

ΛΕΦΤ ΤΡΟΤΣΚΙ

LITERATURA E   
 REVOLUÇÃO



ZAHAR  
Jorge Zahar Editor

# DADOS DE COPYRIGHT

## Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

## Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [xlivros.com](http://xlivros.com) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

***Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.***

**ΛΕΦΩΝ TROTSKI**

**LITERATURA E  
REVOLUÇÃO**

TRADUÇÃO:  
*Luiz Alberto Moniz Bandeira*

APRESENTAÇÃO:  
*William Keach*



# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, por *William Keach*

PREFÁCIO: O MARXISMO E A QUESTÃO CULTURAL, por *Luiz Alberto Moniz  
Bandeira*

## **LITERATURA E REVOLUÇÃO**

INTRODUÇÃO

1 A ARTE ANTERIOR À REVOLUÇÃO

2 OS COMPANHEIROS LITERÁRIOS DE VIAGEM DA REVOLUÇÃO

3 ALEKSÁNDR BLOK

4 O FUTURISMO

Apêndice: Uma carta do camarada Gramsci sobre o  
futurismo italiano

5 A ESCOLA DE POESIA FORMALISTA E O MARXISMO

6 A CULTURA E A ARTE PROLETÁRIAS

7 A POLÍTICA DO PARTIDO NA ARTE

8 ARTE REVOLUCIONÁRIA E ARTE SOCIALISTA

## **ENSAIOS SOBRE LITERATURA**

9 EM MEMÓRIA DE SIERGUÊI IESSÊNIN

10 O SUICÍDIO DE MAIAKÓVSKI

11 ANATOLI VASSILIEVITCH LUNATCHÁRSKI

[\*Cronologia da vida de Leon Trotski\*](#)

[\*Glossário\*](#)

[\*Sugestões de leitura\*](#)

[\*Índice remissivo\*](#)

### **ADVERTÊNCIA**

No texto de Leon Trotski, as notas de rodapé indicadas como (L.T.) são do próprio autor. As notas acrescentadas pelo tradutor Moniz Bandeira, à guisa de esclarecimento ao leitor, vêm assinaladas como (M.B.).

# APRESENTAÇÃO

*William Keach*

O homem que o mundo conhece como Leon Trotski (seus pais lhe deram o nome de Lev Davidovich Bronstein) é, sob qualquer ponto de vista, uma das maiores figuras políticas do século xx. Por ter sido socialista revolucionário e líder da Revolução Russa de 1917, tinha tantos inimigos quanto admiradores. Era e continua a ser denunciado como radical perigoso por aqueles que consideram destrutivas a derrocada revolucionária do regime czarista e a rápida criação de um Estado operário — eventos que teriam posto em risco o progresso da sociedade. Ao mesmo tempo, como se opôs de forma implacável à ascensão de Josef Stálin ao poder na então recente União Soviética, e como viu nesse fato a ruína de tudo aquilo pelo qual camponeses e operários russos tanto haviam lutado, Trotski também foi difamado por pessoas que se diziam de esquerda, e que associavam o socialismo revolucionário ao stalinismo ou a alguma outra forma de controle estatal e de ditadura.

Apesar de tal animosidade em toda a amplitude do espectro político convencional, a integridade dos ideais defendidos por Trotski foi reconhecida, e não somente pelos ativistas que tentaram seguir seu exemplo. Em *History of the Modern World*, o historiador norte-americano R.R. Palmer escreveu que, enquanto Stálin se consolidava no governo, em 1925, Trotski “vociferava contra a inércia que havia acometido o socialismo.... Ele denunciou a tendência à calcificação burocrática, ... e conclamou um novo movimento de massas para dar vida ao socialismo”.<sup>1</sup>

O que cada um pensa a respeito das idéias e dos feitos de Trotski depende sobretudo da compreensão específica acerca da Revolução Russa. Ainda hoje é considerado positivo ver o esforço revolucionário daquela geração como erro de orientação ou fruto de motivações maldosas — uma revolta sangrenta e conspiratória contra a crueldade do czarismo e do imperialismo capitalista (a Revolução origina-se diretamente na Primeira Guerra Mundial) que levou de modo inevitável à brutalidade do Estado totalitário, aos julgamentos públicos e ao gulag de Stálin. Embora o colapso da União Soviética e de seus países satélites do Bloco Oriental, no fim dos anos 1980, tenha criado novas oportunidades para as análises históricas e políticas que não se restringem à mentalidade da Guerra Fria, uma avaliação progressista e liberal a respeito da Revolução iria fatalmente surgir, e aos poucos se tornar consenso.

O próprio Trotski via a Revolução como o primeiro grande passo rumo à auto-emancipação da humanidade, um movimento encabeçado por operários organizados a partir da consciência de seu poder para transformar a sociedade. Todavia, seu memorável livro *História da Revolução Russa*, publicado em 1931, é em geral reconhecido como “obra brilhante e essencialmente literária”, que apenas “apresenta a versão de Trotski sobre a Revolução”<sup>2</sup> — e não uma contribuição relevante para a tentativa de entender um dos momentos fundadores da história moderna.

*Literatura e Revolução* é mais conhecido entre radicais de esquerda e estudiosos especializados em literatura russa que entre estudantes e leitores em geral. O livro merece, porém, um público mais amplo. A iniciativa da presente edição pode ser atribuída à crença de que Trotski contribuiu de maneira singular para nossa compreensão acerca do conflito e da mudança cultural na época da Revolução Russa — e também para orientar as formas como pensamos a relação entre as transformações políticas e culturais em qualquer momento histórico, inclusive o nosso.

Uma das características mais notáveis de *Literatura e Revolução* é o fato de Trotski tê-lo escrito. Ele esboçou os ensaios aqui reunidos durante os verões de 1922 e 1923.<sup>3</sup> Embora a guerra civil de 1918-



21 tenha terminado com a vitória do Estado operário, liderado pelos bolcheviques, sobre as tropas que queriam a volta do regime czarista, a Rússia encontrava-se devastada econômica e socialmente. Muitos dos revolucionários mais combativos da classe operária morreram em luta contra o Exército Branco. A produção industrial havia caído a níveis catastróficos, forçando o governo a adotar uma série de medidas conhecida como Nova Política Econômica (NEP, na sigla russa), que permitiu um retorno do mercado capitalista em pequena escala.

A Revolução ficava cada vez mais isolada: o movimento revolucionário internacional, sem o qual seria impossível uma sociedade socialista na Rússia, sofrera severas derrotas — em particular na Alemanha, em 1918, e novamente em 1923.<sup>4</sup> Além disso, Vladímir Ilich Lênin, líder do Partido Bolchevique e presidente do Conselho dos Comissários do Povo, tivera acidentes vasculares cerebrais que o debilitaram, em maio de 1922 e março de 1923, tornando mais fácil para Stálin consolidar sua base de poder na burocracia e formar uma aliança (ou *tróika*) com Grígori Zinoviev e Lev Kamenev, cujo objetivo principal era enfraquecer a influência de Trotski.

Nessas circunstâncias, à primeira vista surpreende o fato de que Trotski tenha voltado sua atenção para questões culturais, artísticas e literárias. Na realidade, contudo, a gênese e o argumento de *Literatura e Revolução* demonstram alguns dos lampejos mais profundos do pensamento político de Trotski. Como chefe do Exército Vermelho, ele compreendia tão bem quanto qualquer outra pessoa que os momentos revolucionários da história são mais decisivos quando definidos e impulsionados pelas necessidades materiais da vida. “O rouxinol da poesia”, declara ele no começo do Capítulo 1, “... só é ouvido depois que o sol se põe. O dia é o tempo da ação.... Ao longo da história, o pensamento não fez mais que correr atrás dos fatos.” Ao mesmo tempo, argumenta Trotski na “Introdução”, as necessidades culturais dos seres humanos são, à sua própria maneira, tão importantes quanto quaisquer outras:

... a solução das questões elementares — alimentação, vestuário, habitação e educação básica — de forma alguma significaria a vitória total do novo princípio histórico, isto é, do socialismo. Só o progresso do pensamento científico em escala nacional e o desenvolvimento de uma nova arte mostrariam que a semente histórica não só germinou, mas também floresceu. Nesse sentido, o desenvolvimento da arte é a maior prova da vitalidade e importância de cada época.

A arte, como forma diferenciada de cultura — e entendida mais amplamente como “a soma orgânica de conhecimentos e informações que caracteriza toda sociedade” —, a um só tempo acompanha e completa a resposta de uma sociedade aos “problemas básicos” das necessidades vitais, da produção e distribuição.

É por meio dessa compreensão dinâmica acerca da relação social entre vida econômica e cultural que Trotski também sustenta o debate político a respeito do status da arte em voga na União Soviética em 1923-24.<sup>5</sup> Isaac Deutscher está certo ao afirmar que “a refutação da noção de ‘cultura proletária’ é a parte central e mais controversa de *Literatura e Revolução*”.<sup>6</sup>

Os adeptos da “cultura proletária”, sobretudo o teórico A.A. Bogdanov, fundaram um periódico chamado *Proletkult* e organizaram conferências, oficinas e celebrações públicas dos novos escritos de poetas, romancistas e dramaturgos da classe operária. Trotski acreditava que essa iniciativa baseava-se em mal-entendidos e ilusões. Embora defendesse seu direito de existir, criticava-a de forma pungente e sistemática. A polêmica de Trotski contra os defensores do movimento Proletkult é, em última análise, inseparável de sua oposição à burocratização do Partido Comunista promovida por Stálin — e a tudo o que iria acontecer depois que o stalinismo transformou a luta pela sobrevivência da União Soviética, como Estado operário, no culto ao “socialismo em um só país”.

O que está em questão aqui é a compreensão de Trotski sobre o que seria uma revolução e uma sociedade socialistas, tanto como possibilidades históricas quanto como realidades. Sua principal contribuição à análise marxista, a teoria da “revolução permanente”,

baseia-se na idéia de “desenvolvimento desigual e combinado”. Sob as condições criadas pelo imperialismo e o capitalismo internacional no século xx, alegava Trotski, não seria necessário que os países atrasados passassem por um período prolongado de economia e domínio social burgueses antes que o socialismo se tornasse possível. Por razões óbvias, a Rússia constituía o exemplo principal.

À época da Revolução de 1917, a Rússia era um país atrasado, com predominância camponesa, e cuja burguesia relativamente fraca ainda dependia do czarismo, acovardando-se sob suas asas. Além disso, a sociedade russa tinha setores de capitalismo industrial concentrado e avançado (em cidades como Petrogrado e Moscou), e, por conseguinte, possuía centros em que se desenvolvia uma poderosa classe operária.

De modo surpreendente, o desenvolvimento cultural e artístico na Rússia também mostrava-se desigual.<sup>7</sup> Grande maioria de operários e camponeses era analfabeta, e suas existências se resumiam à luta desesperada pela sobrevivência. Ao mesmo tempo, a literatura russa do início do século xx dava continuidade a um repertório suntuoso de antigas tradições e realizações, mesmo quando se integrava aos grandes movimentos modernistas europeus: simbolismo, futurismo, imagismo, surrealismo, construtivismo. Essa acentuada desigualdade cultural — no mesmo momento que se enfrentava o problema de sedimentar o Estado operário depois de uma violenta guerra civil — formava a base histórica da análise de Trotski a respeito de qual seria a literatura da sociedade soviética pós-revolucionária e o que ela poderia se tornar na futura sociedade socialista.

Fundamental para o argumento de Trotski é a distinção entre o Estado operário de transição, estabelecido e mantido por uma “ditadura proletária” — com a hegemonia exercida pela classe da qual todas as sociedades modernas dependem —, e a subsequente sociedade socialista, que emergiria quando o operariado não mais tivesse que se defender das classes adversárias, nem dominá-las. As possibilidades culturais e sociais do Estado operário pós-revolucionário seriam, a princípio, diversas das anteriores e daquelas que se poderiam esperar no futuro:

Contrariamente ao regime dos possuidores de escravos, de senhores feudais e de burgueses, o proletariado considera sua ditadura como um breve período de transição.... Mas o proletariado irá se dissolver na comunidade socialista, se libertar de suas características de classe, isto é, deixará de ser proletariado.... O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho a uma cultura da humanidade. Ao que parece, esquecemos isso com muita freqüência.<sup>8</sup>

Utópico? Irrealista quanto ao tempo necessário para abolir a sociedade de classes ("o período da revolução social, em escala mundial, não durará meses, e sim anos e dezenas de anos — dezenas de anos, mas não séculos, e ainda menos milênios")? É bem provável que os leitores de *Literatura e Revolução* se questionem a respeito da perspectiva de Trotski. É preciso ressaltar aqui o fato de que, para ele, o conceito de "cultura proletária", análogo ao de "cultura feudal" ou "cultura burguesa" — ou de uma verdadeira "cultura socialista" —, é em si mesmo contraditório. Na Rússia de 1923-24, o processo de criação de condições para uma nova cultura ainda estava no começo: "Talvez se possa dizer, traçando-se uma curva da arte atual à arte socialista do futuro, que hoje apenas ultrapassamos o estágio de preparar essa própria preparação."

É a partir dessa opinião fundamental a respeito da "arte revolucionária e arte socialista" (título de um dos capítulos de *Literatura e Revolução*) que Trotski constrói sua defesa da maior liberdade possível para a produção e recepção literárias. No que concerne à produção — quem deveria escrever o que no novo Estado operário —, Trotski é exuberante ao falar sobre a abertura de todos os tipos de literatura aos operários e camponeses, sendo que alguns deles haviam aprendido a ler e escrever pouco antes, enquanto serviam no Exército Vermelho. "O proletariado, durante o período de sua ditadura, deve marcar a cultura com seu selo", escreveu Trotski. Encorajar tal atividade significa continuar a expandir todos os modos de instrução<sup>9</sup> e também estimular as formas mais diversas possíveis de representação e expressão.

[Isso] não significa ... 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.

“O lirismo pessoal tem incontestavelmente o direito de existir na nova arte, por menor que seja sua esfera de ação”, prossegue ele. “Ninguém imporá nem se atreverá a impor aos poetas uma temática. Escrevam então tudo o que lhes vier a cabeça!”

Até quando defendia essa espécie de liberdade para os escritores, Trotski insistia em que ela não devia ser confundida com qualidade artística. Os adeptos do Proletkult reduziam todo valor estético ao mais rudimentar conteúdo político e social, argumentava ele, e essa postura era condescendente com os novos escritores de classe operária, privando-os do conhecimento cultural e da prática de que precisam para desenvolver uma nova arte.

Bastante cômico do atraso cultural imposto a operários e camponeses russos por séculos de privação czarista, e da distância entre essas classes recém-liberadas e a *intelligentsia* literária já existente,<sup>10</sup> Trotski desejava que aqueles que falavam “da arte proletária em termos extremamente enfáticos, até grandiloqüentes”, não fizessem aos escritores da classe operária o desfavor de fingir que toda e qualquer coisa escrita por eles era uma obra de arte literária. Esses escritores, assim como todos os outros, deviam ser capacitados para estudar “técnica literária” e cultivar seus próprios padrões de julgamento. A classe operária produzia “documentos artísticos”, mas “poemas ... que revelam a ignorância do poeta não constituem poesia proletária simplesmente porque não constituem poesia”. “Os poetas fazem sua aprendizagem”, que só levará a uma realização literária séria se a eles fossem dada liberdade, tempo e incentivo para absorver e utilizar a história cultural que antes lhes era negada.

Obviamente isso significava que não apenas os escritores, mas todos os indivíduos na nova sociedade deveriam estar aptos a conhecer o quanto desejassem e necessitassem a respeito da

literatura russa — da literatura mundial. “O proletariado, embora seja espiritualmente — e por conseguinte artisticamente — sensível, não recebeu educação estética”, afirmava Trotski. Como “classe não possuidora”, o proletariado fora impedido no passado “de iniciar-se nos elementos da cultura burguesa, integrada para sempre no patrimônio da humanidade”. Dizer aos operários que eles não precisavam, ou pior, que não deviam ou não podiam se preocupar com o passado burguês, feudal ou clássico seria ridículo.

Seria pueril pensar que as belas-letas burguesas possam abrir brechas na solidariedade de classe. O que Shakespeare, Goethe, Púchkin e Dostoiévski darão ao operário será, antes de tudo, a imagem mais complexa da personalidade, de suas paixões e sentimentos.... O operário, afinal, se enriquecerá.

A confiança de Trotski no autodidatismo e na criatividade do operariado é a base de seu repúdio a qualquer tentativa de evitar que os operários fossem “contaminados” pelos produtos literários da cultura capitalista. Além disso, a classe operária “não pode edificar uma nova cultura antes de absorver e assimilar os elementos das antigas culturas”. Quanto à tentativa de o Partido Comunista dizer aos operários o que estes podiam ler, declarava ele: “... a arte não é um domínio que se chame o Partido a comandar. Ele pode e deve protegê-la, estimulá-la e só indiretamente dirigi-la”, de modo a defender “os interesses históricos da classe operária no seu conjunto”. Para Trotski, esses interesses abrangiam o máximo de instrução, educação, liberdade de expressão e autodidatismo.

A defesa que Trotski faz da liberdade artística depende conceitualmente de suas opiniões sobre a arte em si, apresentadas de modo mais completo no capítulo “A escola de poesia formalista e o marxismo”. Para os leitores de *Literatura e Revolução* interessados em crítica e teoria literária, é provável que esta seja a parte mais instigante do livro.

Os formalistas russos eram acadêmicos profissionais que tentavam desenvolver uma abordagem científica no entendimento e análise da literatura.<sup>11</sup> Figuras como Viktor Tchklovski — que em 1916 ajudou a fundar a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (Opoiaz) — e

Roman Jakobson — fundador do Círculo Lingüístico de Moscou, em 1915 — partiram de estudos contemporâneos em lingüística, psicologia e filosofia da linguagem para criar uma espécie de análise literária baseada no estudo de características formais de poemas e narrativas ficcionais, deixando de lado a realidade social e histórica representada nos textos literários. Embora a princípio Trotski discorde do modo que adotavam de priorizar a forma artística com relação ao conteúdo sócio-histórico, ele reconhecia tanto o valor quanto as limitações desse exercício.

