

A República sem poetas: a arte de vanguarda na contrarrevolução Russa

Pedro Guilherme Freire

Professor de Sociologia na Rede Estadual de Educação (SEEDUC) e Doutor em Poética pela UFRJ

Resumo

A relação entre Estado e arte como uma relação baseada no controle da “ordem pública” é um tema de discussão desde os gregos antigos. Em *A República*, Platão vê no poeta um elemento de perigo e de ruína para a cidade, devendo ser expulso desta.

A Rússia soviética, a partir de determinado momento, também compartilhou este temor. Era uma justificativa para a perseguição de “opositores” e eliminação da *diferença*. A palavra de ordem “Todo poder aos *soviets*” mobilizou militantes e artistas revolucionários que preconizaram a destruição da “arte acadêmica”, do conservadorismo e a construção de novas formas de viver e produzir. Eles se engajaram na utopia soviética ao mesmo tempo em que socialistas revolucionários de esquerda e anarquistas eram jogados na ilegalidade, perseguidos, presos e assassinados.

Este ensaio faz uma breve análise sobre esta experiência, procurando possibilidades em um mundo sob o risco do fascismo.

Palavras-chave: arte, vanguardas, revolução, autonomia.

Abstract

The relationship between state and art as a relationship based on the control of "public order" has been a subject of discussion since the ancient Greeks. In *The Republic*, Plato sees in the poet an element of danger and ruin for the city, and should be expelled from it.

Soviet Russia, from a given moment, also shared this fear. It was a justification for the persecution of "opponents" and elimination of difference. The slogan "All Power to the Soviets" mobilized revolutionary militants, revolutionary artists who advocated the destruction of "academic art," conservatism and the construction of new ways of living and producing. They engaged in Soviet utopia, and while left SR and anarchists were thrown into lawlessness, they also began to be persecuted, arrested, and murdered. This essay briefly analyzes this experience, looking for possibilities in a world at risk of fascism.

Keywords: art, vanguards, revolution, autonomy.

Os poetas contra o Estado

O poeta Torquato Neto suicidou-se no dia 10 de novembro de 1972, um dia após o seu vigésimo oitavo aniversário. “Muitas coisas que eram problemáticas e torturantes para ele”, disse Gil, “hoje já teriam ficado mais simples. Mas ele tinha pressa, abriu o gás”. A despedida explosiva encontrou a violenta experiência da língua: “Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela (...). Quem não se arrisca não pode berrar” (NETO, 2017: 169). O poeta não senta na mesa, bem-comportado, correto e diz: “ok!”. O poeta desacerta, desafina, rompe o acordo:

Quando eu nasci
um anjo louco muito louco
veio ler a minha mão
não era um anjo barroco
era um anjo muito louco, torto
com asas de avião

eis que esse anjo me disse
apertando minha mão
com um sorriso entre dentes
vai bicho desafinar
o coro dos contentes
vai bicho desafinar
o coro dos contentes
let's play that (39)

Augusto de Campos, em um ensaio de 1967, escreveu que “nenhum balanço honesto que se faça da arte contemporânea pode passar em branco o capítulo da experiência russa, com a história de sua grandeza e de sua tragédia” (1989: 73). Reconhecidos e admirados por suas obras, perseguidos e executados por elas, a vanguarda artística soviética continua sendo o pontapé para muitas reflexões – sobre o poema, sobre o verso, a arte, a revolução, sobre a reação, sobre os dias de hoje.

A morte do poeta e dramaturgo russo Daniil Kharms ainda é imprecisa. Sabe-se que ele foi preso em 1941 em uma cela de um hospital psiquiátrico. Provavelmente, morreu de fome devido ao cerco de Leningrado pelas tropas nazistas. Desde 1939, Kharms havia sido declarado insano mentalmente pelas autoridades soviéticas. Um dos fundadores, em 1927, da OBERIU (Associação para uma Arte Real), ele fez parte da última geração de poetas da vanguarda russa. Ele foi preso pela primeira vez em 1924, com 19 anos, após aparecer em público lendo poemas de Gumilióv, morto em 1921 como contrarrevolucionário. Nesta ocasião, ele foi detido, interrogado e libertado em seguida. A sua segunda prisão ocorreu já na década de 30, quando os principais nomes da arte revolucionária soviética já haviam sido encurralados. Juntamente com Aleksándr Vvediénski e Aleksándr Tufánov, Daniil Kharms foi preso em 1931 “como membro de um grupo antissoviético de escritores para crianças e condenado a três anos de trabalhos forçados, mas, graças à intervenção de antigos camaradas do pai, a pena é comutada em exílio na cidadezinha provinciana de Kursk, por seis meses” (BERNARDINI: 278). O exílio e a perseguição deixaram marcas violentas em seu corpo, minaram sua saúde. Ainda assim, Kharms continuou a escrever e publicar para as crianças.

Em 1937, entretanto, veio o golpe mais duro. Ele foi proibido de publicar. Sem qualquer recurso, passa fome ao lado de Marina Málitch, sua companheira. O motivo para a proibição, de acordo com as autoridades, foi a publicação do poema *Saiu de casa um sujeito*, deste mesmo ano, uma possível referência ao desaparecimento de pessoas durante o terror stalinista. Nestes anos de terror, o regime totalitário termina o que começara anos antes, em diferentes medidas, piores medidas, prendendo ou eliminando à sangue a vanguarda artística. A OBERIU, por exemplo, foi eliminada por completo. Em 1930, ela deixou de existir como associação literária. Seus membros receberam a classificação de “arruaceiros literários”. Alguns anos depois, em 1936, a primeira esposa de Kharms foi sentenciada a cinco anos de Gulag. O poeta Nikolai Oléinikov foi preso e executado em 1937; Zabolótski foi enviado para um campo de trabalhos forçados na Sibéria por cinco anos, em 1938; Kharms foi declarado insano mentalmente em 1939 e detido em 1941, ano em que Vvediénski foi preso e executado. Daniil Kharms morreu em fevereiro de 1942. Em um de seus curtos *causos*, de 1937, o absurdo revela a catástrofe concreta:

Havia um homem ruivo que não tinha olhos nem orelhas. Ele também não tinha cabelo, de modo que só poderíamos chamá-lo de ruivo condicionalmente. Ele não podia falar, porque não tinha boca. E

também não tinha nariz. Não tinha sequer pés e mãos. Não tinha barriga, não tinha costas, e espinha dorsal também não, nem mesmo vísceras ele tinha. Ele não tinha nada! De modo que não está claro de quem estamos falando. Pois o melhor é não falarmos mais dele (KHARMS, 2013: 19).

Em *Escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade (1980: 223) balançou a cabeça diante dos voos da vanguarda russa: “Maiakóvski exagerou” (Apesar de considerar justificável seu protesto contra o passado, Mário não deixou de apontar o que entendia como a “linda ignorância do poeta” que buscou “apagar o antigo” e acabou suicidando-se com um tiro no peito no dia 13 de Abril de 1930, em seu próprio apartamento³. O poeta da linguística Roman Jákovson, amigo de Maiakóvski, identificou um exagero parecido nesta vontade irremediável de futuro capaz de romper a unidade do tempo: “Lançamo-nos”, disse ele, “em direção ao futuro com excessivo ímpeto e avidez para que pudéssemos reter algum passado” (2006: 52). Era tarde, então, era muito: “O elo dos tempos foi rompido. Vivemos, pensamos e acreditamos demais no futuro, não temos mais a sensação de uma atualidade que se baste a si mesma, perdemos o sentimento do presente (Idem). Com uma paixão pelo futuro capaz de ameaçar a própria existência, era doloroso demais para quem se envolveu intensamente com as Revoluções Russas de 1917 ver que o novo não era tão novo assim e que algo estacionara a necessária criação. No ano de 1923, em artigo publicado na revista LEF, *Front de Esquerda das Artes* (Левф – *Liev Front Isskustvogo*)⁴, principal campo das artes de vanguarda durante os anos da NEP (Nova Política Econômica)⁵, Maiakóvski reclamou:

¹ A última pessoa a estar com Maiakóvski, minutos antes do poeta apertar o gatilho, foi a jovem atriz Nora Polonskaia. Traduzi o seu relato em minha tese de Doutorado concluída em 2017 (<http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2017/Tese-2017-Pedro-Guilherme-Freire-min.pdf>)

² A LEF foi fundada em 1923 reunindo, principalmente, futuristas, produtivistas, construtivistas e formalistas - “a esquerda das artes”. Foi a denominação de um grupo de artistas responsável pela publicação das revistas LEF (1923-5) e, posteriormente, *Novy LEF* (1927-8), com direção de Maiakóvski.

