007, p. 120). Trocando em miúdos, a absorção do conteúdo revolucionário pela forma estética do futurismo tinha como obstáculo o problema da perspectiva. Logo, quando Maiakóvski decidia poetizar o drama de um amor infeliz como em “A nuvem de cuecas”, conseguia uma produção “significativa” e audaciosa”. Mas quando deixava sua órbita individual para entrar na da Revolução, seus textos se tornavam artificiais e insossos. (TROTSKY, 2007, p. 127).

Por meio de uma utilização apurada do método marxista, Trotsky questiona a concepção formalista sobre o movimento futurista e nos apresenta uma interpretação profundamente crítica, apresentando seus avanços sem desconsiderar suas limitações, em grande parte ocasionadas pela matéria histórica. Ele consegue entender que o grupo de Maiakóvski estava além de meros inventores de uma técnica artística nova, mas, ao mesmo tempo estavam aquém de serem os propulsores de uma estética revolucionária, capaz de romper com os ideais burgueses de arte. Isso só foi possível porque conseguia ver a “distância que separa a consciência de classe das ideias psicologicamente descritivas e explicáveis que os homens fazem de sua situação de vida”. (LUKÁCS, 2012, p. 142). Não se tratava do que este ou aquele artista imaginava que era, mas o que estava impelido a fazer e representar historicamente na realidade. De acordo com esse raciocínio, a própria inconsciência dos futuristas sobre a posição real que ocupavam já se mostra um indício dos limites da proposta artística que conseguiram cunhar, no entanto, é no arranjo composicional do projeto estético que Trotsky identifica dois obstáculos para que o movimento conseguisse representar efetivamente a perspectiva da revolução: o fragmentarismo e a expressão individualista. Fundamentando-se na obra de Maiakóvski, ele nos aponta o seguinte sobre o primeiro dos entraves mencionados:

Uma obra de arte deve mostrar o crescimento gradual de uma imagem, uma ideia, um humor, uma trama, uma intriga, até o ápice, e não lançar o leitor de um horizonte ao outro, ainda que com ágeis golpes de metáforas. Cada frase, expressão e imagem esforçam-se, em Maiakóvski, para estabelecer um limite, atingir um máximo, um cume. E por isso precisamente o conjunto não tem ápice. O espectador sente-se como se o cortassem em pedaços. E o todo lhe escapa. Escalar um monte é penoso, mas se justifica. Um passeio por terreno acidentado não cansa menos e dá menos prazer.

As obras de Maiakóvski não possuem um ponto culminante, não obedecem a nenhuma disciplina interna. As partes recusam obediência

ao todo. Cada uma tenta emancipar-se, desenvolver sua própria dinâmica, sem considerar a harmonia do conjunto. (TROTSKY, 2007, p. 123-124).

A supervalorização da sensação de imediatez e a necessidade de construir uma forma mais agressiva acabam por conduzir a um modelo artístico desconjuntado, em que a demanda de chocar os receptores acaba por se sobrepor à ligação entre forma e conteúdo. Não há nessa reflexão a condenação de uma estética do fragmento ou de uma forma menos linear, pois o que Trotsky critica é a valorização do fragmento por si só, em um conjunto em que as partes não se relacionam com o todo. Prenunciando a polémica reflexão crítica de Lukács sobre a literatura de vanguarda, escrito na década de 50, Trotsky entende que a proposta futurista acaba por se restringir a um vanguardismo vazio, apresentando a realidade como um caos caleidoscópico e o homem como “um ser desprovido de qualquer unidade objetiva, simples sequência incoerente de fragmentos instantâneos”. (LUKÁCS, 1991, p. 46).

Para Trotsky, esse fragmentarismo gratuito parece estar vinculado ao excesso de individualismo que se depreende de algumas realizações artísticas. Como o foco, geralmente, consiste apenas em estabelecer um jogo formal inusitado e capaz de incomodar, tanto faz se a obra se limita ao universo interior do artista ou a uma única persona lírica. Para exemplificar isso, Trotsky recorre novamente à obra de Maiakóvski:

Sente-se, várias vezes, uma tensão muito alta nas suas obras, mas nem sempre acompanhada de força. O poeta evidencia-se muito. Concede bem pouca independência aos acontecimentos e aos fatos: não é a Revolução que luta contra os obstáculos, e sim ele, Maiakóvski, que realiza proezas atléticas na arena das palavras (...) Maiakóvski a cada passo fala de si mesmo, tanto na primeira quanto na terceira pessoa, como indivíduo ou dissolvendo-se na humanidade. Quando quer elevar o homem, ergue-o até Maiakóvski(...) Eis porque Maiakóvski fala de seu amor, isto é, de seus sentimentos mais íntimos como se tratasse da migração dos povos. E, pelo mesmo motivo, é incapaz de encontrar outra linguagem quando trata da Revolução. (TROTSKY, 2007, p. 122-123).