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.

Trotski valorizava criticamente o formalismo russo por um princípio que, como vimos, é importante em sua crítica aos “proletkultistas” — e em sua opinião sobre marxismo e cultura artística:

Nem sempre se podem seguir somente os princípios marxistas para julgar, rejeitar ou aceitar uma obra de arte. Esta deve ser julgada, em primeiro lugar, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte. Mas só o marxismo pode *explicar* por que e como, num determinado período histórico, aparece tal tendência artística; em outras palavras, quem expressou a necessidade de certa forma artística, e não de outras, e por quê.

O fato de Trotski insistir em julgar a arte “segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte”, é muito importante. Mas quais são exatamente “as leis da arte”? Ele não define o conceito de modo sistemático, levando alguns comentaristas a concluir que, embora obviamente conhecesse os escritos de Tcheklovski, Jakobson e seus outros colegas formalistas, ele não havia estudado as bases técnicas lingüísticas e filosóficas sobre as quais os formalistas haviam fundamentado sua pesquisa.<sup>12</sup>

A observação é justa: levando-se em consideração tudo o que fazia na época, não é de surpreender que Trotski não tivesse tido



tempo de ler, por exemplo, o *Curso de lingüística geral*, de Ferdinand de Saussure, ou outros trabalhos acadêmicos de teoria e análise especializada. O crítico Terry Eagleton conclui: “Se Trotski tem uma aguda consciência das assimetrias entre o estético e o histórico, também tem poucos instrumentos teóricos para defini-los com precisão.”<sup>13</sup>

Talvez. Mas Trotski conseguiu ser preciso e sugestivo ao argumentar que, quando deparam com uma obra de arte, nem o escritor nem o leitor de literatura podem fugir ao significado determinante da forma. Estar atento às “particularidades artísticas e psicológicas da forma”, declara ele, pode “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”.

Segundo Trotski, a forma deve ser um caminho para nossa compreensão do contexto social, das motivações e dos valores da literatura, e não uma barreira a esse entendimento. Já que “uma nova forma artística, apreciada no seu amplo sentido histórico, nasce em resposta a novas necessidades”, o leitor poderia entender essas “novas necessidades” graças à curiosidade por outras formas. A expressão e a representação literárias podem até ser determinadas pela imprevisibilidade e a experimentação formal:

A forma pesquisada excitará e estimulará, nos seus esforços para a realização artística, essa idéia subjetiva que poderá algumas vezes enveredar por um caminho imprevisto. Isso significa simplesmente que a forma verbal não reflete, de modo passivo, uma idéia artística preconcebida, mas um elemento ativo que influencia a própria idéia.

Esse distinto senso do poder que a elaboração e a exploração formais têm é uma das contribuições — em geral subestimadas — de Trotski à teoria literária. Sua ligação com os formalistas é por si mesma produtiva e em muitos aspectos fundamental para tudo o que ele diz sobre liberdade na arte e criação de uma nova cultura artística.



Às vezes presume-se que as idéias de Trotski a respeito da liberdade e do desenvolvimento potencial da arte foram únicas na cultura revolucionária russa e na oposição aos “proletkultistas”, aos stalinistas emergentes e também ao próprio bolchevismo. De fato, Lênin concordava vigorosamente com Trotski nos principais aspectos do debate sobre “arte proletária”. Em 1919, expressou sua “hostilidade” a “todas as ‘culturas proletárias’”, declarando-as “invenções dos intelectuais”:

A cultura proletária não é algo que surge sabe-se lá de onde, não é inventada por pessoas que se pretendem especialistas em cultura proletária. A cultura proletária é o avanço normal desse conhecimento acumulado pela humanidade sob o jugo da sociedade capitalista, da sociedade feudal e da sociedade burocrática.<sup>14</sup>

Num discurso feito para o Comitê Central do Partido Comunista, em maio de 1924, Trotski lembrou às pessoas decepcionadas com suas críticas ao movimento Proletkult que a posição por ele assumida era condizente com a de Lênin. Dirigindo-se em especial ao “camarada Pletnev” — que, junto com outros dois entusiastas do Proletkult, tentara usar citações do líder maior do bolchevismo para atacar *Literatura e Revolução* —, recordou: “Lênin condenou sem piedade o ‘palavrório sobre cultura proletária’”.<sup>15</sup> Lênin era totalmente contrário aos esforços tacanhos e ilusórios para definir e promover a “cultura proletária”, ameaçando mesmo “fechar o Proletkult de uma vez por todas”, medida que encontrou a bem-sucedida oposição de Trotski.

Há um limite inescapável para a liberdade artística apresentado por Trotski em *Literatura e Revolução*, fronteira imposta pela primeira vez no final da Introdução.

Nossa política em relação à arte durante o período de transição pode e deve ser a de ajudar os diferentes grupos e escolas artísticas que nasceram com a Revolução a compreender corretamente o sentido histórico da época, e conceder-lhes completa liberdade de autodeterminação no domínio da arte, após colocá-los sob o crivo categórico: a favor ou contra a Revolução.

É provável que grande parte dos leitores atuais de Trotski rejeite esse limite e o “crivo categórico” que o fundamenta antes de avaliá-los com cuidado. Os organizadores da *Norton Anthology of Theory and Criticism*, por exemplo, após reconhecerem o “louvável respeito pela autonomia artística” de Trotski, passam a lamentar o que vêem como “uma tendência ao dogmatismo” quando ele defende a revolução.<sup>16</sup> As pessoas propensas a seguir a linha de pensamento dos organizadores da *Norton Anthology* deveriam ao menos considerar o que Trotski realmente diz. Ele não acha que todo discurso literário deve elogiar explicitamente a Revolução ou a causa da emancipação da classe operária, ou que deve se abster de divergir, debater ou satirizar. Como vimos, Trotski defende exatamente o contrário. Ele declara que os escritores não podem usar a literatura como parte de uma tentativa séria de destruir uma sociedade que ainda lutava — em condições bastante inferiores — para sobreviver.<sup>17</sup>

Quem se sentir inclinado a rejeitar as propostas de Trotski deve lembrar as posições defendidas pelos regimes vigentes durante os momentos revolucionários que deram origem às nossas próprias democracias capitalistas modernas: a Revolução Inglesa de meados do século XVII, a Revolução Francesa, a Revolução Norte-Americana da década de 1770 e sua segunda fase, a Guerra Civil Norte-Americana. Os líderes políticos desses conflitos conseguiram colocar todos os cidadãos “sob o crivo categórico: a favor ou contra a Revolução”.

Na introdução de *Art and Revolution*, Paul Siegel cita um trecho de *Areo pagitica* (1644), de John Milton, talvez uma das mais célebres defesas da liberdade intelectual e artística da literatura britânica.<sup>18</sup> Escrevendo como futuro integrante do Conselho de Estado de Oliver Cromwell, e para um público que compreendia os conflitos políticos e entre classes em geral em termos religiosos, Milton, o revolucionário protestante (que mais tarde iria escrever *Paraíso perdido*), mostrava-se resoluta quanto à questão da tolerância aos seus incorrigíveis inimigos anglicanos e católicos romanos:

Mas se não podemos ter todos a mesma mente — que mente espelharíamos? —, é mais íntegro, prudente e cristão que o povo seja tolerado, e não que todos sejam coagidos. Não digo papismo tolerado e superstição pública, fatores que destroem todas as religiões e supremacias civis — e que devem eles mesmos serem destruídos.<sup>19</sup>

Não quero dizer que devemos equiparar a primeira revolução burguesa vitoriosa à primeira revolução socialista bem-sucedida no que se refere à liberdade literária e seus limites. Mas sugiro que, nos momentos históricos em que uma ordem socioeconômica é substituída por outra, literatura e arte jamais fugiram às coações inerentes ao conflito revolucionário.

Além dessa análise geral a respeito das condições e possibilidades da cultura literária na União Soviética da década de 1920, em *Literatura e Revolução* Trotski faz extensos comentários sobre escritores, movimentos e realizações institucionais específicas. Seu profundo conhecimento da cena literária é notável, impressionante — às vezes atemorizador. Leitores pouco versados em literatura russa encontrarão ajuda do glossário ao final deste volume.

A apreciação feita por Trotski de cada escritor reflete sobretudo a confiança que ainda tinha, em 1923-24, de que o enorme potencial já percebido na Revolução de 1917 acabaria por triunfar sobre a devastação causada pela guerra civil e pela transferência do poder político das mãos dos operários e suas organizações para a burocracia do Estado e do Partido. É claro que, em retrospecto, Trotski pode parecer confiante, esperançoso demais. Pouco mais de um ano após a publicação de *Literatura e Revolução*, foi forçado por Stálin e seus seguidores a demitir-se do cargo de chefe do Exército Vermelho. Em três anos seria expulso do Partido Comunista, e em janeiro de 1928 foi mandado para o exílio.

O Capítulo 8 de *Literatura e Revolução* começa por enfatizar mais uma vez a rigorosa honestidade crítica das primeiras páginas. “Não existe ainda arte revolucionária. Há elementos dessa arte, sinais, tentativas de realizá-la e, antes de tudo, o homem revolucionário, que forma a nova geração à sua imagem e que necessita cada vez

mais dessa arte.” Quanto à “arte socialista”, isso é algo inteiramente diferente, “as bases ainda não existem” — embora Trotski afirme que a arte socialista “surgirá do que se fizer nesse período”. Enquanto nesse capítulo a atenção de Trotski se volta do presente e do passado para o futuro, a promessa contida na última frase citada revela uma extraordinária visão do potencial cultural e artístico da Revolução.

A mudança, porém, é gradual: Trotski ainda tem muito a dizer sobre o passado e o presente da literatura. Ele volta, por exemplo, à questão da forma e à distinção convencional entre forma e conteúdo, à proporção que examina os “grandes períodos na literatura russa”. “Cada uma dessas tendências compreendia uma concepção social ou uma atitude de grupo diante do mundo que deixava seu selo em temas, conteúdos”. “Conteúdo”, segundo Trotski, “não se liga ao assunto, no sentido formal do termo, mas à concepção social. Uma época, uma classe e seus sentimentos podem expressar-se tanto no lirismo sem tema como num romance social”. A passagem de “assunto” para “concepção social” gera uma mudança correspondente na “questão da forma”. A “relação recíproca entre forma e conteúdo” envolve mais que apenas a representação verbal do “assunto”: ela é determinada “pela nova forma, descoberta, proclamada e desenvolvida sob a pressão de uma necessidade interior, de uma exigência psicológica coletiva que, como toda a psicologia humana, tem raízes na sociedade”.

Alan Wald erra ao declarar que o método usado por Trotski em *Literatura e Revolução* é “problemático no plano teórico pela separação entre conteúdo e técnica”; e afirma que “Trotski parece conceber a arte como uma ‘técnica’ — desprovida de um conteúdo específico”.<sup>20</sup> Trotski diz haver entre “forma” e “conteúdo” uma interação dinâmica e de definição por reciprocidade, e é isso que o leva a retrair os conceitos segundo suas raízes no “objetivo social” que se transforma com a história.

O fato de que Trotski repense os conceitos de “forma” e “conteúdo” no capítulo “Arte revolucionária e arte socialista” é fundamental para sua análise de tendências literárias como o

simbolismo e o futurismo, e para os comentários de grandes obras da cultura burguesa, como as tragédias de Shakespeare e o *Fausto*, de Goethe. Também é essencial para a avaliação que faz das futuras transformações na arte:

A poderosa força da emulação, que, na sociedade burguesa, se reveste das características da concorrência no mercado, *não desaparecerá* na sociedade socialista. Para usar a linguagem da psicanálise, ela será sublimada, isto é, assumirá forma mais elevada e fecunda. (Grifo meu.)

Trotsky prevê que a “arte” do futuro socialista, para ser valorizada, não deverá ser algo separado dos aspectos práticos da existência social. “Todas as *esferas* da vida” (grifo meu) ... serão permeadas por impulsos e técnicas artísticas: a cultura do solo, o plano de habitações, a construção de teatros, os métodos de educação, a solução dos problemas científicos, a criação de novos estilos”. Para ele, a cooperação direta entre a arte a todas as espécies de técnicas seriam de suprema importância.<sup>21</sup>

Essa visão conclusiva de uma época em que “o muro que separa a arte da indústria ruirá”, e em que outros processos sociais rudimentares, como a “tarefa... de alimentar e educar as crianças... passará da família para a iniciativa pública”, fez com que alguns leitores de *Literatura e Revolução* — até os benevolentes — recuassem criticamente diante do “utopismo” de Trotsky. Alguns acham fácil sorrir ao ler a parte final, cuja profecia é de que “o homem irá se tornar incomparavelmente mais forte, mais sábio e mais sutil. Seu corpo será mais harmonioso, seus movimentos mais rítmicos, sua voz mais melodiosa”.

Por esse otimismo tão radical, Isaac Deutscher lembrou-se, e com toda a razão, de *Prometeu desacorrentado*, de Percy Shelley (1819) — e da previsão de Thomas Jefferson segundo a qual os seres humanos passariam por um “progresso ... físico ou intelectual — até que todo homem fosse em potencial um atleta ou um Aristóteles”.<sup>22</sup>

Mas Trotsky sempre esteve a par das árduas lutas que deveriam ocorrer depois das revoluções — lutas que tiveram início em sua

própria época —, antes que uma cultura socialista pudesse ser completamente concluída. Quase no final do discurso sobre “Classe e arte”, proferido por ele no ano seguinte à publicação de *Literatura e Revolução*, novamente argumentou contra a idéia de uma evolução ininterrupta para se alcançar uma “verdadeira cultura proletária, ... que posteriormente se tornará uma literatura socialista”. “Após o nosso tempo, um tempo para respirar, quando está sendo criada uma literatura pintada em cores fortes pelos companheiros de viagem — não pelo Partido, não pelo Estado —, haverá uma época de novos e terríveis espasmos de guerra civil”.<sup>23</sup> “Se saírem vitoriosos”, continua ele — não “quando”, mas “se” —, “estarão assentadas as bases econômicas e sociais para uma cultura socialista de verdade”.

O otimismo de Trotski em relação ao futuro da arte e da cultura nunca é fruto de uma abstração idealizada sobre o caminho traçado pela história da humanidade. Origina-se dessa tenaz honestidade a respeito das realizações culturais e da luta política que muitas vezes parece contradizer sua crença exuberante nas possibilidades da arte socialista — mas que na verdade é a sua precondição.

DEZEMBRO DE 2004

## NOTAS

1. R.R. Palmer, *A History of the Modern World*, 2ª ed. rev., Nova York: Knopf, 1963, p.737. O livro de Palmer, publicado pela primeira vez em 1950, ainda é muito utilizado em escolas e universidades norte-americanas.

2. Vincent B. Leitch (org.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Nova York / Londres: W.W. Norton, 2001, p.1004.

3. Leon Trotski, “Class and Art”, in Paul N. Siegel (org.), *Art and Revolution: Writings on Literature, Politics, and Culture*, Nova York: Pathfinder Press, 1970 (publicado pela primeira vez com este título em 1992). “Meu livro sobre literatura, que causou tanto sobressalto entre certos camaradas, foi publicado originalmente ... na forma de artigos para o *Pravda*.

Escrevi-o em dois anos, durante dois períodos de férias”, p.76. Para saber mais a respeito das circunstâncias e o contexto da produção de *Literatura e Revolução* por Trotski, ver Isaac Deutscher, *O profeta desarmado: 1921-1929*, segundo volume da biografia em três tomos (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006); e Tony Cliff, *Trotsky: 1923-1927*, terceiro volume da biografia em quatro tomos, Londres: Bookmarks, 1991; o capítulo cinco deste livro foi escrito por Chanie Rosenberg.

[4.](#) Para mais informações a respeito das revoluções alemãs e da relação delas com os avanços na Rússia, ver Chris Harman, *The Lost Revolution: Germany 1918 to 1923*, Londres / Chicago / Sidnei: Bookmarks, 1982.

[5.](#) Ver Cliff e Rosenberg, *Trotsky: 1923-1927*, p.98-100.

[6.](#) Deutscher, op.cit.

[7.](#) Ver Cliff e Rosenberg, op. cit., p.99 e 116-17.

[8.](#) Ver Deutscher, op. cit., p.188-90.

[9.](#) Ver Trotski, “Class and Art”, op.cit., p.84: “Bem, e quanto ao partido? ...sua tarefa fundamental em relação à literatura e cultura é elevar o nível da instrução — instrução simples, instrução política, instrução científica — das massas operárias, criando assim as bases para uma nova arte.”

[10.](#) Cliff e Rosenberg, op.cit., p.99: “Como transpor o vasto abismo entre as metas enormemente idealistas da revolução e a bárbara rudeza das massas que representam um empecilho para a criação de uma sociedade segundo seus próprios interesses — este se tornou o problema-chave para os líderes bolcheviques.”

[11.](#) O estudo clássico é de Victor Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, Haia / Paris / Nova York: Mouton, 4ª ed., 1980.

[12.](#) Ver Erlich, *Russian Formalism*, p.99-108.

[13.](#) Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, Londres: Verso, 1978, p.171. Ver também Tony Bennet, *Formalism and Marxism*, Londres / Nova York: Methuen, 1979, p.28-9 e 101.

[14.](#) Vladímir I. Lênin, *Sochineniia*, vol.24, citado em Cliff e Rosenberg, op.cit., p.115. Ver também Deutscher, op.cit., p.169.

[15.](#) Trotski, “Class and Art”, op.cit., p.75-6.

[16.](#) The Norton Anthology of Theory and Criticism, p.1005.

[17.](#) Trotski, “Class and Art”, op.cit., p.179: “...precisamos de uma resoluto, severa mas obviamente não insignificante censura. Isso quer dizer que... precisamos de uma rígida luta política contra todas as tentativas feitas pelos restauracionistas para induzir a nova arte

soviética a ser influenciada pela burguesia.” A distinção aqui se dá entre censurar a arte burguesa, a que Trotski se opunha constantemente, e censurar a utilização da arte burguesa por indivíduos ativamente empenhados em destruir o Estado soviético e restaurar o czarismo.