³ Os membros da LEF se opuseram fortemente à NEP. Lenin a considerava como “um passo atrás, para dar dois passos adiante”. Um recuo para fortalecer o caminho rumo ao comunismo. Segundo Daniel Aarão Reis, a NEP, “a despeito de manter e até enrijecer os padrões de ditadura política, inclusive no interior do Partido Comunista, promoveu uma abertura econômica notável e efetiva. Mediante uma série de medidas, a começar pela fixação de um imposto in natura, teve início a superação do 'comunismo de guerra': pagas as taxas fixadas, os camponeses adquiriram liberdade de fazer o que desejassem com suas colheitas. Foi restabelecida a liberdade de comércio. Novas Leis previram que pequenas empresas (perto de 10 mil) fossem devolvidas aos proprietários antigos ou a coletivos de operários que estivessem dispostos a geri-las. Até mesmo decretos autorizando investimentos estrangeiros foram editados, embora sem êxito. Políticas orçamentárias, monetárias e fiscais começaram a ser regidas por princípios que consideravam a existência de um mercado livre, o qual, apesar de regulado, passou a existir efetivamente. Na esfera cultural, a atmosfera da NEP também produziu efeitos, com margens consideráveis de liberdade

Deem o novo "La Marseillaise", conduzam a "Internacional" até o trovão da marcha vitoriosa da revolução!
Pretensos pintores!
Deixem de pôr remendos de várias cores no tempo gasto pelos ratos.
Deixem de enfeitar a vida pesada da burguesia Nepista.
Aumentem a força dos artistas até abarcar as cidades, até a participação em todas as obras de construção do mundo!
Deem à terra novas cores, novos contornos! (Idem).

Um fato importante observado por Maiakóvski e seus companheiros à esquerda: “embora o grupo dos acadêmicos + aliados mude de marcos (plataforma ‘marxista’), o seu ‘método de elaboração’ formal permanece antigo (revolucionário, naquele sentido, e conservador, no sentido de um tratamento formal da palavra)” (MAIAKOVSKI, 1924). Os “academicistas” e o Estado soviético (para o qual passaram a trabalhar) não aceitavam as vanguardas, pois estas afirmavam uma “síntese nova”, violenta e intuitiva, enquanto os burocratas ainda reproduziam antigos esquemas e pareciam o velho passageiro do conto de Pasternak que por todo o dia caminhava sofrendo “por não ter ouvido da outra margem nem uma linha escrita em pentâmetro” (PASTERNAK, 2012: 377). Como escreveu Kazemir Maliévitch (2007: 53),

Em geral, a intolerância com o novo se dá porque chega ao fim uma síntese ainda viva; a soma do antigo deve se dissipar pois suas unidades são necessárias para a formação das novas sínteses econômicas. Por isso, o senso comum persegue o cubismo, o futurismo e o suprematismo, pois estes pulverizam as sínteses da velha arte. E se nos jornais e revistas os socialistas também perseguem novas sínteses da arte, é só porque aquela arte com que se alimentava a opinião pública anterior aos tempos socialistas ainda permanece viva entre eles. Por outro lado, há uma grande influência da razão, acostumada ao conforto, que teme que a perturbem com inovações e apresenta uma pilha de volumes de axiomas lógicos e “sensatos”, que a coalizão pequeno burguesa aceitava sem contestar.

Falamos muito sobre Stálin ao abordar a repressão contra as vanguardas artísticas e as correntes políticas divergentes na era soviética. Às vezes esquecemos, contudo, que ela não se deu apenas ou começou com a sua ascensão ao comando do partido e do Estado. Ela se iniciou com a diminuição do poder dos *soviets* e das liberdades políticas a partir de 1918. Neste mesmo ano, Maiakóvski – congelado por Stálin, alguns anos após a sua morte, como o “orgulho da poesia soviética”⁶ - leu para o

⁴ A partir do momento em que Stálin recebeu uma carta de Lília Brik, em 1935, cinco anos após o suicídio de Maiakóvski, e resolveu empurrá-lo “à força, conforme se fizera em relação à batata, no tempo de Catarina” (PASTERNAK, 1973:171), o poeta se tornou apenas retalho de um panfleto, um “retórico propagandista do regime burocrático e autoritário que se instalou na URSS” (CAMPOS, 2008: 153). Foi a

comitê central do Partido Comunista a comédia *Mistério-Bufo*, sua homenagem ao primeiro aniversário da Revolução de Outubro ou, como diz o subtítulo da obra, uma *Representação heroica, épica e satírica de nossa época*. Apesar da empolgação do autor, ela foi recebida com uma chuva de críticas por parte dos membros do partido que a consideraram inapropriada, “incompreensível para as massas”. O diretor da *Edições do Estado*, após recusar imprimir a peça, disse-lhe: “Sinto-me orgulhoso de que se recuse a imprimir semelhante bobagem. Tais porcarias precisam ser varridas das edições com uma vassoura de ferro” (MAIAKÓVSKI, 1963: 97).

Com essas reações oficiais, Maiakóvski encontrou imensa dificuldade para divulgar a sua obra e as apresentações da peça ficaram limitadas a apenas três dias (7, 8 e 9 de novembro de 1918), sob direção de Meierhold e com cenografia de Maliévitch. Na estreia, por conta da ausência de dois atores, Maiakóvski precisou representar três papéis – o *Homem simplesmente*, *Matusalém* e um dos diabos. A peça teve uma segunda edição escrita em 1920 e encenada em 1921 no Teatro RSFSR Primeiro, em Moscou, nos festejos do primeiro de Maio de 1921. Ela também esteve em destaque num circo da cidade em homenagem ao III Congresso do Comintern (a Terceira internacional Comunista). Foram as oportunidades para Maiakóvski explicar tanto o título, sua duplicidade paródica, como o sentido e objetivo da obra: “*Mistério-Bufo* é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. Mistério: aquilo que há de grande na revolução. Bufo: aquilo que há nela de ridículo” (RIPELLINO, 2007: 77). Seus versos, completa o poeta - afirmando a “simbiose entre a atualidade do teatro político e o espetáculo sacro do mistério medieval” (CAVALIERE, 2012: 173), afirmando o programa futurista para uma arte revolucionária -, “são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de *Mistério-Bufo* é o movimento da massa, o conflito das classes, a luta das ideias: miniatura do mundo entre as paredes do circo” (RIPELLINO, 2007: 77).⁷ O comissário para instrução pública, Lunatchárski, aumentou a polêmica em relação à obra ao elogiá-la e ao dizer, no ano de

sua “segunda morte”, lamentou Pasternak, mas “por essa ele não é responsável” (PASTERNAK, 1973: 171).