Segundo se vê, Trotsky acredita que a poesia futurista consegue somente apresentar o que os artistas do círculo futurista pensam e sentem acerca da Revolução, fazendo com que o registro dos sentimentos e fatos relacionados ao processo revolucionário fique circunscrito ao filtro individual. Não se mostram capazes de extrapolar essa perspectiva e assumir, por exemplo, o viés do proletário sobre os acontecimentos. Como diz Trotsky, nem o maior dos futuristas como Maiakóvski

consegue encontrar uma linguagem ou um canal de expressão específico para abordar a Revolução, pois trata da mesma forma o “seu amor” e a “migração dos povos”. Ele tinha plena consciência de que nem o futurismo e nem outra escola artística poderiam receber o título de arte do socialismo ou do proletariado, pois as condições históricas para isso não existiam. Os proletários ainda não tinham formação estética o suficiente para irem além do Realismo socialista, assim como os burgueses não demonstravam capacidade de superarem a sua própria lógica de classe para abdicarem totalmente do exibicionismo artístico e do vanguardismo inconsequente. Para ele,

as novas formas de arte devem encontrar, por si mesmas e com independência, acesso à consciência dos elementos avançados da classe operária, à medida que estes, culturalmente, se desenvolvam. A arte não pode viver nem se desenvolver sem uma atmosfera de simpatia. É por essa via – não por outra – que se desdobra um complexo de mútuas relações. A elevação do nível cultural da classe operária ajudará e influenciará esses inovadores que realmente têm alguma coisa a dizer (...) Essa evolução supõe antes de tudo a acumulação de bens culturais, o aumento do bem-estar e o desenvolvimento da técnica. (TROTSKY, 2007, p. 129).

Em síntese, como um bom crítico materialista, Trotsky sabia que a cultura não paira no ar e que a consciência estética do artista não funciona como um mundo à parte, mas se fundamenta nos elementos objetivos que estruturam a realidade histórica de cada época. Logo, não seria possível uma arte efetivamente nova sem haver antes, uma revolução de caráter político e social. Por isso é que há tanto tempo atrás ele já desconfiava das iniciativas do formalismo russo e da autoproclamação do futurismo como a arte dos proletários. A noção de forma estética dos formalistas e o pretensão engajamento dos futuristas apontavam na direção de uma crise do valor social e humano da arte, reduzido à subestimação das relações entre arte e pensamento e social e ao abastardamento da arte na época da mecanização e da reprodutibilidade técnica das obras.

### *Conclusão*

As reflexões de Trotsky em *Literatura e Revolução* revelam uma capacidade de interpretação histórica incomum, visto que ele consegue compreender, ainda na década de 20, quais seriam os possíveis desdobramentos de dois movimentos incontornáveis como o formalismo e o futurismo russos. O pensador demonstra um raro senso dialético

na análise dos dois movimentos, demonstrando capacidade de entendê-los dentro da dinâmica daquele contexto específico sem perder de vista aquilo que já projetavam à frente. Como afirma William Keach, a obra de Trotsky “contribuiu de maneira singular para nossa compreensão acerca do conflito e da mudança cultural na época da Revolução”. Junto a isso, nos orienta também sobre como pensarmos as transformações políticas e culturais em qualquer momento da história, inclusive o atual. (KEACH, 2007, p. 8). Isso se dá porque analisa a dinâmica histórica em suas bases e compreende que a cultura está muito além de um mero produto da consciência, mas sim é resultado dos meios de existência do homem. Não parte daquilo que os homens dizem, representam, tampouco do que eles são nas palavras, no pensamento, na imaginação e na representação dos outros, para posteriormente chegar aos homens de carne e osso; parte dos homens em sua atividade real, incluindo aí a classe que representam, seus meios de vida e até mesmo as fantasmagorias presentes em sua consciência, que não deixam de ser repercussões ideológicas do processo de sua vida material. (MARX, 2007, p. 19). Tal posição metodológica é o que garante a centralidade das análises de Trotsky dentro do panorama da crítica marxista e a sobrevivência de seu diagnóstico para interpretarmos os problemas da arte nos dias atuais, o que não parece ser um feito qualquer.

### **Referências:**

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Mourão. Coimbra: edições 70, 2011
- HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HOBBSBAWN, Eric. *A Era das Revoluções*. Tradução: Maria Tereza Teixeira; Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- KEACH, William. “Apresentação”. In: TROTSKY, Leon. *Literatura e Revolução*. Tradução: Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2007.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: editora WWF Martins Fontes, 2012.
- LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão popular, 2010.
- LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Tradução: Ermínio Rodrigues. Brasília: Thesaurus, 1991.
- MARX, Karl. *A Ideologia alemã*. Tradução: Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MERQUIOR, José Guilherme Merquior. *Formalismo e Tradição Moderna: o problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: É realizações, 2015.

TOLEDO, Dionísio “ A teoria literária dos formalistas russos no Brasil”. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana Mariza Filipouski. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.  
TROTSKY, Leon. *Literatura e Revolução*. Tradução: Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2007.

Notas:

---

<sup>i</sup> É interessante observar que o romantismo comumente está associado a uma postura antiburguesa que nega os ditames de um racionalismo sufocador e que vê na acumulação de capital uma face demoníaca, fundamentado-se pelo desejo de retroceder a um estágio pré-capitalista da civilização. Essa linha de interpretação, defendida magistralmente por Michel Löwy em *Romantismo e Messianismo* é extremamente válida, mas não é única. Por detrás dessa postura contestadora era possível ver também uma aura conservadora, basta pensarmos nas posturas elitistas e de extrema direita defendidas por Chateaubriand ou Novalis, ou no desencanto de Wordsworth e Coleridge com a Revolução Francesa, fazendo-os adotar posições muito pouco progressistas. Uma interpretação consistente para a questão está em Eric Hobsbawm, em sua obra *A Era das Revoluções*, no capítulo dedicado às artes no período da revolução de 1789.

Artigo recebido 05 de dezembro de 2016 e aprovado em 28 de fevereiro de 2017.