[18](#). Ver Trotski, op.cit., p.22.

[19](#). John Milton in Merritt Y. Hughes (org.), *Complete Poems and Major Prose*, Nova York: Odyssey Press, 1957, p.747.

[20](#). Alan Wald, “Literature and Revolution: Leon Trotsky’s contributions to marxist cultural theory and literary criticism”, in Hillel Ticktin e Michael Cox (orgs.), *The Ideas of Leon Trotsky*, Londres: Porcupine Press, 1995, p.221 e 224.

[21](#). As opiniões de Trotski sobre a cultura prática são apresentadas em uma série de ensaios organizados e publicados no livro *Problems of Everyday Life*, em 1923. Ver Deutscher, op.cit., p.164-5 e Cliff e Rosenberg, op.cit., p.100-07.

[22](#). Citado em Deutscher, op.cit., p.197.

[23](#). Trotski, op.cit., p.86.



## PREFÁCIO

# O MARXISMO E A QUESTÃO CULTURAL

*Luiz Alberto Moniz Bandeira*

**Q**ue atitude deve adotar a Revolução diante da literatura e da arte? Poderá o proletariado, assumindo a posição de classe dominante na sociedade, criar sua própria cultura, como fez a burguesia?

Estes problemas — a que os fundadores do socialismo científico não dedicaram especial atenção — os bolcheviques tiveram de enfrentar após a tomada do poder em 7 de novembro de 1917 (24 de outubro). O torvelinho da Revolução envolveu, de uma forma ou de outra, os escritores, poetas e artistas. A torre de marfim desmoronou. A indiferença da “arte pura” pela participação política manifestou seu verdadeiro sentido de classe. Grande parte da *intelligentsia* não escondia o desprezo e extravasava seu ódio contra os “vândalos”, os “usurpadores”, o “populacho”, em suma, contra os bolcheviques, sobretudo contra Lênin e Trotski.

As musas da burguesia e da nobreza, quando não se engajavam na guerra civil ao lado dos Brancos e da Entente, silenciavam, emudeciam, não suportavam as privações, a fome e o frio, a promiscuidade com a plebe. Escritores e poetas fugiam para o exterior ou se isolavam com horror e alheios ao mundo que emergia, como estrangeiros dentro do seu país, os “emigrados internos”, segundo a expressão com que Trotski os batizou.

Não lhes restava outro caminho senão buscar o passado. E quanto mais remoto, tanto melhor. Aldanov agarrava-se à Revolução Francesa de 1789. Boris Záitzev ressuscitava as figuras do

Renascimento italiano. E Dmítri Merejkóvski retornava ao Egito dos faraós, à Babilônia e à Mesopotâmia. Outros, como Z. Hippius, L. Andreiev, M. Artbatchev e A. Kuprin, simplesmente odiavam. A *intelligentsia*, comprometida na sua maioria com as classes derrubadas pela Revolução, mergulhou o poder soviético num clima de hostilidade. E, entre os anos 1918 e 1919, a antiga literatura e a antiga arte ruíram com o regime social a que serviam como superestrutura ideológica.

Não se pode dizer, no entanto, que toda a intelectualidade passou para a contra-revolução. Valeri Briusóv, Aleksáedr Blok, Sierguêi Iessênin, Maksím Górkí, Vladímír Maiakóvski, Serafimovitch e Natan Altman, entre outros, apoiaram o governo soviético. Novas escolas artísticas e literárias, como futurismo, imagismo, construtivismo, os Irmãos Serapião, os “forjadores”, floresceram no campo da Revolução. Havia, naturalmente, certa ambivalência nas relações entre essas escolas e os dirigentes bolcheviques. Lênin olhava com desconfiança o futurismo. Ainda preferia Tolstói, Púchkin, Tchekhov, Shakespeare, Schiller e Byron. Não porque repelisse as inovações, mas porque desejava uma arte acessível às massas, e não apenas para o deleite de meia dúzia de intelectuais. “Várias vezes tentei ler Maiakóvski e nunca pude passar do terceiro verso: sempre durmo” — comentava.

Não aceitava, por outro lado, a tendência para a criação da “cultura proletária”, representada pelo Proletkult, que, sob a inspiração de A. Bogdanov e Lebedev-Polianski, contava com o patrocínio do Comissariado da Instrução, dirigido por A. Lunatchárski, e a simpatia de Bukharin. Interveio e exigiu que o Congresso do Proletkult, realizado em Moscou (1920), aprovasse uma resolução, por ele próprio redigida, condenando “com a maior energia, como inexata teoricamente e prejudicial na prática, toda tentativa de inventar uma cultura especial, própria”. Quando o *Pravda* publicou um artigo em que Pletnev manifestava sua intenção de estudar *ciência proletária*, Lênin repreendeu Bukharin por permitir a publicação daquele disparate, e escreveu que “o autor não deve estudar *ciência proletária*, mas simplesmente estudar”.

Coube a Trotski, cujas opiniões coincidiam de modo geral com as de Lênin, abordar mais profundamente esses problemas. Não pretendia escrever um livro, e sim o prefácio para um volume de suas *Obras*, que as Edições do Estado lançariam. Era o verão de 1922, e ele, depois de recusar o posto de vice-presidente do Conselho de Comissários do Povo que Lênin lhe oferecera, partiu de férias para o interior da Rússia. O prefácio cresceu tanto que se converteu em livro, e Trotski só pôde terminá-lo no verão seguinte. Assim apareceu *Literatura e Revolução*. Trotski não só criticava, do ponto de vista do materialismo dialético, as principais tendências artísticas e literárias da Rússia pós-revolucionária, seus principais intérpretes — como Biely, Blok, Iessênin, Maiakóvski e outros —, como estudava detidamente a atitude que o Partido Comunista deveria adotar e a questão da cultura proletária.

O Partido Comunista, no seu entender, não deveria interferir nas controvérsias e disputas entre as diversas escolas, assumir a posição de um círculo literário, concorrendo com outros, mas salvaguardar os interesses históricos do proletariado no seu conjunto. Como se previsse a degenerescência do stalinismo — que posteriormente criou uma arte oficial, na verdade acadêmica e burocrática, sob o epíteto de “realismo socialista” —, Trotski proclamaria: a arte não constitui um terreno no qual o Partido possa ser chamado a mandar. O Partido pode e deve conceder um crédito de confiança aos diversos grupos que procurem sinceramente aproximar-se da Revolução, a fim de ajudá-los em sua realização artística.

Significava esse ponto de vista uma concessão ao liberalismo? Não. Ele próprio salientava: “O Partido, evidentemente, não se pode entregar ao princípio liberal do *laissez-faire, laissez-passer*, mesmo na arte, nem por um só dia. A questão é saber quando deve intervir, em que medida e em que caso.” Ensinava ainda: “O Partido orienta-se por seus critérios políticos e repele, na arte, as tendências nitidamente venenosas ou desagregadoras.”

E mais adiante:

Se a Revolução se vê obrigada a destruir pontes ou monumentos quando é preciso, ela não hesitará em combater toda tendência artística que, por maiores que sejam

suas realizações formais, ameaçasse introduzir fermentos desagregadores nos meios revolucionários, ou jogar umas contra as outras as forças internas da Revolução, ou seja, o proletariado, o campesinato, os intelectuais. Nosso critério é decididamente político, imperativo e intolerante.... Daí a necessidade de definir seus limites.

A ele, porém, como aos fundadores do socialismo científico, repugnava a arte dirigida, instrumento puro e simples de propaganda partidária. A arte, na condição de produto da vida social, reflete, não só pelo conteúdo, como pela forma, as realidades de uma época e todas as suas contradições. Não existe, desse modo, arte sem conteúdo ou tendência. Imprimir-lhe todavia o caráter de propaganda partidária é convertê-la de sistematização de sentimentos em sistematização de idéias. E a arte deixa de ser arte.

O artista — escrevia Plekhânov — expressa seu pensamento por meio de imagens, enquanto o publicista comprova suas idéias com argumentos lógicos. Se um escritor emprega argumentos lógicos em lugar de imagens, ou se as imagens que criou lhe servem para demonstrar tal ou qual assunto, não se trata de um artista, mas de um publicista, mesmo que escreva, em vez de ensaios e artigos, romances, contos ou peças de teatro.<sup>1</sup>

A compreensão da arte dirigida, instrumento de propaganda política, jamais encontrou apoio nas teorias de Marx e Engels. Analisando a tragédia de Lassalle, intitulada *Franz von Sckingen*, Marx aconselhou-o a seguir o exemplo de Shakespeare, porque via na “schillerização”, na transformação dos personagens em simples porta-vozes do espírito do século”, o seu maior defeito.<sup>2</sup> Engels por sua vez reiterava:

Não sou em absoluto adversário da poesia de tendência como tal.... Mas creio que a tendência deva surgir da própria situação e da própria ação, sem que seja explicitamente formulada. O poeta não é obrigado a dar pronta aos leitores a futura solução histórica dos conflitos que descreve.<sup>3</sup>

Shakespeare retratou o homem e a sociedade do seu tempo, a agonia de uma classe e a ascensão de outra. As tendências de seus

dramas são aquelas do próprio desenvolvimento social de que brotaram. Schiller, ao contrário, transformou o teatro numa tribuna para sustentar suas teses. Estas não apareciam em Shakespeare, na medida do real desenrolar dos acontecimentos. Este é que estava em função do ideal, em função de suas teses. *Guilherme Tell* consagrava o direito de assassinar os tiranos. Por mais nobres que fossem suas atitudes políticas e seus ideais, a intencionalidade prejudicou a grandeza artística da obra de Schiller. “Quanto mais as opiniões [políticas] do autor ficam escondidas” — ponderava Engels —, “tanto melhor para a obra de arte. O realismo de que falo se manifesta mesmo fora das idéias do autor.”<sup>4</sup>

Anos mais tarde, Lênin repetiria o mesmo a propósito de Tolstói: “Se estamos diante de um artista verdadeiramente grande, ele deve refletir em suas obras ao menos alguns aspectos essenciais da revolução.”<sup>5</sup>

Essa orientação, contrária a que se transforme a arte em instrumento de propaganda partidária, foi seguida por outros intérpretes do marxismo como Franz Mehring e Rosa Luxemburgo. Esta declarou categoricamente: “Este conto sem dúvida não me agradou tanto como ‘O homem rico’, e não apesar de, senão precisamente porque a tendência social é neste mais acentuada. Num romance não busco nunca o fundo, mas, antes de tudo, seu valor artístico.”<sup>6</sup>

A orientação de Trotski no que se referia à questão da cultura proletária também acompanhava a tendência geral do pensamento de Marx e Engels, endossada por Lênin.

O marxismo — dizia Lênin — conquistou sua significação histórica universal, como ideologia do proletariado revolucionário, porque não rechaçou de modo algum as mais valiosas conquistas da época burguesa, mas, pelo contrário, assimilou e reelaborou tudo o que houve de valioso em mais de dois mil anos de evolução do pensamento e da cultura da humanidade.<sup>7</sup>

Lênin considerava ainda mais “profundamente justas e importantes” as palavras de Kautsky quando este salientava que

“não é o proletariado o portador da ciência contemporânea, *senão* os intelectuais burgueses”.<sup>8</sup> E não somente as ciências. As artes também.

O proletariado — explicava Rosa Luxemburgo — “nada possuindo, não pode, na sua marcha para frente, criar uma cultura nova em folha enquanto se conservar nos quadros da sociedade burguesa”. E concluía: “Tudo o que se pode fazer hoje é proteger a cultura da burguesia contra o vandalismo da reação burguesa.”<sup>9</sup>

Uma vez libertado, porém, das cadeias do capital, poderia o proletariado criar sua própria cultura? As condições econômicas, sociais e políticas não o permitiriam. Sua ditadura constituiria um *semi-Estado*, um Estado em deperecimento, um regime de transição. Como construir uma cultura e uma arte do proletariado se, com a instauração de sua ditadura, começaria o processo de sua própria desaparecimento como classe? A arte e a literatura tomariam de modo natural outro cunho, novas formas, durante os anos de poder operário em via de definhar. Novas formas não impostas por decreto nem predeterminadas burocraticamente, mas refletindo, como superestruturas, as situações históricas e o processo social da extinção das classes e, em conseqüência, do Estado.

A burguesia pôde desenvolver uma cultura e uma arte próprias. O destino histórico do proletariado, todavia, é bem diverso. Seu papel, ao assumir o poder, não é organizar outra sociedade de classes, e sim acabar com todas as classes da sociedade. Explica-se sua ditadura como um regime de transição em que, destruindo a burguesia, o proletariado destruirá a si mesmo como classe.

Não poderia haver, portanto, uma cultura e uma arte proletárias precisamente quando todas as classes começam a desaparecer. Não teriam sentido. Nem seriam possíveis. O marxismo jamais pretendeu substituir a dominação de uma classe por outra, mas liquidar com todas. Este é o objetivo claro do poder transitório do proletariado. A condição de existência de uma é a condição de existência de outra.

Rosa Luxemburgo indicava que “a classe operária só poderá criar uma arte e uma ciência próprias *depois de libertar-se completamente de sua atual situação de classe*”.<sup>10</sup> E, ao criar uma

arte e uma ciência próprias, após se libertar de sua atual condição de classe, estas já não serão proletárias, mas socialistas. Por isso Trotski repetia que “a significação histórica e a grandeza moral da revolução proletária residem no fato de que ela planta os alicerces de uma cultura que não será de classe, mas pela primeira vez verdadeiramente humana”.

*Literatura e Revolução* provocou uma série de controvérsias. Tanto Lunatchárski como Bukharin continuaram a defender o Proletkult, apesar da oposição de Lênin e das críticas de Trotski. Lunatchárski, embora considerasse a obra “verdadeiramente notável”, chegando mesmo a declarar que subscreveria “sem vacilar” os pontos de vista de Trotski quanto ao comportamento do Partido Comunista diante dos intelectuais, sobretudo dos *paputchiki* (companheiros de viagem), atacou a concepção de cultura proletária. Ao reconhecer, segundo Lunatchárski, apenas as culturas do passado — feudal e burguesa — e a cultura do futuro — socialista —, Trotski apresentava a ditadura do proletariado como um período estéril de realizações artísticas e literárias. Bukharin, por sua vez, argumentava:

A posição do companheiro Trotski é errônea por uma simples razão. O companheiro Trotski, em primeiro lugar, não leva em conta a duração da ditadura do proletariado. Em segundo lugar, não leva em conta a desigualdade do desenvolvimento da ditadura do proletariado nos distintos países. Conquistamos o poder. Temos a ditadura do proletariado. Mas a temos em condições concretas, caracterizadas pelo fato de que se acha rodeada de inimigos.

Estamos em presença de um longo caminho da ditadura do proletariado, porque a conquista do poder pelo proletariado, em todos os países, se efetua de modo desigual. Conquistamos o poder num país. Em outros, não. Encontramo-nos diante de uma premissa: o prolongamento do caminho da ditadura do proletariado, o desenvolvimento desigual do movimento operário. Por isso, a literatura, que se forma em geral à imagem e semelhança da classe dominante, adquire inevitavelmente traços específicos. Pode-se dizer o mesmo em outros termos: o companheiro Trotski, na construção teórica, exagera a cadência de desenvolvimento da sociedade comunista, ou, em outras palavras, exagera a rapidez do desaparecimento

progressivo da ditadura do proletariado. Daí seu erro teórico, do qual se deduzem as conseqüências que tirou.

Se, de um lado, Trotski e Lênin tinham razão no problema da impossibilidade de uma cultura proletária, a previsão de Bukharin quanto ao ritmo de desenvolvimento da revolução proletária mundial mostrou-se mais acertada. Não que, depois de 1923, Lênin e Trotski esperassem a vitória imediata do socialismo na Europa. Eles perceberam que se iniciava um período de refluxo. Quando escreveu *Literatura e Revolução*, Trotski contava com décadas de lutas e, por isso mesmo, argumentava que as energias do proletariado não se poderiam voltar para as questões da arte e da literatura. Talvez não imaginasse àquela época (1932), contudo, que o refluxo se manifestasse de forma tão dramática dentro da própria União Soviética, e que as décadas de lutas acumulassem derrotas sobre derrotas. Por conseguinte, sua tese implicava certo exagero quanto ao desaparecimento da ditadura do proletariado, como dizia Bukharin.

Mas se, por um lado, o proletariado até 1945 não conseguiu nenhuma outra vitória, conforme Lênin e Trotski esperavam, ele não pôde, por outro, criar dentro da União Soviética uma literatura e uma arte próprias. As obras do "realismo socialista" refletiram, pela sua mediocridade, não o desenvolvimento de uma cultura proletária, mas a degenerescência burocrática que se cristalizou no stalinismo, exatamente por causa da *desigualdade do desenvolvimento da ditadura do proletariado nos distintos países*, ou, em outras palavras, por causa do atraso da revolução mundial. A literatura e a arte daquele período se formaram à *imagem e semelhança* da burocracia.

As divergências entre Trotski e Bukharin no plano da cultura constituíam apenas um aspecto de um conflito político mais profundo, que se travava entre as diversas facções do Partido Bolchevique e que os dois interpretavam. Trotski, teórico da "revolução permanente", defendia o ritmo de coletivização e industrialização da URSS. Bukharin, àquele tempo (1925), situava-se na ala direita, simpatizava com o *kulak*, o camponês abastado,



propugnava pela concessão de incentivos aos agricultores, desejava a industrialização “em passo de tartaruga” e, finalmente, fornecia munição teórica a Stálin para a tese do “socialismo num só país”.