⁵ Arlete Cavaliere destaca que em resposta às duras críticas que a peça recebia “Maiakóvski se viu obrigado a fazer leituras do texto em bairros operários, participando de assembleias e comícios para comprovar a perfeita compreensão e a acolhida positiva pelo público popular desta nova versão de *Mistério-bufo*” (2012: 174). Ainda sim, diz Cavaliere, “toda aquela galeria de bufões (os sete pares de Puros e os sete pares de Impuros que se contrapõem nos seis atos desta comédia *clownesca*), repleta de expedientes do teatro de feira e de máscaras circenses, certamente seria considerada inadequada para a solene data, além de classificada pela cultura oficial e propugnada pelo comitê central do Partido como uma sátira grotesca de mau gosto” (Idem).

seu lançamento, que “o conteúdo desta obra é constituído por todas as emoções gigantes da contemporaneidade. O conteúdo, pela primeira vez entre obras de arte dos últimos tempos, é adequado aos fenômenos da vida” (*Apud* MAIAKÓVSKI, 1999: 8). Em artigo publicado no jornal *Pravda*, de Petrogrado, com o título *Espetáculo comunista*, ele ainda afirmou ser esta a “única peça que foi idealizada com a influência de nossa revolução e portanto possui o seu carimbo de tom maior, de entusiasmo, de ousadia” (Idem)

Os materiais de sátira política criados por Maiakóvski para criticar o fortalecimento da pequena burguesia e da burocracia estatal são diversos, não se intimidaram com as críticas. Na peça *O Percevejo*, o protagonista, *Prissípkin*, apresenta logo nos primeiros atos os aspectos mais detestáveis vistos por Maiakóvski na vida soviética. Casando-se com uma pequeno-burguesa que conseguira espaço na sociedade russa após o aburguesamento promovido pela NEP, ele encarna a imagem negativa do boêmio individualista envolvido em um universo consumista e fútil. A própria montagem do palco, na primeira cena, um “magazine” com “vitrines repletas de mercadorias” onde “as pessoas entram de mãos vazias e saem carregadas de pacotes” (MAIAKÓVSKI, 2009: 11), abre a imagem da Rússia dos seus últimos anos de vida. Cenário ainda mais infeliz, considerando que o protagonista - que grita orgulhoso ao lado de sua noiva: “Minha casa vai ser o corno da abundância. Rosália Pávlovna, compre!” (MAIAKÓVSKI, 2009: 14) -, que já não pode conviver no ambiente “grosseiro” da fábrica, “capaz de estragar seu gosto refinado em formação” (MAIAKÓVSKI, 2009: 28), fora um operário que combatera pela revolução e agora se misturava “à classe ascendente”.

O “casamento vermelho”, satirizado na peça, define o presente conservador que sufocava o poeta, representado comicadamente nas palavras de *Baian*, “um bajulador, talentoso por natureza, membro dos antigos proprietários” (MAIAKÓVSKI, 2009: 78): “Com sucesso, nós conseguimos unir e coordenar as classes contraditórias desse casal. E nós, armados como estamos com a visão marxista, podemos ver neste fato (...) o futuro risonho da humanidade, vulgarmente chamado socialismo” (2009: 35). Nos tempos duros da autocracia, pergunta a todos, com sua ironia jocosa: “como nossos grandes mestres Marx e Engels poderiam imaginar que os laços do Himeneu poderiam unir o Trabalho, anônimo, mas grandioso, ao Capital, destronado mas sempre sedutor?” (MAIAKÓVSKI, 2009: 35).

Novy-Lef, criada em 1927, também se construiu lutando contra a dependência da arte ao mercado e contra o que considerava como os “péssimos gostos da NEP”:

Nós lançamos a primeira edição de "*Novy Lef*".
Para que lançamos? O que há de novo? Por quê *Lef*?
Lançamos, porque a situação da cultura no campo da arte, nos últimos anos, chegou a um pântano completo.
A demanda do mercado torna-se a medida de valor de muitos fenômenos da cultura.
Com uma fraca capacidade para comprar produtos culturais, a demanda de mercado muitas vezes obriga as pessoas da arte a trabalhar tanto voluntária como involuntariamente, por simples oportunismo, para os péssimos gostos da NEP (MAIAKÓVSKI, 1927).

Ao mesmo tempo em que acentuava a crítica a políticas do novo governo, as vanguardas foram sendo encurraladas, taxadas como burguesas, boêmias, anarquistas⁸ - “doença infantil do esquerdismo”, ironizou Trótski parafraseando o livro de Lenin (2007: 118). No poema *À Serguei Iessiênin*, de 1926, Maiakóvski se debate: “Os tempos estão duros/ para o artista:/ Mas,/ disse-me,/ anêmicos e anões,/ os grandes,/ onde,/ em que ocasião,/ escolheram/ uma estrada/ batida?” (MAIAKÓVSKI, 2017: 186-187). Tornaram-se ordem do dia as notícias: “cortes”, “demissões”, “censura”. Os artistas de vanguarda sentiam todo o peso deste aniquilamento em medidas. A palavra “incompreensível” soava como o adjetivo final de uma década incrível:

Sempre cobram da arte que seja compreensível, mas nunca cobram de si mesmos ajeitar a própria cabeça para a compreensão, e os socialistas culturalmente mais avançados seguem pelo mesmo

⁶ Sobre as relações entre o movimento anarquista na Rússia e as vanguardas artísticas revolucionárias, diz Dunaeva: “Muitos dos artistas da vanguarda, naquele país, estiveram próximos ou compartilharam das ideias e das práticas anarquistas. Pesquisas contemporâneas apontam dois momentos que aproximam vanguardas artísticas do anarquismo. Em primeiro lugar, houve uma aproximação filosófica. Lembremos da famosa expressão de Mikhail Bakúnin, anarquista russo, sobre a força criativa da destruição. Vanguardas adotam esta máxima e, como podemos observar, passam continuamente a destruírem o academicismo, as formas estéticas renascentistas e pós-renascentistas, academicistas; depois passam a destruir ou desconstruir, desmontar as novíssimas descobertas plásticas do modernismo europeu: cubismo, futurismo, expressionismo, criando, a partir desta destruição total, novas formas de expressão pictórica, como cubofuturismo (ou aloguismo) e suprematismo. É possível aproximar, no plano teórico a crítica de representação e de representatividade em teorias e práticas anarquistas com a ideia de não figuração em pintura. Segundo artistas de vanguarda que, a partir do início da década de 1910 passam a realizar pinturas abstratas, como Kandínski, Maliévitch, Larionov, - a abstração é a não figuração, a não representação do mundo objetual, do mundo de objetos. Maliévitch (2007) nomeia seus quadros abstratos, a partir de 1915, de arte sem-objeto, alegando a desnecessidade de repetição, em tela, das formas visíveis; e a urgência de uma criação livre a partir dos meios pictóricos, como cor, forma e movimento. Outro momento que aproxima o anarquismo aos ideais das vanguardas artísticas é a ideia de criação livre, da arte livre que não deve ser contaminada por nenhuma influência do antigo, do passado. Liberdade é o lema das vanguardas. Nina Gurianova (2012) chama a primeira fase da vanguarda artística na Rússia (anterior a 1917) de 'ontologicamente anárquica'” (2017: 3).

caminho, com as mesmas cobranças sobre a arte, parecem-se com o comerciante que cobrava do pintor as tabuletas que representassem compreensivelmente as mercadorias que tinha em sua venda. E muitos, especialmente socialistas, pensam que a arte serve para desenhar pães verossímeis; também acham que os automóveis e toda a vida técnica está somente a serviço das comodidades da causa econômica e alimentar. (MALIÉVITCH, 2007: 43).

A arte de esquerda, as vanguardas, criaram muito nos primeiros anos da Revolução Russa, mesmo sem ter sido fácil. A posição de Lenin em relação às artes era muito diferente da ditadura gerida por Stálin ou da radical ausência de democracia nas sociedades capitalistas onde impera a lei do mercado e a ilusão liberal, mas não se pode esquecer que existem muitas maneiras de eliminar um “adversário”, “inimigo”, ou simplesmente um diferente, para além de assassinatos de revolucionários sinceros (como anarquistas e Socialistas Revolucionários de esquerda a partir de 1918) ou decretos de proibição – também executados por ele, é preciso dizer -, padrão de conduta no período stalinista. Uma das formas de aniquilamento da diferença é a sabotagem, o boicote, o isolamento, o desgaste, a estigmatização, e tudo isso foi feito pelos homens do Estado soviético, os homens do governo, da *real politique*, da polícia política criada por decreto em 7 de Dezembro de 1917, a TCHEKA (Comissão Extraordinária Panrusa para a Luta contra a Sabotagem e a Contrarrevolução), da única organização partidária possível na Rússia com o “fim do bloco soviético”⁹ após o desarmamento dos anarquistas, o fechamento de federações e jornais libertários como o *Anarkhia* e o *Golos Truda* – este, segundo o marxista Víktor Serge (2007: 274), “em certos momentos havia