À derrota de Trotski após a morte de Lênin (1924) correspondeu também o estrangulamento de toda a atividade criadora existente nos primeiros anos da Revolução. A burocracia estendeu sua teia sobre o terreno das artes e da literatura. Bukharin, que apoiara o Proletkult, passou a defender, com Karl Radek,<sup>11</sup> a teoria do “realismo socialista”, que orientou toda a política cultural do período stalinista e encontrou em A.A. Zhdanov o seu máximo expoente:

O camarada Stálin chamou nossos escritores de engenheiros da alma humana. Esta definição tem um significado profundo. Stálin fala da enorme responsabilidade dos escritores soviéticos no que se refere à educação do povo, à educação da juventude. E fala da necessidade de não tolerar a dissipação no trabalho literário....

Guiado pelo método do realismo socialista, estudando atenta e conscienciosamente nossa realidade, esforçando-se para penetrar com maior profundidade a essência do processo de nosso desenvolvimento, o escritor deve educar o povo e armá-lo ideologicamente....

Se a ordem social feudal e logo a burguesia, no período de seu florescimento, puderam criar uma arte e literatura que afirmaram a instauração de uma nova ordem e cantaram o seu apogeu, nós, que representamos uma nova ordem, a ordem socialista, a encarnação de tudo o que há de melhor na história da civilização e da cultura humana, estamos na melhor das posições para criar a literatura mais avançada do mundo, literatura que deixará muito atrás os maiores exemplos do gênio criador de todos os tempos.<sup>12</sup>

Estas palavras retratam fielmente a mentalidade dominante na União Soviética e nos países socialistas da Europa Oriental ao tempo de Stálin — e de certa forma ainda sobreviveu por muito tempo. A escola do “realismo socialista” não conseguiu, entretanto, impor os seus cânones estéreis a todos os países onde a revolução triunfou depois de 1945. As concepções de Mao Tsétung, pelo menos até a época da “revolução cultural”, aproximava-se muito mais das posições de Lênin e Trotski que daquelas do realismo socialista.

Estudamos o marxismo — dizia Mao Tsé-tung — com o objetivo de aplicar o ponto de vista do materialismo dialético e do materialismo histórico à nossa observação do mundo, da sociedade, da arte e da literatura, e não com o objetivo de escrever discursos filosóficos em nossas obras artísticas e literárias. O marxismo abarca o realismo na criação artística e literária, mas não pode substituí-lo, do mesmo modo que abarca as teorias atômica e eletrônica na física, mas não pode substituí-las. Os dogmas e as fórmulas vazias e esquematizadas destruiriam com certeza nosso impulso criador e, mais ainda, destruiriam em primeiro lugar o marxismo.<sup>13</sup>

Mao Tsé-tung defendia, como Lênin, Trotski e Rosa Luxemburgo, a preservação da herança cultural da humanidade contra o esquerdismo artístico literário: “Devemos nos apoderar do rico legado deixado pela literatura do passado, tanto na China como no exterior, e continuar suas belas tradições. Mas temos de fazê-lo com nossos olhos postos nas grandes massas do povo.”<sup>14</sup> E insistia:

Devemos nos apoderar de todo o belo legado artístico e literário, assimilá-lo em tudo o que é benéfico para nós e elevá-lo como um exemplo, quando tentamos elaborar a matéria-prima artística e literária, e, sob o princípio geral de unidade e resistência ao Japão, tolerar todas as obras literárias e artísticas que expressem qualquer gênero de atitude política.<sup>15</sup>

Mao Tsé-tung, como Trotski, admitia “a livre competição de todas as variedades de obras artísticas”. “Devemos rechaçar o sectarismo em nossa crítica artística e literária e, sob o princípio geral de unidade e resistência ao Japão, tolerar todas as obras literárias e artísticas que expressem qualquer gênero de atitude política.”

Salientava igualmente a necessidade de “estabelecer juízos acertados” sobre todas as variedades de obras artísticas, “segundo o critério da ciência da arte”, e mostrava que “as obras de arte, por mais progressistas que sejam, mostram-se politicamente impotentes se carecem de qualidade artística”.<sup>16</sup>

Fidel Castro, em Cuba, permitiu também a mais completa liberdade de criação artística e literária no campo da revolução, admitindo o florescimento das mais diversas escolas. “Prefiro um bom poema de amor a um mau poema político, porque o mau

poema político desserve à revolução” – diria num discurso dirigido aos intelectuais. A sua luta contra o sectarismo (e ele mesmo ressalta que não se pode confundir sectarismo com radicalismo) assumiria uma amplitude muito maior na sua política cultural, encarando a revolução como uma “escola de pensamento livre” que não precisa de truques nem de fraudes para defender-se.<sup>17</sup>

Os problemas que Trotski levantou em *Literatura e Revolução* continuam, assim, na ordem do dia. A literatura e a arte serão espelho ou martelo, ou, a um só tempo, espelho e martelo. Realista ou abstrata, refletirá, não menos pela forma que pelo conteúdo, a necessidade do homem que deseja sua emancipação, a angústia do povo que luta para se libertar. A arte será o espelho dessa realidade ou o martelo que ajudará a transformar essa realidade. E quando o homem superar a sociedade de classes e a alienação, ela retornará às suas fontes reais na sociedade, às suas raízes humanas. A arte irá se confundir nas relações concretas do homem com o próprio homem, do homem com a natureza.

RIO DE JANEIRO, AGOSTO DE 1968

## NOTAS

- [1.](#) Gheorgh Plekhânov, *A arte e a vida social*.
- [2.](#) Karl Marx, carta a F. Lassalle, 19 abr 1859.
- [3.](#) Friedrich Engels, carta a Minna Kautsky, 26 nov 1885.
- [4.](#) Friedrich Engels, carta a *miss* Harknesse, abr 1888.
- [5.](#) Vladímir I. Lênin, “Tolstói: espelho da revolução”, *Proletari*, 11 set 1908.
- [6.](#) Rosa Luxemburgo, carta a Sónia Liebknecht, *Cartas da prisão*, 18 fev 1917.
- [7.](#) Vladímir I. Lênin, *A cultura proletária*, 8 out 1920.
- [8.](#) Citado por Vladímir I. Lênin, *Que fazer?*, grifo de Kautsky.
- [9.](#) Rosa Luxemburgo, “Estacionamentos e progressos da doutrina”, *Vorwaerts*, 14 mar 1903.
- [10.](#) *Ibid*, grifos da autora.

[11.](#) Tanto Bukharin quanto Radek sucumbiram nos processos de Moscou. O primeiro, que na luta contra Trotski se aliou a Stálin, morreu executado em 1938. Radek, condenado à prisão, desapareceu.

[12.](#) A.A. Zhadanov, Literatura e filosofia à luz do marxismo.

[13.](#) Mao Tsé-tung, Sobre a arte e a literatura.

[14.](#) Ibid.

[15.](#) Ibid.

[16.](#) Ibid.

[17.](#) Fidel Castro, *Contra o sectarismo e o mecanicismo*, discurso, 13 mar 1962.

# LITERATURA E REVOLUÇÃO

# INTRODUÇÃO

**A**lgumas considerações podem definir a atual situação da arte.

Se o proletariado russo, após a tomada do poder, não tivesse criado seu próprio exército, o Estado soviético há muito não existiria. E nós agora não pensaríamos nas questões econômicas, e muito menos nos problemas da cultura.

Se a ditadura do proletariado se mostrasse incapaz de organizar a economia e assegurar à população um mínimo vital de bens materiais nos anos que se seguiram à sua implantação, o regime soviético estaria então realmente condenado a desaparecer. A economia é hoje o maior dos problemas.

Mesmo a solução das questões elementares — alimentação, vestuário, habitação e educação básica — de forma alguma significaria a vitória total do novo princípio histórico, isto é, do socialismo. Só o progresso do pensamento científico em escala nacional e o desenvolvimento de uma nova arte mostrariam que a semente histórica não só germinou, como também floresceu. Nesse sentido, o desenvolvimento da arte é a maior prova da vitalidade e da importância de cada época.

A cultura alimenta-se na seiva da economia. É preciso, porém, mais que o estritamente necessário à vida para que a cultura se desenvolva e aprimore. A burguesia russa refreou a literatura muito rapidamente enquanto se fortificava e enriquecia. O proletariado será capaz de preparar a formação de uma cultura e de uma literatura novas, isto é, socialistas, não por métodos de laboratório, à base de pobreza, necessidade, da ignorância de hoje, mas a partir de meios sociais, econômicos e culturais consideráveis. A arte necessita de bem-estar e abundância. Os fornos ainda devem

esquentar, as rodas devem girar mais rapidamente, as lançadeiras devem correr mais depressa, as escolas devem funcionar melhor.

A velha literatura e a velha cultura da Rússia eram a expressão da nobreza e da burocracia. Repousavam sobre o camponês. O aristocrata cheio de si e o nobre "arrependido" imprimiram seu selo sobre o período mais importante da literatura russa. Mais tarde apareceu o intelectual plebeu, apoiando-se sobre o camponês e o burguês, e ele também escreveu seu capítulo na história da nossa literatura. Depois de passar pelo período de extrema simplificação dos velhos *narodniki*,<sup>1</sup> esse intelectual plebeu se modernizou, diferenciou e individualizou no sentido burguês do termo. Tal foi o papel histórico da escola decadente e do simbolismo. Desde o início do século, muito particularmente após 1907-08, a transformação da *intelligentsia* burguesa e da literatura se deu bem depressa. Patrioticamente, a guerra encerrou esse processo.

A Revolução destruiu a burguesia, fato que influiu de modo decisivo sobre a literatura. Esta, que se formara em torno de um eixo burguês, não existe mais. Tudo o que restou de mais ou menos viável no domínio da cultura — e isso é em particular verdadeiro na literatura — esforçou-se e esforça-se ainda por encontrar nova orientação. Se a burguesia não existe mais, o eixo só pode ser o povo sem a burguesia. Mas que é o povo? Antes de tudo o campesinato, uma parte da pequena burguesia das cidades e os operários, que não se podem separar do protoplasma popular do campesinato. É isso que exprime a tendência fundamental de todos os "companheiros de viagem"<sup>2</sup> da Revolução. É isso que se encontra no pensamento fulgurante de Blok. O mesmo em Pilniak, nos Irmãos Serapião, nos imaginistas que ainda vivem, bem como em alguns dos futuristas (Khlébnikov, Kruchênikh e V. Kamênski). A base camponesa da cultura russa, ou melhor, da falta de cultura, manifesta indiretamente toda sua força passiva.

A Revolução Russa é a expressão do camponês que se transformou em operário — que se apóia sobre o camponês e lhe mostra o caminho a seguir. A arte russa é a expressão do intelectual que hesita entre o camponês e o operário. E o intelectual é

organicamente incapaz de fundir-se com um ou com outro, mas se inclina sobretudo para o lado do camponês, em consequência da posição intermediária de suas vinculações. Não se pode tornar mujique,<sup>3</sup> mas pode mudar o mujique. E como não há revolução sem a direção do operário, surge a dificuldade fundamental no trato do assunto.

Pode-se afirmar que os poetas e escritores desses anos extremamente críticos diferem entre si pela maneira como fogem dessa contradição e pelo modo como preenchem os vazios: um pelo misticismo, outro pelo romantismo, o terceiro afastando-se com prudência, o quarto com um grito ensurdecido. A essência da contradição permanece a mesma, independentemente da variedade de métodos para superá-la. Ela consiste na separação criada pela sociedade burguesa entre o trabalho intelectual, incluindo a arte, e o trabalho físico.

A Revolução, por seu turno, é a obra de homens que fazem trabalho físico. E um dos seus objetivos últimos é superar de todo a separação desses dois tipos de atividade. Nesse sentido, como em todos os outros, a criação de uma nova arte processa-se inteiramente segundo as linhas da tarefa fundamental para a construção de uma cultura socialista.

É ridículo, absurdo e mesmo estúpido, no mais alto grau, pretender que a arte permaneça indiferente às convulsões da época atual. Os homens preparam os acontecimentos, realizam-nos, sofrem os efeitos e se modificam sob o impacto de suas reações. A arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos. Isso é verdadeiro para todas as artes, da mais monumental à mais íntima. Se a natureza, o amor ou a amizade não se vinculassem ao espírito social de uma época, a poesia lírica há muito teria perecido. Uma profunda mudança na história — isto é, uma redistribuição das classes na sociedade — quebra a individualidade, situa a percepção dos temas fundamentais da poesia lírica sob um novo ângulo e, assim, salva a arte da eterna repetição.



Mas o *espírito* de uma época não trabalha de modo invisível e independente da vontade subjetiva? Certo. Esse espírito, em última análise, se reflete em todos: naqueles que o aceitam e o encarnam como naqueles que lutam desesperadamente contra ele ou se esforçam para dele se esquivar. Os que fogem desaparecem aos poucos. Aqueles que resistem apenas conseguem, no máximo, reanimar tal ou qual chama arcaica, porque a nova arte, colocando outros marcos e ampliando o leito da criação artística, somente poderá surgir dos que se identificam com sua época. Talvez se possa dizer, traçando-se uma curva da arte atual à arte socialista do futuro, que hoje apenas ultrapassamos o estágio de preparar essa própria preparação.

Eis aqui um breve esboço dos grupos da literatura russa atual.

A literatura que se encontra fora da Revolução, dos folhetinistas no jornal de Suvorin aos mais sublimes líricos do "vale de lágrimas" aristocrático, está agonizante, como as classes às quais serviu. No que concerne à forma, ela representa genealogicamente o final da linha primogênita da velha literatura, que começou como literatura da nobreza e acabou como expressão puramente burguesa.

A literatura soviética mujique que canta o camponês, de modo menos claro, pode descobrir sua origem nas tendências eslavófilas e populistas da antiga expressão literária quanto à forma. Os escritores que cantam o mujique não saíram diretamente do campesinato. Não existiriam sem a literatura anterior, a da nobreza e da burguesia, da qual representam a linha mais jovem. Atualmente estão todos em processo de se ajustar à nova sociedade.

O futurismo constitui sem dúvida uma rejeição da velha literatura. Mas o futurismo russo não atingiu seu completo desenvolvimento no quadro da velha literatura, nem sofreu a adaptação burguesa que lhe valeria o reconhecimento oficial. Quando eclodiu a guerra e depois irrompeu a Revolução, o futurismo era ainda boêmio, como toda a nova escola literária nas cidades capitalistas.

Sob o impulso dos acontecimentos, o futurismo correu nos novos canais da Revolução. Pela sua própria natureza, não poderia gerar uma arte revolucionária. Mas permanecendo, sob certos aspectos,

como negação revolucionária da antiga arte, contribuiu em grau maior, mais direta e ativamente que todas as outras tendências, para a formação da nova arte.

Por mais significativa que seja em geral a contribuição de certos poetas operários, a chamada "arte proletária" não fez mais que atravessar um período de aprendizagem. Ela espalha largamente os elementos da cultura artística, ajuda a nova classe a assimilar as obras antigas, ainda que de maneira muito superficial. Constitui assim uma das concorrentes que conduzem à arte socialista do futuro.

É fundamentalmente falso opor a cultura e a arte burguesas à cultura e à arte proletárias. Estas últimas jamais existirão, porque o regime proletário é temporâneo e transitório. A significação histórica e a grandeza moral da revolução proletária residem no fato de que ela planta os alicerces de uma cultura que não será de classe, mas pela primeira vez verdadeiramente humana.

Nossa política em relação à arte durante o período de transição pode e deve ser a de ajudar os diferentes grupos e escolas artísticas que nasceram com a Revolução a compreender corretamente o sentido histórico da época, e conceder-lhes completa liberdade de autodeterminação no domínio da arte, após colocá-los sob o crivo categórico: a favor ou contra a Revolução.

Hoje a Revolução só se reflete na arte de modo parcial, quando artistas e poetas novos e antigos deixam de considerá-la uma catástrofe exterior e, tornando-se parte do seu tecido vivente, aprendem a vê-la não de fora, mas de dentro.

O turbilhão social não se aquietará tão cedo. Temos diante de nós décadas de luta na Europa e nos Estados Unidos. Não somente os nossos contemporâneos participarão, mas também homens e mulheres da próxima geração. A arte desta época estará inteiramente sob o signo da Revolução.

Essa arte necessita de nova consciência. Antes de tudo, é incompatível com o misticismo, quer evidente, quer disfarçado em romantismo, porque a Revolução parte da idéia central de que o homem coletivo deve tornar-se o único senhor, e de que só o

conhecimento das forças naturais e sua capacidade de utilizá-las poderão determinar os limites do seu poder. Essa nova arte é incompatível com o pessimismo, o ceticismo e todas as outras formas de abatimento espiritual. Ela é realista, ativa, vitalmente coletivista e cheia de ilimitada confiança no futuro.

29 DE JULHO DE 1924

<sup>1</sup> *Narodniki*: em russo, populista; movimento nascido entre a *intelligentsia* russa nos anos 1860; um de seus principais fundadores foi Herzen. Os populistas propunham-se ir ao povo (*narod*), compartilhar a vida do camponês e combater o czarismo pela educação e propaganda. O movimento tornou-se revolucionário, cindindo-se em diversas organizações (Terra e Liberdade, Partilha Negra, Vontade do Povo etc.). Foi a organização terrorista Vontade do Povo que assassinou Alexandre II em 1881. No fim do século XIX, o populismo desagregou-se para dar lugar ao movimento marxista, introduzido na Rússia por Plekhânov. (M.B.)

<sup>2</sup> Trotski usa esse termo no sentido em que o movimento operário russo o empregou, durante muito tempo, em relação aos intelectuais simpatizantes. (M.B.)

<sup>3</sup> Mujiue: o camponês russo de antes da Revolução. (M.B.)

# 1

## A ARTE ANTERIOR À REVOLUÇÃO

**A**revolução bolchevique de outubro<sup>1</sup> de 1917 não destruiu somente o governo de Kerenski, mas todo o regime social baseado na propriedade privada. Esse regime tinha sua própria cultura e sua literatura oficiais. A derrota dele arrastaria assim a literatura de antes de outubro.

O rouxinol da poesia — como a ave do saber, a coruja — só é ouvido depois que o sol se põe. O dia é o tempo da ação, mas no crepúsculo o sentimento e a razão fazem o balanço do que se realizou. Os idealistas, incluindo-se aqui seus seguidores surdos e um tanto cegos — os subjetivistas russos —, julgavam que o pensamento crítico movia o mundo, em outras palavras, que a *intelligentsia* dirigia o progresso. Realmente, ao longo da história, o pensamento não fez mais que correr atrás dos fatos.

É inútil demonstrar, após a experiência da Revolução Russa, a estupidez reacionária da *intelligentsia* profissional. Podem-se também ver claramente os efeitos dessa lei no domínio da arte. A identificação tradicional do poeta com o profeta só é aceitável no sentido de que o poeta é quase tão lento quanto o profeta na reflexão sobre sua época. Se existiram profetas e poetas à *frente de seu tempo*, isso somente significa que eles souberam exprimir certas exigências da evolução social com um pouco menos de atraso que seus demais colegas.

Para que o primeiro sobressalto do despertar de um “pressentimento” revolucionário ocorresse na literatura russa do fim do século XIX e início do XX, foi preciso que, no curso das décadas

precedentes, a história produziu as mais profundas mudanças na estrutura das massas. Para que individualistas, místicos e outros epiléticos chegassem a ocupar o proscênio literário, foi necessário que a Revolução de 1905 fracassasse em consequência de suas contradições internas, que, em dezembro, Piotr Nikolaevitch Duvorno, ministro do Interior, esmagasse os operários e que Stolypin dissolvesse duas Dumas e criasse uma terceira. A sereia do paraíso canta após o pôr-do-sol, no momento exato em que levanta vôo o pássaro profeta, a coruja.

Entre as duas revoluções (1905 e 1917), toda uma geração da *intelligentsia* russa se formou (ou antes se deformou) sob o clima de uma tentativa de conciliação social entre monarquia, nobreza e burguesia. Condicionamento social não significa forçosamente consciência de interesses. Mas a *intelligentsia* e a classe dominante que a mantém são vasos comunicantes: a elas é aplicável a lei da igualdade dos níveis. O velho radicalismo e o espírito iconoclasta dos intelectuais, que no decorrer da guerra entre Rússia e Japão se exprimiram pelo derrotismo, desapareceram rapidamente sob a estrela de 3 de junho.<sup>2</sup>

Aproveitando o verniz poético e metafísico de quase todos os séculos e todas as nacionalidades, com o auxílio dos sacerdotes da Igreja, a *intelligentsia* cada vez mais “autodeterminou-se” e proclamou seu próprio valor independentemente do povo. As formas turbulentas que deu a esse processo natural de aburguesamento foram de algum modo uma vingança pelos desgostos que lhe causou o povo em 1905, por sua teimosia e falta de respeito.

Por exemplo, o fato de que Leonid Andreiev — a figura artística mais exuberante, se não a mais profunda, entre as duas revoluções — haver terminado sua trajetória no órgão reacionário de Protopopov constitui, a seu modo, um indício das fontes sociais do seu simbolismo. Aqui, o condicionamento social não disfarça o interesse. Sob a epiderme do mais requintado individualismo, de pacientes e místicas investigações, de um tédio universal, depositou-se a gordura do espírito conciliador burguês, e isso logo se fez sentir nos versos patrióticos, extremamente vulgares, que apareceram

quando a catástrofe da Primeira Guerra Mundial arruinou o desenvolvimento “orgânico” do regime de 3 de junho.

A prova da guerra, entretanto, ultrapassou as forças não somente da poesia de 3 de junho, mas também de sua base social. O colapso militar do regime quebrou a espinha da geração intelectual que viveu entre as duas revoluções. Leonid Andreiev, sentindo deslocar-se sob seus pés o monte de terra sobre o qual repousava a cúpula de sua glória, e que lhe parecia tão sólido, começou a gesticular e a ganir, enfurecido, protestando e tentando salvar alguma coisa.

Malgrado a lição de 1905, a *intelligentsia* ainda alimentava a esperança de restabelecer sua hegemonia política e espiritual sobre as massas. A guerra fortaleceu-lhe essa ilusão; a nova consciência religiosa, raquítica desde o nascimento, nada lhe pôde fornecer além do simbolismo nebuloso, o cimento psicológico da ideologia patriótica. A Revolução democrática de fevereiro de 1917, que nasceu da guerra e que lhe pôs fim, fez ressurgir, embora por breve momento, a idéia do messianismo numa parte da *intelligentsia*. A Revolução de Fevereiro representou sua última centelha histórica. A tocha fumegante produzia o cheiro do kerenskismo.

Depois veio a Revolução de Outubro, marco mais significativo que o reinado da *intelligentsia*, e que, ao mesmo tempo, assinalou sua derrota definitiva. Embora vencida e esmagada pelos pecados do passado, a *intelligentsia* ainda sonhava em voz alta com seus tempos de glória. Na sua consciência, o mundo estava em completa desordem. Ela se julgava a representação emanada do povo. Encontrava-se nas suas mãos a farmacopéia da história. Os bolcheviques operavam com o ópio dos chineses e as botas dos letões. Eles não poderiam durar muito contra o povo.

Os brindes de ano-novo dos intelectuais emigrados tinham por tema: “O próximo ano em Moscou.” Estupidez de quem viciosamente se debate! Logo se evidenciou que, se era impossível governar contra a vontade do povo, não o era de modo algum contra os intelectuais emigrados, e até mesmo com êxito.

A onda pré-revolucionária no início do século, a Revolução derrotada de 1905, o tenso equilíbrio, embora instável, da contra-

revolução, a irrupção da guerra, o prólogo de fevereiro de 1917, o drama de outubro, tudo isso golpeava a *intelligentsia* forte e continuamente como um aríete. Nada de tempo para assimilar os fatos, recriá-los em imagens e encontrar sua expressão verbal. Certo, temos *Os doze* de Blok e várias obras de Maiakóvski. É alguma coisa, um depósito modesto, mas não um pagamento da conta da história. Nem mesmo o começo do pagamento.

A arte revelou-se importante como sempre no início de uma grande época. Os poetas, não chamados ao sacrifício divino, mostraram-se, como se podia esperar, as mais insignificantes de todas as crianças insignificantes da terra.<sup>3</sup> Os simbolistas, os parnasianos, os acmeístas, que pairavam acima das paixões e dos interesses sociais, como nas nuvens, encontraram-se em Ekaterinodar com os Brancos, ou no estado-maior do marechal Pilsudski. Inspirados pela poderosa paixão do general Wrangel, eles nos anatematizaram em prosa e verso.

Os mais sensíveis e em certa medida mais prudentes calaram-se. Marietta Chaguinian conta uma história interessante: durante os primeiros meses da Revolução, ela ensinou a tecer na região do Don. Não somente teve de deixar sua mesa de trabalho pelo tear, mas também de abandonar a si mesma para perder-se de todo. Outros mergulharam no Proletkult, no Politprosviet<sup>4</sup> ou trabalharam em museus, e atravessaram desse modo os acontecimentos mais terríveis e trágicos que o mundo jamais vivera.

Os anos da Revolução tornaram-se o tempo de um silêncio quase completo da poesia. Não totalmente pela falta de papel. Se na época não se podia imprimir, poder-se-ia fazê-lo agora. Não era necessário que a poesia fosse favorável à Revolução. Poderia ser contra. Conhecemos a literatura dos emigrados. É um zero absoluto. Mas a nossa própria literatura também nada apresentou à altura da época.

Após Outubro, os intelectuais julgaram que nada de particular acontecera e que este período em geral não lhes importava. Mas sucedeu que a Revolução começou a se ocupar com a literatura, a ordená-la e dirigi-la não só administrativamente, mas também num

sentido mais profundo. Importante parcela dos homens da velha literatura colocou-se, não por acaso, fora das fronteiras. E aconteceu que, no sentido literário, eles faliram. Bunin existe? Não se pode dizer que Merejkóvski deixou de existir. Ele na verdade nunca existiu. E Kuprin, Balmont ou mesmo Tchirikov? E a revista *Jar Ptitsa*<sup>5</sup> ou as coleções *Spolokhi*?<sup>6</sup> E outras edições cuja principal característica literária reside na preservação da ortografia antiga?

Todos, sem exceção, como no conto de Tchekhov, rabiscam o livro de reclamações da estação de Berlim. Os tempos correrão antes que o trem para Moscou esteja pronto. Os viajantes à espera exprimem suas emoções. Nas coleções *Spolokhi*, Nemirovitch-Dantchenko, Amphiteatrov, Tchirikov, Pervukhin e outros nobres cadáveres — caso se suponha que eles alguma vez existiram — representam as *belas letras*. Aleksis Tolstói apresenta alguns sinais de vida, não muito visíveis, na verdade, mas o bastante para excluí-lo do círculo encantado dos salvadores da ortografia antiga e dessa corja de tambores em retirada.

Não está aí uma pequena lição prática de sociologia sobre o tema? É impossível enganar a história.

Abordemos a questão da violência. Tomaram-se terras, fábricas, depósitos bancários. Abriram-se os cofres. Que sucedeu, contudo, com os talentos e as idéias? Não se exportaram esses valores imponderáveis em tal quantidade que se podia temer pela sorte da “cultura russa”, como o fez sobretudo seu amável salmista Maksim Górkí? Por que nada saiu de tudo isso? Por que os emigrados não podem mostrar um nome ou um livro de algum valor? Porque não se pode trapacear a história ou a verdadeira cultura (que não é aquela do cantor de salmos).

Outubro entrou nos destinos do povo russo como acontecimento decisivo, dando a tudo uma significação e um valor próprios. O passado logo recuou, murcho e enfraquecido, e a arte só pode reviver do ponto de vista de Outubro. Quem se conserva fora da perspectiva de Outubro está, completa e desesperadamente reduzido a nada. Por essa razão, os pedantes e os poetas, que não estão “de acordo com isso” ou que dizem “isso não me interessa”



não passam de zeros. Eles simplesmente nada têm a dizer. Também por essa razão, não por outra, a literatura dos emigrantes não existe. E o que não existe não se pode julgar.

Na decomposição cadavérica dos emigrados desenvolve-se um certo tipo de cinismo aprimorado. Absorve no sangue todas as correntes, todas as tendências, como doença maldita que o imuniza contra qualquer infecção pelas idéias. Vejam o desenvolvimento Vetlugin. Talvez qualquer um saiba de onde ele vem, mas é secundário. Seus pequenos livros, *A terceira Rússia* e *Heróis*, evidenciam o que ele leu, viu e entendeu, bem como sua capacidade de manejar a pena. Começa o primeiro de seus livros com uma espécie de alergia às mais sutis almas perdidas da *intelligentsia*, e termina com uma ode aos traficantes do câmbio negro. Esse traficante, ao que parece, irá se tornar o senhor da "terceira Rússia" que ascende: Rússia real, sincera, defendendo a propriedade privada, rica e impiedosa na sua avidez.

Vetlugin, que foi partidário dos Brancos e os abandonou quando foram derrotados, apresenta oportunamente sua candidatura como ideólogo dessa Rússia dos traficantes. Ele conhece bem sua vocação. Mas o que é a "terceira Rússia"? De qualquer modo que vençais o jogo, brota misteriosamente a carta falsa do trapaceiro. A acuidade do estilo nada faz. Ele escreveu seu primeiro livro quase no momento da sublevação de Kronstadt contra o governo bolchevique (1921), e Vetlugin dizia que acabara a Rússia soviética. Ao fim de alguns meses, não se concretizando sua predição, se não nos enganamos, encontrava-se no grupo Mudança de Direção.<sup>7</sup> Mas é a mesma coisa: ela está radicalmente protegida contra todo retrocesso. Acrescentemos que Vetlugin escreveu igualmente um romance sem valor com o sugestivo título de *Memórias de um canalha*. Não faltam canalhas, mas Vetlugin é o mais brilhante de todos. Eles mentem de modo desinteressado porque não sabem mais distinguir a verdade da mentira. Talvez sejam o verdadeiro restolho da "segunda" Rússia que aguarda a "terceira".

Sobre um plano mais alto, muito mais terno, mantém-se Aldanov. Seria sobretudo um K.D.,<sup>8</sup> isto é, mais um fariseu. Aldanov pertence

a esses grupos de sábios que alcançaram o mais alto ceticismo (nada de cinismo, ó não). Ao rejeitar o progresso, eles estão prontos a aceitar a teoria pueril dos ciclos históricos de Vico. E em geral não são mais supersticiosos que os cétricos. Os Aldanov não são místicos no sentido completo do termo. Não possuem sua própria mitologia positiva: o ceticismo político lhes serve somente como pretexto para olhar todo fenômeno político do ponto de vista da eternidade. Isso lhes dá um estilo especial, com um tartamudeio muito aristocrático.

Os Aldanov tomam muito a sério sua grande superioridade sobre os revolucionários em geral e sobre os comunistas em particular. Parece-lhes que não compreendemos e que eles compreendem. Para eles a Revolução veio do fato de que os intelectuais não passaram por essa escola do ceticismo político e do estilo literário que constitui o capital espiritual dos Aldanov.

No seu ócio de emigrados, eles enumeram as contradições que embelezam os discursos e as declarações dos dirigentes soviéticos (e pode-se imaginá-los sem contradições?), as frases mal construídas dos editoriais do *Pravda* (é preciso reconhecer que não há mal aí), e, no final, a palavra *estupidez* (a nossa) contrasta com a *sabedoria* (a deles) nas páginas que escrevem. Continuam cegos à marcha da história, nada previram, perderam seu poder e com ele seu capital, mas tudo se explica por outras razões — sobretudo *entre nós*, pela vulgaridade do povo russo.

Os Aldanov se consideram à frente de todos como estilistas porque ultrapassaram as frases embrulhadas de Miliukov e a arrogante fraseologia bacharelesca de seu sócio Hessen. Seu estilo timidamente afetado, sem sotaque ou característica, convém de forma admirável ao uso literário de pessoas que nada têm a dizer. Seu modo presunçoso de falar, desprovido de conteúdo, a vulgaridade de seu espírito e de seu estilo, ignorados pela velha *intelligentsia* russa, floresceram no período de 1907-17, entre as duas revoluções. Mas eles ainda aprendem na Europa e escrevem pequenos livros.

São irônicos, recordam-se, aborrecem-se um pouco, mas por cortesia reprimem seus bocejos. Citam frases em diversas línguas,

fazem predições céticas que logo negam. Isso parece antes de tudo divertido, depois enfadonho e por fim desagradável. Que charlatanismo de frases descaradas, que desfaçatez livresca, que servilismo intelectual!

Todo o humor dos Vetlugin, Aldanov e outros se encontra mais bem expresso no amável poema de um certo Dom Aminado, que vive em Paris:

E quem pode garantir que o ideal seja verdadeiro?  
Que um dia a humanidade será melhor?  
Onde está a medida das coisas? Avante, general!  
Dez anos a mais! É muito para mim e para vós.

Como se vê, o espanhol não é arrogante. Avante, general! Os generais (e mesmo os almirantes) marcharam. A desgraça é que jamais chegaram.

Deste lado da fronteira, muitos escritores anteriores a Outubro permaneceram iguais àqueles que fugiram. São os emigrados internos da Revolução. *Anteriores a Outubro*: a expressão irá parecer ao futuro historiador da cultura tão significativa como a palavra medieval para nós em contraste com a Idade Moderna. Outubro pareceu realmente uma invasão para a maioria daqueles que aderiram por princípio à cultura anterior. Seria preciso fugir para as catacumbas com as pretensas *tochas da ciência e da fé*. Mas aqueles que emigraram, como aqueles que se mantêm à parte da Revolução, não pronunciaram uma palavra nova. É verdade que a literatura de antes de Outubro ou à margem de Outubro, na própria Rússia, é mais significativa que a dos emigrados. Todavia, ela sobrevive sem potência.

Quantos livros de poemas apareceram! Alguns ornamentados de nomes que soam bem! Pequenas páginas com linhas curtas (algumas não são más) que se encadeiam em poemas, com um pouco de arte e mesmo o eco de um antigo sentimento. Mas, tomados em conjunto, esses livros são tão supérfluos para o homem moderno de após Outubro como um rosário para um soldado no

campo de batalha. A pérola dessa literatura de renúncia, dessa literatura de pensamentos e sentimentos falidos, é a grossa coleção (bem conformista) *Streletz*, na qual poemas, artigos e cartas de Sologub, Rozanov, Belenson, Kuzmin, Hollerbakh e outros são impressos em 300 exemplares numerados. Um romance sobre a vida em Roma, cartas sobre o culto erótico ao boi Ápis, um artigo sobre Santa Sofia — a terrena e a celeste! Trezentas cópias numeradas... Que desconsolo, que desolação!

“E logo vós, levados ao velho curral com um porrete, ó povo irreverente com as coisas santas” (Zinaida Hippus, *Últimos poemas*, 1914-18). Certamente isso não é poesia, mas que talento de jornalista! Que inimitável flagrante de vida constitui esse esforço da poeta decadente para manejar um porrete (em verso!). Quando Zinaida Hippus ameaça o povo com o chicote para “toda a eternidade”, ela exagera, caso deseje fazê-lo compreender que suas maldições perturbarão os corações através dos tempos. Nesse exagero, totalmente desculpável em razão das circunstâncias, pode-se ver claramente a natureza do autor.

Ela era ainda ontem uma dama de Petrogrado, lânguida, rica em talentos, liberal, moderna. E de repente essa senhora, tão satisfeita com seu próprio requinte, descobre a negra ingratidão da massa de “botas ferradas”. Ofendida em tudo o que lhe é mais sagrado, transforma sua raiva impotente num grito de mulher (sempre em versos). Em verdade, se não perturba os corações, seu grito suscita algum interesse. Dentro de cem anos o historiador da Revolução Russa observará como a bota ferrada, pisando o pequeno dedo lírico de uma dama de Petrogrado, ressaltou que a máscara cristã, decadente, mística e erótica da proprietária ambiciosa encobria a verdadeira face da bruxa. E Zinaida Hippus, a feiticeira, fez poemas superiores aos dos outros, mais acabados, muito mais neutros, isto é, mortos.