⁹ Segundo Víktor Serge, “o fim do bloco soviético acarretou uma formidável concentração de poderes. Até aquele momento a ditadura fora, de certo modo, democrática; havia formas constitucionais claramente expressas. A multiplicidade das atividades locais, a existência dos partidos e de grupos, as exigências da opinião pública, as tradições democráticas dos revolucionários formados na escola das democracias ocidentais, a fraqueza do poder central, tudo atuava nesse sentido. Além disso, as discussões dentro do Partido Bolchevique nos têm demonstrado a vitalidade de sua democracia interna. Naquele momento, porém, tudo se alterava. A intervenção dos Aliados, coincidindo com as sublevações dos *kulaks* e com o fim do bloco soviético, ergueu sobre a República uma ameaça de morte muito clara. A ditadura do proletariado teve de se despojar rapidamente de suas aparências democráticas. A fome e a anarquia local impuseram uma rígida concentração de poderes nas mãos do comissariado competente. A desorganização dos transportes impôs, nas ferrovias, o recurso draconiano aos métodos autoritários. A guerra, o cerco completo à revolução e a insuficiência das resistências espontâneas ao inimigo impuseram a formação de um exército regular em lugar dos corpos de guerrilheiros. A bancarrota impôs a centralização da política financeira. Os complôs, a criação de um poderoso aparelho de defesa interna. Os atentados, as revoltas rurais, o perigo mortal, o terror. A colocação na ilegalidade dos socialistas contrarrevolucionários e o rompimento com os anarquistas e os socialistas revolucionários de esquerda tiveram como consequência o monopólio político do Partido Comunista e, na verdade, a debilitação da constituição. Como não houvesse mais debates políticos entre partidos que representassem, através de nuances de opinião diferentes interesses sociais, as instituições soviéticas, desde os soviets até o VtsIK e o Conselho aos Comissários do Povo, no qual os comunistas estavam sozinhos, funcionavam no vazio; todas as decisões eram tomadas pelo partido e aquelas instituições nada mais faziam do que lhes opor o sele oficial” (p. 337-38).

concorrido em influência com o *Pravda*, de Lenin” -, e a prisão ou execução dos Socialistas Revolucionários de esquerda em 1918. Uma ditadura política, com ampla concentração de poder no Estado e na direção do partido único¹⁰, se estabeleceu no “país dos soviets”, preservando, ao mesmo tempo, durante a década de 20, o direito a certas tendências artísticas, como os futuristas (taxados como contrarrevolucionários), de existirem e até mesmo publicarem com pequenos recursos.

Os futuristas tiveram que provar ao Partido que tinham o apoio dos trabalhadores e, portanto, tentaram, em janeiro de 1919, organizar um coletivo comunista-futurista dentro do Distrito do Partido Viborg. Este passo, no entanto, falhou, uma vez que o Partido se recusou a registrar os comunistas-futuristas como um partido coletivo. No entanto, a ideia não morreu, e a necessidade de se organizar não diminuiu-os. Futuristas encontraram grande resistência todo o tempo e foram acusados de serem "incompreensíveis" para as massas. A oposição à publicação e encenação do "Misterio-buffo" de Maiakóvski levou, em janeiro de 1921, à criação de um segundo coletivo comunista-futurista e, finalmente, aos contatos com Nikolai Tchujak e o grupo dos Futuristas do Extremo Oriente. Obviamente, no inverno e na primavera de 1921, Maiakovski sentiu grande necessidade de criar uma organização capaz de defender os interesses dos futuristas e resistir à oposição do Partido e dos críticos conservadores. (JANGFELDT, 1976: 13-14)

Perseguidos pelo novo Estado, agora daqueles que se colocavam como representantes acima do proletariado, em seu nome, as produções da “arte de esquerda” encontraram dificuldades semelhantes às da esquerda revolucionária combatida pelos órgãos de repressão. Na situação catastrófica de 1921, “Lenin faz uma série de reflexões autocríticas sobre o 'sonho' de 'começar imediatamente a passagem para a produção e a redistribuição comunista!...'” (ALBERA, 2002: 182). A União Soviética abandona, assim, devastada por diversas guerras civis e um saldo catastrófico de 7 milhões de mortos em guerra, 5 milhões de mortos no inverno de 1921-1922 vítimas de epidemias e 2 milhões de exilados, a utopia do “comunismo de guerra”¹¹. Adota uma “Nova Política

⁸ Daniel Aarão Reis (2017: 130), destaca que a concentração de poder, com a eliminação da pluralidade de ideais e correntes, se acentuou no próprio partido bolchevique: “Em 1921, parecia longe no tempo aquela Rússia de 1917, que se tornara a 'nação mais livre do mundo'. No contexto das guerras civis, em vez dos múltiplos centros de poder, surgiu a ditadura política, dotada de uma temível polícia política e de um Exército centralizado e verticalizado. Mesmo os bolcheviques mudaram radicalmente: de uma elite política, atravessada por debates contraditórios, transformaram-se num partido de massas centralizado, militarizado, em que não mais admitidas dissensões, vistas com desconfiança e suspeição. O X Congresso, realizado em março de 1921, proibiu formalmente as frações. No plano da Internacional Comunista, o II Congresso em 1920, aprovaria as '21 condições', enrijecendo as condições de adesão e de funcionamento dos partidos vinculados”.

⁹ Segundo Daniel Aarão Reis (2017: 129), “a Utopia do 'comunismo de guerra' cedo se decantara, inviabilizada. E, 1919-1920, no contexto da mais absoluta escassez, com a moeda em crise e a economia

Econômica”, reestabelece “relações mercantis e monetárias em uma escala maior” (ALBERA, 2002: 182) e opera um retorno ao “capitalismo de Estado”. Desta época, diz Albera, “data o refluxo, até mesmo 'a perseguição' da arte 'de esquerda’”. Albera (2002) continua:

O “realismo” político e econômico adotado em 1921 (a NEP), assim como a decisão de 1929 que lançou a industrialização e a coletivização, é sempre controlado por um poder político imutável (a ditadura do proletariado conduzida pelo partido de vanguarda), é a condição *sine qua non* de todo “passo para trás” ou “para a frente” na ótica leninista. Pedir aos artistas um mesmo “realismo” é, por sua vez, pedir à vanguarda que se suprima como tal no momento em que suas tarefas são ainda maiores, devido ao “recuo” nas frentes econômicas e sociais! O PC compreende isso perfeitamente quando se trata da ideologia “pura” e da religião (não se pratica trégua alguma nesses setores), mas não quando se trata da frente da arte, do modo de vida, dos gostos... Progressivamente, os construtivistas verão crescer, a um só tempo, sua tarefa e seu isolamento.

A relação entre Estado e arte como uma relação baseada no controle da “ordem pública”, do primeiro sobre a última, é um tema de discussão desde os gregos antigos. É muito conhecida a representação do poeta e da poesia não-narrativa feita por Platão em *A República*. Como diz Agamben (2012: 20), Platão “vê no poeta um elemento de perigo e de ruína para a cidade”. A palavra do poeta – e a poesia grega dependia da palavra dita, declamada – era uma palavra potencialmente perigosa e desestabilizadora da ordem, devendo, por isso, ser banida da cidade-estado¹².

Não se compreende, em particular, o fundamento do tão discutido ostracismo imposto por Platão aos poetas se não se conecta isso com uma teoria das relações entre linguagem e violência. O seu pressuposto é a descoberta de que o princípio – que na Grécia tinha sido tacitamente tomado como verdadeiro até o surgimento da Sofística -, segundo o qual a linguagem excluía de si toda possibilidade de violência, não era mais válido, e que, ao contrário, o uso da violência era parte da linguagem poética. Uma vez feita essa descoberta, era perfeitamente consequente da parte de Platão estabelecer que os gêneros (e por fim os ritmos e metros) da poesia deviam ser vigiados pelos guardiões do estado (AGAMBEN, 2012: 21).

de troca tomando o lugar do mercado, houve a ilusão de que se estava caminhando para um tipo especial de 'comunismo'. Mas a escassez e a miséria não ofereciam condições favoráveis ao socialismo, pensado como um redime próspero, fundamentado na abundância”.