Quando encontrares, entre tantos panfletos e pequenos livros “neutros”, *A casa dos milagres*, de Irene Odoevtzêva, podes quase fazer as pazes com o falso romantismo modernizado das salamandras, dos cavalheiros, dos morcegos, de uma lua minguante,

em favor de duas ou três “histórias” da vida cruel dos soviéticos. Eis uma balada sobre um *izvostchik* (cocheiro) que o comissário Zon levou à morte, assim como a seu cavalo; eis a estória de um soldado que vendeu sal misturado com vidro moído; enfim uma balada sobre a maneira pela qual se poluem os canais de água em Petrogrado. As narrativas são curtas e deveriam agradar muito ao primo Jorge como à tia Ana. Não obstante, elas representam o eco tardio de antigas canções que as antologias registram, mas também um pequeno reflexo de vida. Estamos prontos, por um momento, a nos juntar ao primo Jorge. São poemas muitíssimo gentis. Continue, senhorita!

Não falemos somente dos “velhos” que sobreviveram à Revolução. Existe também à margem de Outubro um grupo de jovens literatos e poetas. Não estamos certos do quanto eles são jovens, mas, em todo caso, antes da guerra e antes da Revolução, eram principiantes ou ainda não haviam começado. Escrevem novelas, romances e poemas com essa mestria não muito individual que até há pouco tempo utilizavam para obter reconhecimento. A Revolução (*a bota ferrada*) esmagou suas esperanças. Eles fazem crer, tanto quanto podem, que de fato nada se produziu, e nos seus versos e prosas despidos de originalidade exprimem uma arrogância ferida. Porém, de vez em quando, consolam suas almas fazendo secretamente gestos de descaso.

O chefe desse grupo é Zamiatin, o autor do livro *Os insulares*. Ele na verdade tomou os ingleses como tema. Conhece-os e pinta-os muito bem numa série de esboços, como um observador estrangeiro favorecido, mas não muito exigente. No mesmo livro fez esboços de “russos insulares” a propósito desses intelectuais que vivem numa ilha em meio ao oceano estranho e hostil da realidade soviética. Aqui, Zamiatin é mais sutil, contudo não muito mais profundo. Afinal, ele mesmo é um insular que emigrou da Rússia atual para uma ilha pequena. Quer escreva sobre os russos de Londres ou sobre os ingleses de Leningrado, Zamiatin continua a ser um emigrado do interior. Por seu estilo um tanto enfático e exprimindo as boas maneiras literárias que lhe são próprias (e que chegam às

raias do esnobismo), parece que se formou para ensinar a círculos de jovens “insulares” esclarecidos e estéreis.<sup>9</sup>

Os insulares mais indiscutíveis são os membros do grupo do Teatro de Arte de Moscou. Eles não sabem o que fazer de sua alta técnica. Nem de si mesmos. Consideram tudo o que se passa em torno deles hostil ou ao menos estranho. Pensei então: essas pessoas vivem no espírito do teatro de Tchekhov. *As três irmãs* e *Tio Vânia* hoje! Enquanto esperam que passe a tempestade — e a tempestade não dura muito —, encenam *A filha de madame Angot*, que, fora de qualquer consideração, lhes dá uma pequena oportunidade para atacar as autoridades revolucionárias. Mostram agora ao europeu entediado e ao norte-americano que tudo compra como era belo o pomar de cerejeiras da velha Rússia feudal, e quão refinados e lânguidos eram seus teatros. Belo e nobre elenco moribundo de um teatro precioso! A bem-dotada Akhmátova não pertence a esse elenco?

A “guilda dos poetas” compreende versificadores os mais esclarecidos. Conhecem geografia, sabem distinguir rococó e gótico, exprimem-se em francês e são adeptos da cultura em mais alto grau. Pensam, com razão, que “nossa cultura tem ainda um débil ciciar infantil” (Georg Adamovitch). Um verniz superficial não saberia seduzi-los. “O brilho exterior não pode tomar o lugar da verdadeira cultura” (Georg Ivanov). Seu gosto é suficientemente requintado para admitir que Oscar Wilde é sobretudo um esnobe, e não um poeta, com o que, aliás, podemos concordar. Desprezam aqueles que não valorizam uma escola, isto é, uma disciplina, um saber, uma aspiração — e tal pecado não nos é estranho. Burilam com cuidado seus poemas.

Vários dentre eles, Otsup, por exemplo, têm talento. Otsup é um poeta da lembrança, do drama e da inquietude. A cada passo submerge no passado. A memória constitui para ele a única *alegria de viver*. “Eu mesmo encontrei um lugar para mim: poeta observador e burguês salvando minha vida da morte”, diz com fina ironia. Mas sua inquietude não é histérica: é uma angústia quase controlada, como a de um europeu senhor de si, e, o que é

realmente reconfortante, uma angústia inteiramente cultivada, sem nenhum impulso místico.

Por que não floresceu, porém, a poesia? Porque eles não criam a vida, não participam da construção de costumes e sentimentos, enfim, porque não passam de tardios imitadores, epígonos que se alimentam com o sangue de outras culturas. São plagiários de sons, cultos e talentos. Nada mais.

Sob a máscara de um cidadão do mundo civilizado, o nobre Versilov foi em sua época o parasita mais esclarecido da cultura estrangeira. Tinha um gosto apurado por diversas gerações da nobreza. Ele, na Europa, quase se sentia em casa. Com certa condescendência ou desprezo irônico olhava de cima a baixo o seminarista radical que citava Pisarev e pronunciava o francês com um sotaque provinciano, e suas maneiras... Bem, não falemos de maneiras. Portanto, esse seminarista de 1860 e seu sucessor de 1870 construíram a cultura russa na época em que Versilov se revelou definitivamente o mais estéril dos desnatadores da cultura.

Os K.D. russos, esses burgueses liberais retardatários do início do século xx, estão imbuídos de respeito e temerosa devoção pela cultura, seus fundamentos estáveis, suas formas e seu aroma, ainda que por si mesmos não sejam mais que zeros. Volta, mede o desprezo sincero com que esses K.D. olharam o bolchevismo do alto de sua cultura de escritores ou advogados profissionais e compara-os ao que a história demonstrou por eles. De que se trata?

É o mesmo caso de Versilov transposto simplesmente para o plano das preocupações de um professor burguês. A cultura dos K.D. revelou-se simplesmente um reflexo atrasado de culturas estrangeiras sobre a superfície da vida social russa. O liberalismo representou na história do Ocidente poderoso movimento contra as autoridades do céu e da terra, e, no ardor de sua luta revolucionária, enriqueceu ao mesmo tempo a civilização material e a cultura.

A França, tal como a conhecemos, com seu povo culto, suas formas polidas e a urbanidade que está integrada na carne e no sangue de suas massas, saiu, modelada tal qual é, do cadinho de diversas revoluções. O bárbaro processo de deslocamentos,

sublevações e catástrofes também deixou sedimentos na língua francesa de hoje, marcando-a com sua força e suas fraquezas, com a exatidão e a inflexibilidade. Ocorreu o mesmo com os estilos da arte francesa. Para dar nova flexibilidade e nova maleabilidade à língua francesa será preciso, diga-se de passagem, outra grande revolução, não da linguagem, mas da própria sociedade francesa. Só uma revolução assim poderá erguer a arte francesa, tão conservadora em todas as suas inovações, a um plano mais elevado.

Mas nossos K.D., esses imitadores retardatários do liberalismo, tentaram tirar gratuitamente da história o creme do parlamentarismo, da cortesia refinada, da arte harmoniosa (sobre a base sólida do lucro e da renda). Adamóvitch, Iretski e muitos outros são capazes de examinar os estilos individuais ou coletivos da Europa, estudá-los e absorvê-los para em seguida mostrar que na verdade nada têm a dizer. Mas isso não é criar cultura, é apenas desnatar o creme.

Quando algum esteta K.D. faz uma longa viagem num vagão de gado, ele conta, resmungando entre dentes, como, europeu tão bem-educado, com a melhor dentadura falsa do mundo e detalhado conhecimento das técnicas do balé egípcio, foi obrigado por essa revolução popular a viajar com mendigos piolhentos. Experimenta-se asco pelos dentes postiços, pela técnica do balé e por toda essa cultura amontoadada nas lojas da Europa. Começa a crescer a convicção de que o menor piolho do mendigo andrajoso é mais importante, mais necessário, por assim dizer, ao mecanismo da história que esse egoísta cultivado e totalmente estéril.

Antes da guerra, quando os desnatadores da cultura ainda não se tinham posto de quatro para berrar com patriotismo, começou a se desenvolver entre nós um estilo jornalístico. Certo, Miliukov continuava murmurando ou escrevinhando em tom parlamentar e professoral seus artigos prolixos, e seu editor-associado Hessen fornecia ainda os melhores exemplos de *processos de divórcio*. Mas, de modo geral, começávamos a esquecer as tradicionais e domésticas tendências para a ociosidade com o respeitável conforto e a farta Quaresma do *Ruskiya Viedmosti*.



Esse progresso mínimo no jornalismo, à maneira da Europa (e pago, cabe notar, pelo sangue da Revolução de 1905, da qual saíram os partidos e a Duma), afogou-se quase sem deixar traços nas ondas da Revolução de 1917. Os K.D., que hoje vivem no exterior, divorciados ou não, sublinham maliciosamente as fraquezas literárias da imprensa soviética. Escrevemos realmente mal, sem estilo, mesmo após o *Ruskiya Viedmosti*. Significa que regredimos? Não. Atravessamos um período de transição entre a imitação, o palavório de advogados contratados, de um lado, e, de outro, o grande movimento cultural de todo um povo que, com um pouco de tempo, criará ele mesmo seu próprio estilo, em jornalismo como em tudo o mais.

Ainda resta outra categoria: os *ralliés*. Este era um termo da política francesa e designava os antigos monarquistas que aderiram à República. Abandonaram a luta pelo rei, até suas esperanças nele, e traduziram lealmente seu monarquismo em linguagem republicana. Nenhum dentre eles poderia compor *A Marselhesa*, mesmo que outro não a houvesse escrito antes, e é duvidoso que cantassem com entusiasmo suas estrofes contra os tiranos. Mas esses *ralliés* viviam e deixavam viver. E há inúmeros deles entre os poetas, artistas e atores atuais. Eles não blasfemam ou amaldiçoam. Ao contrário, aceitam o estado de coisas, mas em termos gerais e *sem assumir a responsabilidade*. Quando convém, permanecem diplomaticamente silenciosos ou se passam com "lealdade" para o lado da situação. São em geral pacientes e participam na medida do possível.

Não faço alusão ao grupo Mudança de Direção, que tem sua própria ideologia. Falo somente dos tranquilos filisteus da arte, de seus funcionários comuns, com freqüência não desprovidos de talento. Encontramos esses adesistas em toda parte, mesmo entre os pintores de retratos. Pintam retratos "soviéticos" e são por vezes grandes artistas. Têm experiência, astúcia, tudo o que é necessário. Portanto, o artista não exprime interesse profundo pelos modelos, não tem afinidade intelectual com eles, pinta um bolchevique russo

ou alemão como pintava uma garrafa ou um nabo para a academia. E talvez com maior indiferença.

Não cito nomes porque eles formam toda uma classe. Esses *ralliés* não arrancaram as estrelas do céu nem inventaram a pólvora. São entretanto úteis e necessários, como adubo para a nova cultura. O que não é desprezível.

O fato de que a arte que permanece à margem de Outubro seja assexuada aparece com evidência na sorte reservada às pesquisas e descobertas de ordem intelectual ou religiosa que *fertilizaram* a principal corrente da literatura anterior à Revolução, isto é, o simbolismo. Algumas palavras a esse respeito se fazem aqui necessárias.

No início do século, a *intelligentsia* passou do materialismo ao positivismo, e mesmo, em certa medida, do marxismo, através da filosofia crítica de Kant, ao misticismo. Entre as duas revoluções, essa nova consciência religiosa vacilou e espalhou um fogo baixo. Agora que a rocha da ortodoxia está seriamente abalada, esses místicos de salão, cada um a seu modo, ficaram deprimidos, sendo muito grande para eles a nossa escala das coisas. Sem a ajuda de tais profetas de gabinete e jornalistas santificados — entre os quais se encontram antigos marxistas —, e mesmo contra eles, as ondas da maré revolucionária bateram contra os muros da Igreja russa, que não conhecera a Reforma. Ela se defendeu contra a história pela rigidez, a imobilidade de suas formas, por seu rito automático e pela força do Estado. Ela, que se humilhou muito diante do czarismo, permaneceu quase imutável durante vários anos após a queda de seu aliado e protetor autocrático.

Mas a sua vez chegou também. A tendência Mudança de Direção, que se propõe renovar a Igreja, tenta tardiamente a reforma burguesa, sob o pretexto de adaptar-se ao Estado soviético. A revolução política burguesa acabou — e isso mesmo contra o desejo da burguesia — somente alguns meses antes da revolução das massas trabalhadoras. A reforma da Igreja só começou quatro anos depois da sublevação proletária. Se a Igreja Viva<sup>10</sup> sanciona a

revolução social, é somente porque busca novo matiz para se camuflar. É impossível uma Igreja proletária. A reforma da Igreja tem fins essencialmente burgueses, tais como sua libertação do dogmatismo da casta medieval, a substituição de uma relação mais individualizada dos fiéis com a hierarquia celeste, com as mímicas do ritual e o mimetismo. Em uma palavra, o objetivo é dar à religião e à Igreja maior impulso e capacidade de adaptação.

Nos quatro primeiros anos, a Igreja protegeu-se contra a revolução proletária por meio de um conservadorismo sombrio e intransigente. Agora ela passa à NEP.<sup>11</sup> Se a NEP soviética combina a economia socialista e o capitalismo, a NEP da Igreja é um enxerto burguês no tronco feudal. O reconhecimento do regime operário é ditado, como já foi dito, pela lei da imitação.

Começou no entanto a quebra da estrutura secular da Igreja. À esquerda — a Igreja Viva possui também sua ala esquerdista — elevam-se vozes ainda mais radicais. Mais à esquerda ainda se encontram as seitas extremistas. Um racionalismo simplório e que somente agora começa a despertar abre solo às sementes do materialismo e do ateísmo. Uma era de grandes sublevações e grandes catástrofes chegou a esse reino, que se dizia não pertencer a este mundo. Onde está agora a “nova consciência religiosa”? Onde estão os profetas e os reformadores dos salões literários ou dos círculos de Leningrado e Moscou? Onde está a antroposofia? Do seu lado não vem sopro nem murmúrio. Os pobres homeopatas místicos sentem-se como gatos domésticos acariciados e depois jogados repentinamente sobre o gelo que se quebra na hora da enchente. Os dias difíceis que se seguiram à primeira Revolução engendraram sua “nova consciência religiosa”. A segunda Revolução a esmagou.

Berdiaiev, por exemplo, continua a acusar aqueles que não crêem em Deus, aqueles que não se preocupam com uma vida futura, de serem burgueses. É realmente divertido. Da curta ligação desse escritor com os socialistas restou a palavra “burguês”, que ele aplica ao anticristo soviético. O problema é que os operários russos não são de todo religiosos, enquanto os burgueses se tornaram crentes depois que perderam suas propriedades. Um dos numerosos

inconvenientes da Revolução é que ela desnuda completamente as raízes sociais da ideologia.

A “nova consciência religiosa” desvaneceu-se, mas não sem deixar alguns traços na literatura. Toda uma geração de poetas que aceitaram a Revolução de 1905 como a noite de São João e queimaram suas asas delicadas nos fogos de artifício começou a introduzir a hierarquia celeste em seus ritmos. Reuniu-os a juventude do período entre as duas revoluções. Mas como os poetas, seguindo uma tradição ruim, tinham outrora, nos momentos difíceis, o hábito de se dirigir às ninfas, a Pã, Marte e Vênus, aqui apenas se nacionalizou o Olimpo sob a égide da forma poética. Escolher afinal Marte ou São Jorge não é uma questão de ritmo troqueu ou iâmbico.

Sem dúvida alguma, atrás de tudo isso, em alguns ou em muitos se guardavam certas experiências, sobretudo a do medo. Veio a guerra, que dissolveu o medo da *intelligentsia* numa ansiedade geral. A Revolução condensou esse medo em pânico. Que se podia esperar? Voltar-se para quem? Apoiar-se em quê? Nada mais restou além das Sagradas Escrituras. Pouquíssimos desejam agora agitar o novo líquido religioso destilado antes da guerra em Berdiaiev e outras farmácias. Aqueles que têm necessidade da mística fazem simplesmente o sinal-da-cruz de seus ancestrais. A Revolução esfregou e lavou a tatuagem individual, deixando a nu tudo o que existia de tradição, de tribal, recebido com o leite materno e que a razão crítica ainda não dissolvera por causa de sua fraqueza e covardia. Em poesia, Jesus nunca está ausente. E, na época da indústria têxtil mecanizada, o manto da Virgem é o tecido poético mais popular.

Lê-se com medo a maior parte dessas coleções poéticas, sobretudo a das mulheres. Aqui realmente não se pode dar um passo sem Deus. O mundo lírico de Akhmátova, Tzvietáieva, Rádlova e outras poetas, autênticas ou falsas, é extremamente reduzido. Abrange a própria poeta, um desconhecido com chapéu ou com esporas e inevitavelmente Deus, sem nenhuma característica especial. Deus é uma terceira pessoa, muito cômoda e transportável,

de uso doméstico, um amigo da família que cumpre de vez em quando os deveres de um ginecologista. Como esse indivíduo — muito mais jovem, sobrecarregado pelas incumbências pessoais, freqüentemente aborrecidas — de Akhmátova, Tzvietáieva e dos outros tenha folga para dirigir os destinos do Universo, isso é simplesmente incompreensível. Para Tchkapskaia, tão biológica, tão ginecológica (o talento de Tchkapskaia é real), Deus tem alguma coisa de comadre e parteira, isto é, todos os atributos de uma intrigante todo-poderosa. Caso se permita aqui uma nota subjetiva, admitiremos de bom grado que esse Deus feminino, de largos quadris, se não muito imponente, é bem mais simpático que o pintinho chocado pela filosofia mística de além das estrelas.

Como não chegar, enfim, à conclusão de que a cabeça normal de um filisteu educado é uma lixeira na qual a história joga de passagem a casca e os detritos de suas diversas realizações? Vejamos o Apocalipse, Voltaire e Darwin, o Livro dos Salmos, a filologia comparativa, a tabuada de multiplicação e o círio. Um guisado vergonhoso que faz lembrar a ignorância do homem das cavernas. O homem, o “rei da natureza” que deseja infalivelmente servir, move a cauda entendendo a voz de sua “alma imortal”! A pretensa alma revela-se, sob exame, um órgão muito menos perfeito e menos harmonioso que o estômago ou o rim: a “imortal” tem numerosos apêndices rudimentares e bolsas cheias de todos os tipos de humores gangrenosos, causas contínuas de pruridos e úlceras espirituais. Por vezes aquelas arrebetam em rimas que se apresentam como poesia individualista e mística, impressa em plaquetes.

Mas nada, talvez, revelou tão íntima e convincentemente a vacuidade e a putrefação do individualismo intelectual como a canonização universal de Rozanov: filósofo “genial”, profeta, poeta e também, de passagem, cavalheiro do espírito, foi um porcalhão notório, um poltrão, um parasita, uma alma de lacaio. Esta era a sua verdadeira essência. E seu talento limitou-se a exprimi-la.

Quando se fala do “gênio” de Rozanov, são sobretudo suas revelações no domínio sexual que ressaltam. Mas, se um dos seus

admiradores tentava reunir e sistematizar o que Rozanov, na sua língua tão perfeitamente adaptada às reticências e às ambigüidades, disse da influência do sexo sobre a poesia, a religião ou a política, só conseguia alguma coisa de muito pobre e não muito nova. A escola psicanalítica austríaca (Freud, Jung, Adler etc.) deu uma contribuição infinitamente maior à questão do papel desempenhado pelo elemento sexual na formação do caráter do indivíduo e da consciência social. No fundo, não existe aqui comparação possível. Mesmo os exageros mais paradoxais de Freud são muito mais importantes e frutíferos que as audaciosas suposições de Rozanov, que se perdem por completo na imbecilidade e na tagarelice pura e simples, e ele arromba portas abertas e mente por dois.

Deve-se admitir, todavia, que os emigrados do exterior ou do interior, que não se envergonham de exaltar Rozanov e de inclinar-se diante dele, têm de coçar a cabeça. Por seu parasitismo intelectual, sua bajulação, sua vileza, Rozanov deu o acabamento lógico a seus traços espirituais comuns: a covardia diante da vida e da morte.

Um certo Viktor Khovin — teórico do futurismo ou de alguma coisa do mesmo gênero — assegura-nos que a versatilidade de Rozanov resulta de causas mais complexas e sutis. Se Rozanov correu para a Revolução (de 1905) sem deixar o jornal reacionário *Novoie Vremia*, e depois virou para a direita, foi somente porque se assustou com o que descobriu nele — a matéria de um super-homem e o *non-sense*. Se chegou a executar as ordens do ministro da Justiça (no processo Beiliss),<sup>12</sup> se escreveu simultaneamente num jornal reacionário como o *Novoie Vremia* e num órgão liberal como o *Russkoie Slovo* (sob pseudônimo), se serviu de intermediário entre jovens escritores e Suvorin, tudo isso veio da complexidade e da profundidade de sua natureza espiritual. Esses apologistas estúpidos e idiotas seriam ao menos um pouco mais convincentes se Rozanov estivesse perto da Revolução no momento em que o perseguiam, para afastar-se no momento de sua vitória.

É precisamente o que Rozanov não fez e não podia fazer. Ele exaltou a catástrofe do campo Khodinka<sup>13</sup> como um sacrifício

purificador, num momento em que o reacionário Pobiedonóstsev triunfava. A Assembléia Constituinte e o Terror, tudo o que houve de mais revolucionário, ele aceitou em outubro de 1905, quando a jovem Revolução parecia ter derrubado os poderes existentes. Após 3 de junho de 1907, exaltou os homens de 3 de junho. No momento do processo Beiliss, se esforçou para provar que os judeus utilizavam o sangue dos cristãos para fins religiosos. Pouco antes de sua morte, escreveu, com a costumeira cara de pateta, que os judeus eram “o primeiro povo da terra”, o que naturalmente não valeu mais que o que dissera no processo Beiliss, embora em sentido oposto.

O mais verdadeiro e mais constante em Rozanov é seu enroscar de verme diante do poder. Um verme como homem e escritor, um verme que se dobra, escorrega, cola, se contrai e distende segundo as necessidades. E como um verme repugna. Rozanov, no seu próprio círculo, é claro, qualificou a Igreja Ortodoxa de monturo. Mas ele respeitou os ritos (por covardia e a todo transe), e, quando veio o momento de morrer, comungou cinco vezes (igualmente a todo transe). Foi hipócrita com o céu como o foi com seu editor e seus leitores.

Rozanov vendeu-se publicamente por dinheiro. Sua filosofia estava de acordo com sua vida e a ela se adaptou. Seu estilo também. Ele foi o poeta da comodidade do lar, do apartamento confortável. Ensinou, zombando dos mestres e profetas, que a coisa mais importante da vida é o macio, o quente, o rico, o doce. A *intelligentsia*, nesses últimos decênios, aburguesava-se rapidamente e tendia muito para o macio e o doce, porém ao mesmo tempo Rozanov a molestava, como a cocote insegura que exhibe publicamente seus conhecimentos, confundindo o jovem burguês. Mas, em essência, ele sempre pertenceu à *intelligentsia*. E agora, como as velhas divisões da sociedade *educada* perderam toda significação, da mesma forma que toda a sua decência, a figura de Rozanov aos olhos dessa sociedade assume titânicas proporções. Os teóricos do futurismo (Tchukóvski, Khovin), Remizov, os sonhadores antroposofistas, o prosaico Josef Hessen, as antigas direitas e as antigas esquerdas — todos hoje se uniram no culto de Rozanov.

“Hosana ao parasita! Ele nos ensinou a amar as doçuras, sonhamos com o albatroz e perdemos tudo. E eis-nos rejeitados pela história — e sem doçura.”

Uma catástrofe, quer seja individual ou social, é sempre uma excelente pedra de toque, porque revela infalivelmente as verdadeiras ligações pessoais ou sociais. Depois de Outubro, a arte que o precedeu e se tornou quase inteiramente contra-revolucionária mostrou seus laços indissolúveis com as classes dirigentes da velha Rússia. As coisas estão tão claras agora que não se tem necessidade de apontá-las. O proprietário de terras, o capitalista, o general de uniforme ou à paisana emigraram com seu advogado e seu poeta. Todos decidiram que a cultura morreu. O poeta considerava-se até então independente do burguês e até discutira com ele. Mas quando o problema se pôs com a seriedade da Revolução, o poeta logo se revelou um parasita até a medula dos ossos.

Essa lição histórica sobre a arte “livre” se desenvolveu em paralelo à lição sobre as outras “liberdades” da democracia, essa democracia que se dissipou, afundou e desvaneceu atrás de Iudenitch. Nos tempos modernos, a arte, ao mesmo tempo individual e profissional, à diferença da velha arte popular coletiva, cresce na abundância e no ócio das classes dominantes, nas quais continua a sustentar-se. O elemento de prostituição, quase invisível quando as relações sociais não eram perturbadas, apareceu nu, em toda a sua crueldade, quando o machado da Revolução abateu as velhas pilastras.

A psicologia do parasitismo e da prostituição não é de todo equivalente à da submissão, da cortesia ou do respeito. Ao contrário, implica ásperas disputas, explosões, desavenças, ameaças de ruptura total, mas somente ameaças. Foma Fomitch Opískin,<sup>14</sup> o tipo clássico do velho parasita nobre *com psicologia*, encontrava-se quase sempre num estado de insurreição doméstica. Mas, se me lembro bem, ele nunca ia além do último celeiro. É evidentemente muito cruel e, em todo caso, grosseiro, comparar Opískin aos acadêmicos e os quase clássicos Bunin, Merejkóvski, Zinaida Hippus,



Kotliarevski, Záitzev, Zamiatin e outros. Mas precisamos cantar a canção da história como ela é. Eles se revelaram prostituídos e parasitas. Embora alguns protestem contra isso com violência, a maioria dos emigrados do interior, em parte por causa das circunstâncias sobre as quais não têm nenhum controle, e sobretudo, deve-se pensar, por seu temperamento, está simplesmente triste, como se o estado de prostituídos os tivesse esgotado na fonte, e sua melancolia se exaurido em recordações, em experiências repisadas.

## **ANDREI BIELY**

A literatura do período entre as duas revoluções (1905 e 1917), decadente em seu humor e sua dimensão, hiper-refinada na técnica, literatura do individualismo, do simbolismo e do misticismo, encontra em Biely sua expressão mais alta. E foi através dele a mais abertamente destruída pela Revolução de Outubro. Biely crê na magia das palavras. Pode-se dizer a seu respeito, em consequência, que o pseudônimo literário<sup>15</sup> testemunha sua oposição à Revolução porque passou o maior período da luta revolucionária em conflitos entre Vermelhos e Brancos.

As lembranças de Biely sobre Blok, espantosas pelos detalhes insignificantes e o mosaico psicológico arbitrário, ressaltam grandemente a situação na qual se encontram as pessoas de outra época, de outro mundo, de um tempo passado, de um mundo que não mais voltará. Não é um problema de geração, porque esses indivíduos pertencem ao nosso tempo, mas de diferenças de caráter social, de tipo intelectual, de raízes históricas. Para Biely, "a Rússia é um extenso prado verde como os domínios Iasnaia-Poliana ou aquele de Tchakhmatov". Nessa imagem da Rússia pré-revolucionária e revolucionária, um prado verde, evocando Iasnaia-Poliana ou Tchakhmatov, percebe-se como se encontra profundamente enterrada a velha Rússia, a Rússia dos latifundiários

e dos burocratas, ou melhor, a Rússia de Turguêniev e Gontcharóv. Que distância astronômica nos separa. Como é bom que ela seja tão remota assim. Que salto através das idades desta velha Rússia de Outubro!

Quer se trate do prato de Bezhin, Turguêniev, Tchakhmatov, Blok, Iasnaia-Poliana, Tolstói, Oblomv, ou Gontcharóv, é uma imagem de paz e harmonia vegetativa. As raízes de Biely estão no passado. E onde se encontra agora a antiga harmonia? A Biely tudo parece confuso, oblíquo, fora do seu equilíbrio. A paz de Iasnaia-Poliana para ele não se transformou num salto para frente, dinâmico, mas em excitações e sapateados sobre o mesmo lugar. O dinamismo aparente de Biely só compreende o movimento em círculos, é um combate sobre as colinas de um velho regime que se desintegra e desaparece. Suas contorções verbais não levam a parte alguma. Não têm um traço de ideal revolucionário. Ele é de fato um conservador intelectual, um realista que vê o chão desaparecer, fugir-lhe aos pés, e se desespera.

*As Memórias de um sonhador*, diário inspirado por Blok, associa o realista desesperado, com a chaminé acesa, ao intelectual que se habitou ao conforto do espírito e não pode sonhar com uma vida longe do prado de Tchakmatov. Biely, *o sonhador*, que tem os pés na terra e se apóia sobre o latifundiário e o burocrata, apenas solta baforadas de fumaça em torno de si mesmo.

Individualista desequilibrado, desligado de seus hábitos, Biely queria substituir o mundo inteiro por ele próprio, construir tudo a partir e através de si, redescobrir tudo. Mas suas obras, de valor artístico desigual, representam incansavelmente a sublimação poética ou espiritual dos velhos costumes. Essa preocupação servil consigo mesmo e essa apoteose dos fatos ordinários de sua própria rotina intelectual tornam-se afinal insuportáveis na época de hoje, em que quantidade e rapidez fabricam de verdade um mundo novo. Se alguém escreve de modo tão pomposo sobre seu encontro com Blok, como se deveria escrever sobre os grandes acontecimentos que afetam o destino das nações?

Nas recordações da infância de Biely, *Kotik Letaev*, há momentos interessantes de lucidez, nem sempre artísticos, mas com frequência convincentes, que se ligam uns aos outros, infelizmente, por discussões ocultas, crenças profundas, enfim, uma acumulação pletórica de palavras e imagens que os torna evidentemente fúteis. Biely esforça-se por introduzir sua alma infantil no mundo exterior, abrindo caminho com joelhos e cotoveladas. As marcas de seus cotovelos aparecem em todas as páginas, mas o mundo exterior não existe para ele. Realmente, de onde viria?

Não há muito tempo, Biely — sempre preocupado consigo próprio, narrando acerca de si, passeando em torno de sua pessoa, fungando e lambendo-se — escreveu a seu respeito algumas observações muito verdadeiras: “Talvez minhas abstrações teóricas do *maximum* escondessem o minimalista, explorando com atenção o terreno. Eu abordava tudo de forma distorcida. Explorando a área de longe, por meio de uma hipótese, uma alusão, uma prova metodológica, permanecia numa cuidadosa indecisão.” (“Memórias de Aleksáandr Blok”). Considerando Blok maximalista, Biely fala de si mesmo como um menchevique (no Espírito Santo, bem entendido, não em política). Essas palavras podem parecer inesperadas na pena de um Sonhador e de um Excêntrico (com maiúsculas), mas, afinal, ao falar tanto de si mesmo diz algumas vezes a verdade.

Biely não é um maximalista, não de todo, mas um minimalista incontestado, um estilhaço do velho regime que cede seus pontos de vista, sofrendo e suspirando sob o novo clima. É absolutamente verdadeiro que ele aborda tudo de forma indireta. Construiu todo o seu *São Petersburgo* por meios indiretos, porque sente tudo isso como um parto. Mesmo onde atinge o efeito artístico, isto é, lá onde a imagem nasce na consciência do leitor, este paga muito caro por ela, de sorte que após todas as perífrases, após tanta tensão e tantos esforços, o leitor não experimenta nenhuma satisfação estética. É como se quisesse fazer uma pessoa penetrar uma casa pela chaminé e percebesse, em seguida, que havia a porta pela qual a entrada era fácil.

Sua prosa ritmada é espantosa. As frases não obedecem ao movimento interior da imagem, mas à métrica formal que, de início, pode parecer somente supérflua, e depois começa a cansar por seu peso e finalmente intoxica o leitor. A certeza de que uma frase terminará segundo tal ritmo irrita os nervos, como quando, atacado de insônia, se espera que a porta ranja de novo. Paralelamente à mania do ritmo vem o fetichismo da palavra. É absolutamente certo que a palavra não exprime apenas um sentido, que ela possui também um valor sonoro, e que, sem essa consideração, não se poderia falar de mestria em prosa ou verso.

Não negamos a Biely seus méritos nesse domínio. Mas a palavra mais carregada e sonora não pode ir além do que nela se pôs. Biely busca na palavra, como os pitagóricos nos números, um segundo sentido particular. Se cruzares o dedo médio sobre o indicador e tocares um objeto, sentirás dois objetos, mas se repetires a experiência te sentirás embaraçado: em vez de utilizar corretamente o sentido do tato, abusas dele para enganar a ti mesmo. Os métodos artísticos de Biely dão exatamente essa impressão. São falsamente complexos.

Seu pensamento estagnado, essencialmente medieval, não se caracteriza por uma análise lógica e psicológica, mas por um jogo de aliteraões, contorções verbais e ligações acústicas. Quanto mais Biely se agarra às palavras e as viola sem remissão, mais parece insuportável, com suas opiniões congeladas num mundo que venceu a inércia. Biely atinge seus momentos mais fortes quando descreve a sólida vida de outrora. Aí mesmo, porém, sua maneira é cansativa, penosa. Vê-se claramente que ele é carne da carne e sangue do sangue do velho Estado, totalmente conservador, passivo e moderado, que seu ritmo, suas contorções verbais apenas constituem um meio irrisório de lutar contra sua passividade interior e sua frieza, agora que o arrancaram do centro de sua vida.

Durante a Primeira Guerra Mundial, Biely tornou-se um discípulo do místico alemão Rudolf Steiner, evidentemente "doutor em filosofia", e esteve de guarda na Suíça, à noite, sob a cúpula do templo antroposófico. O que é a antroposofia? Um plágio intelectual

e espiritual do cristianismo feito com o auxílio de citações poéticas e filosóficas. Não posso dar detalhes mais exatos, porque nunca li Steiner e não tenho a intenção de fazê-lo: acho que tenho o direito de não me interessar por sistemas "filosóficos" que se destinam a medir as caudas das feiticeiras de Weimar e de Kiev (porque não acredito nas feiticeiras em geral, com exceção da já mencionada Zinaida Hippus, em cuja realidade creio absolutamente, embora nada possa dizer de preciso sobre o comprimento de sua cauda).

O que se passa com Biely é diferente. Se, para ele, as coisas do céu são as mais importantes, deveria expô-las. Ele, porém, que se dedica tanto aos detalhes e conta sua travessia de um canal como se se tratasse no mínimo da cena do Jardim do Getessêmane vista por seus próprios olhos, quando não do sexto dia da Criação, este mesmo Biely, desde que se refira à sua antroposofia, torna-se breve e sucinto. Prefere a figura do silêncio. A única coisa que nos informa é que "não eu, mas o Cristo em mim sou eu". E mais: "Nascemos em Deus, morreremos em Cristo e o Espírito Santo irá nos ressuscitar." É reconfortante, mas realmente não muito claro.