¹⁰ “Platão, e o mundo grego clássico em geral, tinham da arte uma experiência muito diferente, que tem muito pouco a ver com o desinteresse e com a fruição estética. O poder da arte sobre o espírito lhe parecia tão grande que ele pensava que ela poderia, sozinha, destruir o próprio fundamento da sua cidade”. (AGAMBEN: 22).

Na Rússia soviética também havia o temor diante da possibilidade da arte mobilizar pessoas, posições, ideias contrárias ao regime. Era uma justificativa para a perseguição e para o controle sobre a arte. Mas, além disso, ou como expressão disso, havia um elemento característico do pensamento político autoritário que era a intolerância e rejeição a tudo o que aparecia como *diferença* e, enquanto diferença, revelava-se como erro, reacionário, contrarrevolucionário, mesmo sem ser, mesmo desejando e afirmando um projeto socialista e revolucionário, entretanto diferente, ou, pode-se dizer, radicalmente socialista e revolucionário. Seria um absurdo explicar a repressão a artistas como Tarkóvski, bem diferentes de um cineasta como Eisenstein, por exemplo – tanto em relação aos objetivos como às formas do filme - por sua “influência sobre as massas”. Tarkóvski não tinha essa influência e muitos dos perseguidos e censurados pelo governo nem desejavam tê-la. Em casos como o de Tarkóvski, a resposta para o controle encontra-se mais na poderosa ditadura do partido e do pensamento único que se estabeleceu na união soviética, com dimensões trágicas sob o stalinismo - incapaz de admitir um mínimo fragmento de pluralidade -, do que simplesmente no medo diante da potência opositora da arte. A revolucionária Rosa Luxemburgo (1991: 156) percebera e advertira sobre os perigos do “terror de Estado” logo no início da Revolução de Outubro:

Tirando tudo isto, o que resta? Lenin e Trotski puseram, em lugar de corpos representativos saídos de eleições populares gerais, os soviets como a única representação verdadeira das massas operárias. Mas, abafando a vida política em todo o país, é fatal que a vida seja cada vez mais paralisada nos próprios soviets. Sem eleições gerais, sem liberdade ilimitada de imprensa, de reunião, sem livre luta entre as opiniões, a vida morre em todas as instituições públicas, torna-se uma vida aparente, onde a burocracia constitui o único elemento que permanece ativo. É esta uma lei à qual ninguém escapa... A vida pública pouco a pouco adormece; algumas dúzias de chefes de partido, de uma energia inesgotável e de um idealismo sem limites, dirigem e governam; entre eles, a direção está na realidade nas mãos de uma dúzia de homens de cérebro eminente, e uma elite da classe operária de tempos em tempos é convocada a reuniões para aplaudir aos discursos dos chefes, votar com unanimidade as resoluções que lhes apresentam – trata-se portanto, no fundo, de um governo de grupo – uma ditadura, é verdade, mas não a ditadura do proletariado, não: a ditadura de um punhado de políticos, isto é, uma ditadura no sentido burguês, no sentido da dominação jacobina.

Proudhon, na primeira metade do século XIX, e Bakúnin, na segunda metade do século, advertiram sobre os perigos para a liberdade e para a democracia apontados por Rosa e expressos num projeto centralista e ditatorial com aparência revolucionária. Em reunião do Comitê Central da Liga da Paz e da Liberdade, de 1867, Bakúnin (1988: 38) afirmou “que a liberdade sem o socialismo é o privilégio, a injustiça; e que o socialismo sem liberdade é a escravidão e a brutalidade”. Por proferir palavras como estas ele será expulso da liga. Para Bakúnin (1983: 209), criticando a ideia de “ditadura do proletariado”, nenhuma democracia pode ser criada por meio de uma ditadura, mesmo “revolucionária”, pois depois da vitória inicial “os políticos revolucionários, esses partidários da ditadura descarada, tratarão de apagar as paixões populares. Apelarão pela ordem, a lealdade e à submissão àqueles que, no desenvolver da revolução, se apoderarão de seus próprios poderes ditatoriais e os legalizarão”. Em outra passagem, ele parece apressar a história da Rússia: “Se você pegar o mais ardente dos revolucionários, e der a ele um poder absoluto, num ano ele será pior do que o próprio tsar”.

As previsões se cumpriram? O anarquista Piotr Kropotkin, fez as suas últimas observações, já na terra natal, um pouco antes de morrer:

Devo confessar-vos francamente que, na minha opinião, essa temática de edificar uma república comunista sobre a base de um comunismo de Estado fortemente centralizado, sob a lei de ferro da ditadura de um partido, está levando a um fiasco. Aprendemos a conhecer, na Rússia, como o comunismo deve ser introduzido. A ideia dos soviets, isto é, de conselhos operários e de camponeses, preconizada de início durante a tentativa revolucionária de 1905 e imediatamente realizada pela revolução de fevereiro de 1917, tão logo o tsarismo foi derrubado, a ideia de tais conselhos controlando a vida política e econômica do país, é uma grande ideia, tanto mais porque ela conduz necessariamente à ideia de que esses conselhos devem ser compostos por todos aqueles que tomam uma parte real na produção da riqueza nacional por seu próprio esforço pessoal. Todavia, pelo tempo que um país é governado pela ditadura e um partido, os conselhos operários e camponeses perdem evidentemente toda a sua significação. (KROPOTKIN *apud* SKIRDA: 89)

Na Rússia revolucionária, importante repetir e marcar diferenças, Lenin e Trotski não tiveram como principal método político no campo artístico proibir, como Stalin, as diferentes tendências artísticas de publicarem e existirem. “O relativo liberalismo cultural desse período”, diz Eagleton (2011: 74), “com sua mistura de movimentos artísticos (futurismo, formalismo, imagismo, construtivismo e assim por diante), refletia o relativo liberalismo da chamada Nova Política Econômica desses

anos”. Uma resolução do comitê central do Partido Comunista de 18 de junho de 1925 - “Sobre a política do Partido no campo das belas-letas” -, no ano seguinte à morte de Lenin, determinava: “O partido deve se declarar a favor de uma competição livre entre diferentes grupos e tendências literárias. Qualquer outra solução para esse problema seria uma falsa solução, burocrática e administrativa” (ALBERA, 2002: 202).¹³

Com certeza, alguns casos de repressão a tendências artísticas se tornaram emblemáticos, como em relação ao *Proletkult*, subordinado ao *Narkompros* em 1920 por decisão do governo (e intervenção direta de Lenin), o fechamento de *A arte da comuna*, um ano antes, além das medidas de controle citadas neste texto. Como observa corretamente Octavio Paz, escrevendo sobre o extermínio da geração de poetas russos, “as razões dessa hecatombe derivam tanto da história russa – um passado bárbaro ao qual Lenin e Trótski aludiram mais de uma vez – como da crueldade paranoica de Stalin. Mas não é menos responsável o espírito bolchevique, herdeiro do jacobinismo e de suas exorbitantes pretensões sobre a sociedade e a natureza humana” (2013: 110). O esforço de Trótski para atribuir ao seu ex-companheiro todos os feitos autoritários de um regime que se tornara sangrento, neste sentido, só convence quem quer ser convencido, afinal, a “ditadura dos chefes sobre o proletariado” é uma marca da teoria leninista do poder. Mesmo assim, durante os primeiros anos do regime soviético – mostrando as diferenças de nível e forma entre as diferentes noções de ditadura concebidas por Lenin e Stalin - não se estabeleceu uma organização cultural oficial e única como se deu a partir de 1932. Como Maiakóvski escreveu em LEF, em 1923, o caminho repressivo foi outro: os acadêmicos logo “começaram a caça à arte de esquerda, coroada brilhantemente com o fechamento de *A arte da Comuna* etc. Ocupado com as frentes e a devastação, o poder pouco se importava com polêmicas estéticas, esforçando-se apenas para conseguir que a retaguarda não fizesse barulho excessivo, e tentava nos convencer da reverência pelos 'grandes nomes” (ALBERA, 2002: 183). O que o governo nesta época fez, em relação às tendências artísticas taxadas como “esquerdistas” e burguesas, sobretudo, era dificultar a sua existência, controlar o seu “barulho”, demitindo pessoas de funções públicas, de cargos nos comissariados, limitando financiamentos, tiragens de livros, etc.

¹³ A referida resolução ainda considerava “inadmissível legalizar por decreto ou por resolução do Partido o monopólio da edição em prol de um grupo ou de uma organização literária” (ALBERA, 2002: 202).

A preferência pelos “realistas”, ao mesmo tempo, não era estranha às ideias de Marx ou uma “russificação” do marxismo. O próprio interesse de Marx e Engels pelas obras de Tchernychévski e Dobraliúbov, os “dois Lessing socialistas” (MARX e ENGELS, 2010: 250), passa por uma apreciação da obra de arte em sua dimensão ideológica. Talvez o principal ponto de intersecção entre o pensamento de Marx acerca das artes e a prática – e teoria - das vanguardas artísticas do início do século XX esteja na crítica comum ao local ocupado pelas obras de arte e pelos artistas na sociedade burguesa e a compreensão de que a democratização da produção artística era uma necessidade urgente, o que passava, na opinião de ambos, pelo fim da divisão social e intelectual do trabalho, pelo fim da “especialização” do artista e a abolição de toda e qualquer áurea em torno de sua obra, pelo fim do capitalismo e da sociedade de classes.

A concentração exclusiva do talento artístico em indivíduos – e a consequente asfixia de tais dotes na grande massa – deriva da divisão do trabalho. Se, mesmo sob certas condições sociais, todos pudessem chegar a ser pintores magníficos, isto não excluiria, em absoluto, que cada qual fosse um pintor original – com o que, também neste ponto, reduzir-se-ia a um puro absurdo a distinção entre o trabalho “humano e o trabalho “único”. De qualquer modo, numa organização comunista da sociedade, desaparece a subordinação do artista à limitação local e nacional – que deriva unicamente da divisão do trabalho – e a inserção do indivíduo em uma determinada arte, de tal maneira que existam exclusivamente pintores, escultores etc., designações que expressa, com eloquência a limitação do seu desenvolvimento profissional e sua dependência da divisão do trabalho. Numa sociedade comunista não haverá pintores, mas, no máximo, homens que, entre outras coisas, também se ocupam com a pintura. (MARX, 2010: 168)

A passagem acima, escrita por Marx em *A ideologia alemã*, poderia figurar em qualquer manifesto futurista, construtivista, dadaísta ou da arte de esquerda em geral após outubro. As diferenças, e diferenças radicais, manifestam-se em outros pontos. Nadezhda Krúpskaya escreveu um artigo intitulado *Lenin e Tchernychévski* onde fez o seguinte comentário acerca dos gostos literários de Vladímír Ílitch, seu companheiro: “Vladímír Ilitch lia literatura de entretenimento, a estudava, gostava. Mas tinha uma peculiaridade: o enfoque social se fundia em um todo único com a representação artística da realidade. Não separava estas duas coisas” (1968: 243). Do mesmo modo, prossegue Krupskaya (1968), com que Tchernychévski “refletia integralmente suas ideias em suas obras artísticas, Vladímír Ilitch, ao escolher livros de literatura de entretenimento, sentia especial predileção por aqueles que refletiam brilhantemente em obras artísticas umas e outras ideais sociais”. Em outro artigo, *A literatura predileta de*

Lenin, Krúpskaya (1968: 236) lembra que a “nova arte russa”, a arte da revolução, da juventude revolucionária que afirmava não existir arte revolucionária sem forma revolucionária, “lhe parecia esquisita e incompreensível”.

Composto como um presente dos futuristas à Lenin, o poema *150.000.000*, de Maiakóvski, por exemplo, desagradou seriamente o comitê central do partido. Em uma carta escrita à Lunatchárski, no dia 6 de maio de 1921, Lenin reclama deste por ter votado a publicação de 5 mil exemplares do poema, o que “não passa de tolice, absurdo, extravagância e pretensão”. Em um bilhete à M.N. Pokrovski, ele é mais enfático: “Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc. Lunatcharsky conseguiu do Colégio (ai de mim!) a publicação dos ‘150.000.000’, de Maiakóvski. Será que não é possível colocar um limite nisso tudo? É preciso limites” (LENIN *apud* ALBERA, 2002: 184). Controlando a produção artística, ele conclui: “Acertamos a não-publicação desses futuristas mais de duas vezes por ano, e não mais do que 1.500 exemplares. Parece que Lunatcharski ordenou ainda que se eliminasse Kisselis, que é, dizem, um artista ‘realista’, para substituí-lo por um futurista (...). Será que não é possível encontrar anti-futuristas melhores?” (LENIN *apud* ALBERA, 2002: 184).

Numa ocasião, convidaram Lenin e Krúpskaya para um concerto no Kremlin destinado aos soldados vermelhos. Reservaram lugares para os dois nas primeiras fileiras. A artista Gzóvskaya recitou versos de Maiakóvski aproximando-se de Lenin que se sentiu, por sua vez, “constrangido, surpreendido e confuso”. Quando à Gzóvskaya sucedeu um artista que recitou *O criminoso* de Tchékhov, “Ilitch repirou aliviado” (LENIN *apud* ALBERA, 2002: 184). Lenin estava preocupado, sobretudo, com o que se dizia e o como se dizia deveria estar em função de sua mensagem, *do que se dizia*. Uma mensagem da obra de Maiakóvski ridicularizando os burocratas soviéticos foi responsável por aproximá-lo do dirigente bolchevique. Não foram suas imagens, ritmos-montagens, rimas inusitadas, cartazes, seu léxico, pelo contrário. Foi o conteúdo do discurso e a admiração sentida pelo poeta por jovens “cheios de vida e de alegria, dispostos a morrer pelo poder soviético e que não encontravam palavras na linguagem contemporânea para expressar-se e por isso as buscavam nos versos pouco compreensíveis de Maiakóvski” (KRÚPSKAYA, 1967: 237).¹⁴

¹² Sobre estes jovens, Krúpskaya (1967: 237) narra um encontro especial que marcou para sempre Lenin e ajudou a mudar um pouco a visão fortemente negativa que este tinha sobre a poesia de Maiakóvski: “Uma tarde Ilitch sentiu o desejo de ver como vivia uma comunidade juvenil. Resolvemos visitar a Varia Armand, conhecida nossa que estudava nos Estudos Superiores de Artes Aplicadas. Acredito ter sido o dia do enterro de Kropotkin, em 1921. Foi aquele ano de fome, mas entre os jovens reinava o entusiasmo.

Mao Tse-Tung, um dos principais nomes e teóricos do marxismo, além de dirigente político era também poeta (como também o foram Ho Chi-Minh, Mariguella, Agostinho Neto, entre outros). Diferente de Lenin, que reconhecia seu desconhecimento neste campo e procurava manter-se relativamente distante quanto aos seus assuntos, Mao escreveu textos de grande impacto sobre a política cultural na China, sobre a “aplicação dos princípios de Marx e Lenin” em relação às artes, sendo o princípio de um importante acontecimento no século XX conhecido como a *Grande Revolução Cultural Proletária*, iniciada em 1966. Trazemos algumas elaborações deste autor pois ele conseguiu (e se propôs a) condensar em texto e política toda uma interpretação sobre a força e os caminhos da arte, questões dispersas tanto em Marx como em Lenin. Não a consideramos como uma ruptura em relação a estes pensadores, no que se refere a esta questão, nem à URSS, mas a aplicação em termos de conceitos, projetos e políticas de Estado daquilo que já se formulara antes, inclusive como tais, mostrando uma interessante unidade dentro de um campo bem diverso – o marxismo – quando se trata deste tema. Por exemplo, em um famoso discurso durante uma reunião de artistas e escritores em Yenan, China, no ano de 1942, Mao Tse-Tung (1968: 186) faz a seguinte colocação: “Toda a obra artística, seja qual for a classe a que pertence, é sempre um reflexo e uma estilização da vida dos homens”. Nesta lógica, considerando que “todos os nossos trabalhadores artísticos e literários devem realizar sua missão, devem mudar corajosamente suas posições, penetrar no seio dos operários, camponeses e soldados, atingir a fase atual da luta real”, quer dizer, devem trabalhar com e para o povo, então a arte revolucionária só poder ser “o resultado obtido pelo trabalho intelectual do artista revolucionário, tendo em vista refletir a vida do povo” (Tse-Tung, 1968:188).

Seguindo o caminho argumentativo de Mao, após uma primeira questão – para quem se destina a arte revolucionária? - com uma única resposta (em acordo com as vanguardas artísticas revolucionárias) - “para as massas” -, chegamos a um segundo questionamento: como realizá-la? Pela elevação do nível cultural? Ou pela extensão universal da cultura? No poema *Incompreensível para as massas* (1927), Maiakóvski responde aos críticos:

Na comuna dormiam pouco mais ou menos sobre tábuas sem nada e não tinham pão. 'Mas temos grão', nos disse, radiante, o guarda da comuna. Com aquele grão fizeram para Ilitch umas sopas de aveia estupendas, mesmo sem ter sal. Ilitch olhava para os jovens, olhava os rostos resplandescentes dos jovens artistas que o rodeavam e a alegria deles se refletia em seu semblante. Mostravam-lhe seus ingênuos desenhos, explicavam seu sentido e lhe faziam mil perguntas. Mas Ilitch riu, esquivou-se da resposta e perguntou, por sua vez: “O que vocês lêem? Lêem Púchkin? “Ah não – soltou alguém -, esse era um burguês! Nós lemos Maiakóvski”. Ilitch sorriu. “Púchkin – disse – me parece melhor”.

Esse palrar
de literatos
muitas vezes passa
entre nós
por convívio com a massa.
E impinge
modelos
pré-revolucionários
da arte do pincel,
do cinzel,
do vocábulo.
E para a massa
flutuam
dádivas de letrados -
lírrios,
delírrios,
trinos dulcificados.
Aos pávidos
poetas
aqui vai meu aparte:
Chega
de chuchotar
versos para os pobres.
A classe condutora,
também ela pode
compreender a arte.
Logo:
que se eleve
a cultura do povo!
Uma só,
para todos.
O livro bom
é claro
e necessário
a mim,
a vocês,
ao camponês,
e ao operário. (Trad. H. Campos, 2018:
205-206)

Para Maiakóvski, a “elevação cultural” do povo passa pela democratização das artes – logo, as duas questões se encontram – e pela antecipação (com produção) do novo. Mao fala no equilíbrio entre a elevação e a “ampliação da cultura”, sobrepondo, entretanto, a primeira à segunda. Encontramos aí a cisão entre “construir” e “refletir”. A juventude futurista considerava-se condutora de uma nova experiência artística criada para o povo. Trata-se de uma visão de *vanguarda*, como *vanguarda*, que vai à frente. Os dirigentes bolcheviques também se consideravam *vanguarda* no terreno das artes, mas

uma direção, sobretudo, política, pelo poder de decisão e de iniciativa. Pelo direito, por vezes absoluto, único, de dizer.

No dia 25 de março de 1930, vinte dias antes de o poeta se matar, aconteceu uma sessão organizada pela *Komsomólskaia Pravda* (órgão da juventude comunista) em sua homenagem. Vinte dias antes e logo após o *Jubileu* pelos vinte anos de trabalho do poeta, exposição sabotada pela imprensa oficial, pelos órgãos do partido, pelo setor cultural do Estado, pelo Estado. Nesta sessão, Maiakóvski fala de seu cansaço e tristeza diante das críticas rasteiras. Fala da vontade de partir, uma viagem, então, como a poesia, para o desconhecido.

Organizei esta exposição porque, devido ao meu caráter brigão, me tem sido atribuídas tantas faltas graves, acusam-me de tantos pecados verdadeiros e falsos, que, às vezes, sinto vontade de partir não sei para onde, por um ou dois anos, contanto que não ouça esse vozerio e essas injúrias! Mas, no dia seguinte, pego novamente o touro pelos chifres, abandono o pessimismo, arregaço as mangas e ponho-me outra vez a brigar, reivindicando meu direito a existir como escritor da revolução, para a revolução e de não ficar à margem. (MAIAKÓVSKI, 1987: 95-96).

O símbolo maior da derrota da arte revolucionária, naqueles tempos, talvez tenha sido o tiro no peito dado por Maiakóvski. Não podiam acreditar, diz Pasternak (2010: 200), “não queríamos crer – delírio!/ Mas dois, três, todos, incessantes,/ O repetiam. Ajustados no trilho”. O povo, ausente no *Jubileu*, desconhecedor do *Jubileu*, corria em direção ao caixão. 150 mil choraram a sua morte diante de seu corpo calado: “Um dia inócuo, inócuo, mais inócuo/ que uma dezena de teus dias passados./ No vestibulo, a turba se coloca/ Em fila, premida por um disparo”. Não adiantava o grito de sua irmã, à beira do túmulo: “Volódia!”. Ele partira. O tempo, após isso, corria. Em 1932 a RAPP, antes tão mimada pelo governo, é dissolvida e substituída pelo Sindicato dos Escritores Soviéticos, “um órgão sob o poder direto de Stalin, cuja afiliação era obrigatória para ser publicado” (EAGLETON, 2011: 75). Quatro anos após o suicídio de Maiakóvski acontece o Congresso dos Escritores Soviéticos que adota oficialmente, como doutrina de Estado no campo das artes e da cultura, o “realismo socialista”. A literatura, livre da vanguarda, agora, “deveria ser tendenciosa, voltada para o partido, otimista e heroica” (EAGLETON, 2011: 72).

Casos “toscos” aconteceram neste congresso e anunciaram o futuro de desenganos. Ao mesmo tempo em que o público assistia as tristes transformações de Górkki, o fantástico poeta de *Infância*, em homem de Estado e escritor da ordem, “os

participantes também presenciaram o trabalho de Radek sobre 'James Joyce ou o realismo socialista?', que descrevia a obra de Joyce como um monte de bosta cheio de vermes e acusava *Ulisses* (que se passa em 1903) de falsidade porque não fazia referência à Revolta da Páscoa na Irlanda (1916)” (EAGLETON, 2011: 73). Como nos piores trechos de *Arte e vida social*, de Plekhánov, o valor de uma obra literária manifesta-se na verdade que esta revela. O problema é se perguntar: quem diz ou tem o poder de dizer a verdade? Ou, pior, mais perigoso, descobrir como Nietzsche (2004: 69) que a “verdade é uma multiplicidade incessante de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em síntese, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente elevadas, transpostas, ornamentadas...” e, após isso, berrar bem alto: “A verdade! Ilusão exaltada de um Deus! O que importa aos homens a verdade” (Nietzsche, 2000: 28). O surrealista André Breton, alguns meses após a realização deste congresso, deu uma conferência em Praga, no dia 1º de abril de 1935, sobre a *Posição política do surrealismo*, analisando o cenário da poesia soviética e das vanguardas artísticas em geral naquele contexto. Abaixo uma passagem interessante extraída à luz de todos estes acontecimentos:

O Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, realizado de 17 de Agosto a 1º de setembro, em Moscou, dá a nítida impressão, nesta matéria de assinalar a origem de um período de distensão. Quer isto dizer que os tempos chegaram nos quais, aonde quer que seja, a personalidade humana poderá dar sua plena medida, tanto na poesia lírica quanto em outras partes? Não se poderia afirmar semelhante coisa, claro está, e tem escassa utilidade recordar que a Revolução apenas se prepara, a retomarmos a expressão de Trótski, para “conquistar para todos os homens o direito não somente ao pão, mas também à poesia”. Esta conquista pertence à sociedade mundial sem classes. Contudo, não deixa de augurar o melhor o fato de se ter manifestado em Moscou, em 1934, uma tendência preponderante ao aprofundamento do problema humano em todas as suas formas, não é senão confortador observar atentamente certos aspectos característicos do Congresso. Enquanto nos outros países a poesia é condenada a viver à margem da sociedade, pouco menos que envergonhadamente, e não pode aspirar senão a um eco longínquo (fora do âmbito da existência do poeta), é um sinal dos tempos que um dirigente da política soviética, Bukharin, que um dialético de primeiro plano se encarregue de apresentar a um Primeiro Congresso de Escritores o relatório sobre a poesia, e é também um sinal dos tempos que esse relatório conclua pelo não-antagonismo da imagem (recurso do irracional) e da ideia, ao não-antagonismo do “novo erotismo” e do “senso de coletividade” no quadro de um “realismo socialista” que “não pode ter por objetivo senão o próprio homem”. É impossível medir, atualmente, o alcance de tais declarações, provindo elas de onde provém. O menos que se pode dizer é que, a partir delas, a

poesia se afigura mais necessária, mais vivaz do que nunca, que seu prestígio não pode deixar de crescer consideravelmente na escola internacional. (267-68)

A década de vinte, a década dos grandes sonhos e grandes invenções, estava morta. À distância, diz ainda Breton (2001: 167), pode parecer que as “graves perseguições” sentidas em vida por Maiakóvski e Iessiênin, por exemplo, aconteceram “para forçá-los a dar mais do que podiam”, como alguns chegaram a dizer depois. Por outro lado, complementa, contrariando esta hipótese, “é necessário concluirmos hoje que, nesse ponto, a política cultural da União Soviética não só se revelou assaz nefasta, mas também inteiramente inútil” (BRETON, 2001). Os últimos suspiros da vanguarda foram totalmente abafados com a eliminação dos antigos membros da OBERIU, no início da década de 30, como vimos no início deste ensaio.

Nas jornadas da juventude dos anos 60, Maiakóvski e sua geração assassinada (Iessiênin se suicidou em 25, Bábel e Meierhold foram fuzilados¹⁵, Mandelshtam desapareceu nos campos de concentração, Tretiákov esteve preso nos campos e morreu dois anos depois, Eisenstein e Maliévitch conheceram a morte após vastas censuras e longa depressão, Tsvetaieva suicidou-se solitária e Lília Brik, grande amor de Maiakóvski, acabou com a própria vida já idosa), voltavam nas blusas, nas ruas. Confirmava-se, nas lutas mais radicais, o desejo, a utopia do poeta:

Século XX.

Quem ressuscitar?

- Tem o Maiakóvski aqui...

Procuramos alguém mais brilhante –

o poeta não é belo bastante. –

Eu gritarei

daqui mesmo,

da página atual:

Não vire a página!

Ressuscite-me!

Esperança

Põe dentro de mim um coração!

Super sangue -

até as últimas veias.

¹³ Como recorda Eagleton, “Vsevolod Meyerhold, o produtor de teatro experimental cuja obra pioneira influenciou Brecht e foi denunciada como decadente, declarou publicamente que 'essa coisa estéril e lastimável chamada realismo socialista não tem nada a ver com a arte'. Ele foi preso no dia seguinte e morreu pouco depois; sua esposa foi assassinada” (p. 76).

No crânio, crave o pensamento-arpão!
Não vivi meu montante de vida terrena,
na terra
 não amei o bastante. (MAIAKÓVSKI, 2018: 79-80)

Como havia previsto Pasternak, quando o morto ainda dormia no caixão, o poeta voltava, “penetrando de novo, de um só golpe,/ No fabulário das lendas jovens”. Voltava, entre novas bombas, novos cantos, novas buscas. Enfrentando canhões, enfrentando polícias: “E penetrando da maneira mais direta/ Porque nele você entrava de um salto./ teu disparo parecia um Etna/ Sobre encostas de covardes e de fracos”. Retornava aos vivos. Eternamente jovem, como um guerrilheiro Zapatista. Pois, afinal, repetirá (e deve repetir) sempre a canção: “precisamos todos rejuvenescer.”.

“E a vida é boa, e viver é bom” [и жизнь хороша, и жить хорошо], dizem os seus versos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. (2012), *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- ALBERA, François. (2002), *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ANDRADE, Mário de. (1980), *Obra Imatura*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.
- BAKUNIN, Mikhail. (1977), *La anarquia segun Bakunin*. Barcelona: Tusquets.
- BRETON, André. (2001), *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora.
- CAMPOS, Augusto de. (1989), *A margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAVALIERE, Arlete. (2012), “O teatro de Maiakóvski: mistério ou bufo?” In: *Mistério-Bufo*. São Paulo: Ed. 34.
- DUNÁEVA, Cristina. (2017), *Anarquismo e Arte na Rússia revolucionária: a atuação de artistas da vanguarda*. In: <http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1507749731.ARQUIVO.cristinasnh2017.pdf>.
- EAGLETON, Terry. (2011), *Marxismo e a crítica literária*. São Paulo: Ed. Unesp.
- JAKOBSON, Roman. (2006), *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac & Naify.

- JANGFELDT, Bengt. (1976), *Majakovskij and Futurism 1917-1921*. Stocolmo: Almqvist & Wiksell, Uppsala.
- KHARMS, Daniil. (2013), “*Os sonhos teus vão acabar contigo*”: *prosa, poesia, teatro*. São Paulo: Kalinka.
- KRUPSKAYA, Nadezhda. (1968), “La literatura predilecta de Lenin”. In: *La literatura y el arte*. Moscou: Editorial Progreso, 1968.
- _____ “Lenin y Chernyshevski”. In: *La literatura y el arte*. Moscou: Editorial Progreso, 1968.
- LENIN, Vladimir Ilitch. (1968), *La literatura y el arte*. Moscou: Editorial Progreso.
- LUNATCHARSKI, A.V. (2006), “Kommunisticheski spektakl” [Espetáculo Comunista]. In: *V.V.Maiakovskii: pro et contra*. Sankt-Peterburg: RKHGA.
- LUXEMBURGO, Rosa. (1991), *Revolução Russa*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. (1923a), *Za tchto borietsia Lef?* [Pelo que luta a Lef?]. Lef.
- _____ (1923b), *Kovo predosteregaiet Lef* [A quem a Lef adverte?]. Lef.
- _____ (1923c), *Tovarichi – Formovchiki Jisni* [Camaradas – que dão forma a vida]. Lef.
- _____ (1924), *Biecieda s sotrydnikom gaziety “Bilchovik”*. *Polojenie Lefa v SSSR* [Conversas com os colegas do jornal “Bilchovik”]. A posição da Lef na URSS.
- _____ (1927), *O Lefie* [Sobre Lef]. Novy-Lef.
- _____ (1987), *Antologia poética*. Trad. Emilio Carrera Guerra. São Paulo: Ed. Max Limonad.
- _____ (2009), *O percevejo*. São Paulo: Ed. 34.
- _____ (2012), *Mistério Bufo*. São Paulo: Ed. 34.
- _____ (2018), *Poemas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (2018), *Sobre Isto*. São Paulo: Ed. 34.
- MALIÉVITCH, Kazimir. (2007), *Dos novos sistemas da arte*. São Paulo: Hedra.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. (2010), *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular.
- PAZ, Octavio. (2013), *Filhos do Barro*. São Paulo: Cosac & Naif.
- NETO, Torquato. (2017), *Torquato Neto: Essencial*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- RANCIÈRE, Jacques. (2017), *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34.

REIS, Daniel Aarão. (2017), *A revolução que mudou o mundo: Rússia, 1917*. São Paulo: Companhia das Letras.

RIPELLINO, A.M. (1971). *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva,.

SERGE, Victor.(2007) *O ano I da Revolução Russa*. São Paulo: Boi tempo.

SKIRDA, Alexandre. (2017), *Os anarquistas russos, os soviets e a revolução de 1917*. São Paulo: Intermezzo Editorial.

TROTSKI, Leon. (2007), *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

TSE-TUNG, Mao. (1968), “Artistas e escritores na nova china”. In: *O problema chinês*. Rio de Janeiro: ZAHAR.