Biely não se exprime de modo mais popular em razão de um medo fundamental: o de cair no concreto teológico, que seria muito arriscado. O materialismo, na verdade, esmaga invariavelmente toda crença ontológica positiva concebida à imagem da matéria, transformada de maneira tão fantástica quanto o possa no decorrer do processo. Se és crente, explica que tipo de penas têm os anjos e de que substância se compõe a cauda das feiticeiras. Os cavalheiros espiritualistas, temendo essas legítimas questões, sublimaram tanto seu misticismo que, no final, a existência celeste serve de pseudônimo engenhoso à inexistência. Então, assustados de novo (realmente não existia lugar para se engajar), recaem no catecismo. E assim, entre um morno vazio celeste e uma lista de valores teológicos, cresce a vegetação espiritual dos místicos da antroposofia e da fé filosófica em geral.

De forma obstinada Biely tenta, embora sem sucesso, esconder seu vazio com uma orquestração sonora e a métrica forçada. Procura elevar-se de modo místico acima da Revolução de Outubro,

busca mesmo adotá-la de passagem, dando-lhe um lugar entre as coisas da Terra, as quais, entretanto só lhe parecem tolices, segundo sua própria expressão. Ao fracassar nessa tentativa — e como não poderia fracassar? —, Biely encoleriza-se. O mecanismo psicológico desse processo é tão simples como a anatomia de um boneco: algumas cavidades e molas. Mas das suas molas e cavidades sai o apocalipse, não o Apocalipse geral, mas o seu apocalipse particular, aquele de Andrei Biely. “O espírito da verdade me obriga a exprimir minha atitude em relação ao problema social. Pois bem, ó! Vós sabeis assim... Desejais chá? Que coisa, não existe homem comum hoje. Eis aqui um, eu sou um homem comum!”

Falta de gosto? Sim, uma careta forçada, uma simplicidade fria. E isso diante de um povo que vive uma revolução! Na sua muito arrogante introdução à epopéia não épica, Andrei Biely acusa nossa época soviética de “terrível para os escritores que se sentem chamados aos cenários monumentais”. Ele, o monumentalista, se vê arrastado, imaginem, “para a arena do cotidiano”, para a pintura de “caixa de bombons”! Pode-se, pergunto eu, virar mais rudemente a realidade e a lógica na cabeça? É ele, Biely, que a Revolução arrasta do cenário para as caixas de bombons!

Com detalhes os mais requintados — e menos com detalhes que com uma espuma de palavras — Biely nos conta como, “sob a cúpula do templo de João”, “molhou-o uma chuva de palavras” (sic!), como teve conhecimento da “terra do pensamento vivo” e como o templo de João se tornou para ele “uma imagem da peregrinação teórica”. Que confusão casta e santa! Lendo-o, cada página parece mais intolerável que a anterior. Essa busca auto-satisfeita do nada psicológico, essa mística execução sobre a unha do dedo que ocorre não em qualquer outra parte, mas sob a cúpula do templo de João — esse rabisco esnobe, empolado, covarde e supersticioso, escrito com um bocejo frio —, tudo isso nos é apresentado como um cenário monumental.

Considera-se um convite a pintar caixas de bombons o apelo para que se encare o que a maior das revoluções está produzindo nos estratos da psicologia nacional. E é conosco, na Rússia Soviética,

que estão as caixas de bombons! Que mau gosto, que sem-vergonhice verbal! É sobretudo o “templo de João”, construído na Suíça para turistas e ociosos espirituais, que constitui uma espécie de caixa de bombons insípidos de um alemão doutor em filosofia, cheia de “línguas de gato” e todo tipo de moscas.

A nossa Rússia, no presente, compõe um cenário tão gigantesco que serão precisos séculos para pintá-lo. De lá, do ápice de nossas fileiras revolucionárias, nascem as fontes de uma nova arte, um novo ponto de vista, novas cadeias de sentimentos, novo ritmo de idéias, nova luta pelas palavras. Dentro de cem, 200 ou 300 anos, os pósteros descobrirão, comovidos, essas fontes do espírito humano libertado, e tropeçarão no “sonhador” que se desviou da “caixa de bombons” da Revolução e lhe pediu meios materiais para descrever como fugiu da guerra na Suíça: e como, dia após dia, capturou na sua alma imortal alguns pequenos insetos e os estendeu sobre sua unha, “sob sua cúpula do templo de João”.

Nessa mesma epopéia, Biely declara que os “fundamentos da vida cotidiana são tolices para ele”. E isso em face de uma nação que sangra para mudar os fundamentos da vida cotidiana. Sim, certamente, nada mais que tolices! Ele pede o *paiok*,<sup>16</sup> não o *paiok* ordinário, mas proporcional aos grandes cenários. E se enfurece porque ninguém se apressa a dar-lhe. Não parece que isso realmente paga o obscurecimento do estado da alma cristã pelas *tolices*? Ele sem dúvida não existe. É o Cristo que está nele. E ele renascerá no Espírito Santo. Por que então, aqui, entre nossas tolices terrestres, difundir sua cólera numa página impressa em troca de um *paiok* insuficiente? A piedade antroposófica não o liberta somente do gosto artístico, mas também do pudor social.

Biely é um cadáver. E não ressuscitará em espírito algum, seja ele qual for.

<sup>1</sup> Data-se a Revolução Russa em 25 de outubro, segundo o antigo calendário adotado na Rússia. Corresponde ao dia 7 de novembro no calendário ocidental, mais tarde adotado pelo governo soviético. (M.B.).

<sup>2</sup> Após a derrota da Revolução de 1905, o primeiro-ministro Stolypin promulgou, a 3 de junho de 1907, pretensas “reformas orgânicas”. (M.B.)

<sup>3</sup> Alusão a um poema de Púchkin. (M.B.)

<sup>4</sup> Departamento de Polícia Educacional. (M.B.)

<sup>5</sup> *Jar Ptitzá: O Pássaro de Fogo*. (M.B.)

<sup>6</sup> *Spolokhi: O Repique*. (M.B.)

<sup>7</sup> Sob o nome de Smiena Viekh (Sinais Trocados) organizou-se um grupo que, após a proclamação da NEP, estimou que o regime bolchevique podia contribuir para o restabelecimento do poderio nacional e para a reconstrução da Rússia. Em seguida mudou de orientação. Esse grupo publicou em Berlim um diário, Nakanunié, (A vigília), favorável aos bolcheviques. Aqui traduzimos o nome desse grupo por Mudança de Direção. (M.B.)

<sup>8</sup> K.D.: *kadete* ou constitucional-democrata. Membro do partido liberal burguês sob o czarismo. (M.B.)

<sup>9</sup> Depois de escrever estas linhas, conheci um grupo de poetas que se denominava Insulares (Tikhónov e outros). Mas percebem-se neles notas vivas, e pelo menos em Tikhónov, notas jovens, vigorosas e prometedoras. De onde vem essa denominação exótica? (L.T.)

<sup>10</sup> Igreja Viva: nome que se dá à tendência esquerdista da Igreja Ortodoxa. (M.B.)

<sup>11</sup> NEP: Nova Política Econômica, sistema que o governo bolchevique adotou após o período do “comunismo de guerra”, permitindo a expansão de alguns setores do capitalismo. (M.B.)

<sup>12</sup> Processo Beiliss: este processo sensacional que teve lugar em 1912 constituiu o primeiro sinal de uma onda de pogroms sangrentos que a política secretamente encorajou. Nessa atmosfera, Rozanov publicou, num jornal da extrema-direita, artigos afirmando que a religião judaica exigia o sacrifício de inocentes. (M.B.)

<sup>13</sup> Campo Khodinka: lugar onde ocorreu, ao tempo da coroação de Nicolau II, em 1894, uma catástrofe na qual morreram várias centenas de pessoas. (M.B.)

<sup>14</sup> Foma Fomitch Opískin: personagem de “A aldeia”, de Dostoiévski. (M.B.)

<sup>15</sup> *Biely*: em russo, “branco”. (M.B.)

<sup>16</sup> *Paiok*: ração. Trata-se aqui da ração que o Estado concedia aos trabalhadores das cidades durante o período da fome. (M.B.)



## 2

# OS COMPANHEIROS LITERÁRIOS DE VIAGEM DA REVOLUÇÃO

**A**literatura que se coloca à margem de Outubro, tal como a caracterizamos anteriormente, é assunto superado. Os escritores opuseram-se antes de tudo à Revolução e negaram todo caráter artístico ao que a ela se relacionava — pelas mesmas razões que os professores se recusavam a ensinar às crianças na Rússia soviética. A distância face à Revolução, que marcava a literatura, não somente refletia a alienação profunda que separava os dois mundos, mas também constituía o instrumento de uma política ativa de sabotagem por parte dos artistas. Essa política se autodestruíu. A antiga literatura não só hesita agora como se tornou impotente.

Entre a arte burguesa que agoniza em repetições ou em silêncios e a nova arte que ainda não nasceu criou-se uma arte de transição, que se liga mais ou menos organicamente à Revolução, embora não represente a arte da Revolução. Boris Pilniak, Vsevolod Ivanov, Nikolai Tikhonov, os Irmãos Serapião, Iessênin, o grupo dos imaginistas e, em certa medida, também Kliuev não poderiam aparecer, tanto no seu conjunto como individualmente, sem a Revolução. Eles mesmos sabem disso, não o negam nem sentem a necessidade de negá-lo. Mesmo alguns o proclamam em altas vozes. Não fazem parte dos carreiristas literários que aos poucos se põem a descrever a Revolução. Não se converteram, como aqueles do grupo

Mudança de Direção, cuja atitude implica um rompimento com o passado, uma transformação radical.

Esses escritores são em sua maioria muito jovens: têm entre 20 e 30 anos. Não possuem nenhum passado pré-revolucionário, e, se romperam com alguma coisa, foi afinal com bagatelas. A Revolução formou em geral a fisionomia literária e intelectual deles segundo o ângulo pelo qual os tocou. E todos eles a aceitaram, cada um à sua maneira. Mas na aceitação individual acha-se um traço comum que os separa nitidamente do comunismo e sempre ameaça voltá-los contra o seu sistema. Eles não perceberam a Revolução no seu conjunto, e o ideal comunista lhes é estranho. Todos estão mais ou menos inclinados a depositar suas esperanças no camponês, passando sobre o operário. Não são os artistas da Revolução proletária, mas seus companheiros de viagem na arte, segundo o sentido que a velha socialdemocracia emprestava ao termo.

Se a literatura situada fora da Revolução de Outubro, contra-revolucionária na sua essência, é a literatura moribunda da Rússia dos latifundiários e burgueses, a produção literária dos companheiros de viagem constitui de algum modo um novo populismo soviético, desprovido das tradições dos *narodniki* de outrora e também, até o momento, de toda perspectiva política. Para um companheiro de viagem, a questão consiste sempre em saber até onde ele irá. Não se pode respondê-la por antecipação, nem mesmo por aproximação. Mais que de qualidades pessoais de tal ou qual companheiro de viagem, a resposta dependerá essencialmente do curso objetivo das coisas nos próximos dez anos.

Todavia, na ambigüidade das concepções desses companheiros de viagem, que os torna inquietos e instáveis, reside constante perigo para a arte e para a sociedade. Blok ressentiu-se desse dualismo moral e artístico mais profundamente que os outros. Ele em geral era mais profundo. Em suas memórias transcritas por Nadejda Pávlovitch está a seguinte frase: "Os bolcheviques não o proibem de escrever versos, mas o impedem de sentir-se um mestre; um mestre é aquele que sente o pólo de sua inspiração, de sua criação, e lhe dá o ritmo."

À expressão desse pensamento falta um pouco de elaboração, o que é freqüente em Blok; além disso, nós nos referimos aqui a reminiscências que, como todos sabem, nem sempre são exatas. Mas a verossimilhança interna e a significação dessa frase fazem-nas mais plausíveis. Os bolcheviques impedem o escritor de sentir-se um mestre porque um mestre deve ter em si um pólo orgânico indiscutível. E os bolcheviques deslocaram o pólo do poder. Dos companheiros de viagem da Revolução — porque Blok também foi um companheiro de viagem, e os companheiros de viagem constituem atualmente um setor muito importante na literatura russa —, nenhum leva o pólo em si mesmo. É porque conhecemos apenas um período de preparação para uma nova literatura, com estudos, esboços, somente ensaios. Mestria completa, com uma direção segura de si mesma, ainda está por vir.

## **NIKOLAI KLIUEV**

A poesia burguesa certamente não existe mais, porque a poesia, como arte livre, não está a serviço de uma classe.<sup>1</sup>

Mas aqui está Kliuev, poeta e camponês, que não somente se reconhece, mas repete, sublinha e se vangloria de sua condição. Isso porque um poeta camponês não experimenta a necessidade de esconder seu rosto, nem dos outros nem sobretudo de si mesmo. O camponês russo, oprimido durante séculos, elevou-se e, espiritualizado pelo populismo durante decênios, não deu aos seus poucos poetas o impulso social ou artístico para mascarar sua origem camponesa. Assim foi outrora no caso de Koltsov, e é ainda mais verdadeiro agora no caso de Kliuev.

É precisamente com Kliuev que vemos uma vez mais como é essencial o método social em matéria de crítica literária. Dizem que o escritor começa onde se inicia sua individualidade, e que, em conseqüência, a fonte de sua criação é unicamente sua alma, e não sua classe. É verdade que sem a individualidade não pode haver

escritor. Mas se a individualidade do poeta — e somente ela — se revela na sua obra, que objetivo teria então a interpretação da arte?

De que se ocupa a crítica literária? Seguramente o artista, se é um verdadeiro artista, falará de sua individualidade singular melhor que qualquer crítico tagarela. A verdade, porém, é que embora a individualidade seja única, isso não significa que não se possa analisá-la. A individualidade é uma fusão íntima de elementos tribais, nacionais e de classe, temporários ou institucionalizados; de fato, é no caráter único dessa fusão, nas proporções dessa composição psicoquímica, que se exprime a individualidade. Uma das mais importantes tarefas da crítica consiste em analisar a individualidade do artista (isto é, sua arte) no interior dos elementos que ela contém e mostrar sua correlação. Desse modo, a crítica aproxima o artista do leitor, que também possui, mais ou menos, uma alma particular, não expressa *artisticamente, indefinida*, mas que não representa menos a união daqueles mesmos elementos da alma do poeta.

Assim, o que serve de ponte entre uma alma e outra não é o particular, mas o *comum*. É só por intermédio do comum que o particular é conhecido. As condições mais profundas e mais duráveis, que modelam a *alma* do homem, as condições sociais de educação, existência, trabalho e associação, determinam o que há de comum entre o poeta e o leitor. As condições sociais na história da sociedade humana são, antes de tudo, as condições de dependência de classe. Daí porque um critério de classe se mostra tão fecundo em todos os domínios da ideologia, inclusive — e em particular — o da arte: esta exprime com freqüência as aspirações sociais mais profundas e mais ocultas.

Por outro lado, um critério social não só não exclui a crítica formal como se une perfeitamente a ela, isto é, ao critério da habilidade técnica. A crítica formal também considera o particular pela medida comum, porque, se não se reduzisse o particular ao geral, não existiriam contatos entre os homens, nada de pensamento e muito menos de poesia.

Arranca de Kliuev seu caráter camponês. Seu espírito não ficará apenas órfão: na verdade, nada restará dele. Porque a individualidade de Kliuev é a expressão artística de um camponês independente, bem nutrido, rico, amando egoisticamente sua liberdade. Todo camponês é um camponês, mas nem todo camponês sabe exprimir-se. Um camponês que sabe exprimir-se e a seu mundo auto-suficiente na linguagem de uma nova técnica artística, ou melhor, um camponês que conservou sua alma de camponês por meio da formação burguesa possui uma grande individualidade. E assim é Kliuev.

A base social da arte não é sempre tão transparente e irrefutável. Mas isso porque, como já disse, a maioria dos poetas está ligada às classes exploradoras que, pela sua natureza exploradora, não dizem de si mesmas o que pensam, nem pensam de si mesmas o que são. Contudo, a despeito de todos os métodos sociais e psicológicos por meio dos quais a hipocrisia social se mantém, pode-se encontrar a essência social de um poeta, mesmo quando ela está diluída da maneira mais sutil. Não compreender essa essência deixa a crítica da arte e da história da arte flutuando no vazio.

Falar do caráter burguês dessa literatura que conceituamos à *margem de Outubro* não significa necessariamente difamar os poetas que se pretendem servidores da arte, e não da classe dominante. Onde está escrito que é impossível servir à burguesia por meio da arte? Da mesma forma como os deslizamentos geológicos revelam as camadas terrestres, as perturbações sociais revelam o caráter de classe da arte. Uma importância mortal atingiu a arte que se colocou fora da Revolução de Outubro simplesmente porque as classes às quais se vinculava por todo o seu passado sucumbiram. Sem o sistema burguês da propriedade da terra e seus costumes, sem as sugestões sutis das castas e dos salões, essa arte não vê sentido algum na vida, definha, torna-se moribunda e reduz-se a nada.

Kliuev não é da escola rústica. Não canta o mujique. Não é um populista. É o verdadeiro camponês. Ou quase. Sua atitude espiritual reflete um camponês. Mais precisamente, um camponês do norte.

Kliuev, como um camponês, é individualista. É o seu próprio senhor, é o poeta. Tem a terra sob seus pés e o sol acima de sua cabeça. Um camponês, um proprietário rico, possui trigo no celeiro, vacas leiteiras no estábulo, cata-ventos lavrados na cumeeira do telhado. Sua previdência econômica é sólida e auto-suficiente. Ele gosta de exaltar a casa, o bem-estar e a administração precavida, tal como Kliuev faz de seu talento e de sua conduta poética. É tão natural ao celebrar-se como ao arrotar após abundante almoço, ou ao fazer o sinal-da-cruz depois de bocejar.

Kliuev estudou. Quando e o quê, não sabemos. Ele administra seu saber como pessoa instruída e também como avaro. Se um camponês rico acidentalmente trouxesse da cidade um telefone, ele o poria no canto principal do quarto, não longe do ícone. Kliuev, do mesmo modo, embeleza os principais cantos de seus versos com a Índia, o Congo, Mont Blanc. E como Kliuev gosta de embelezar! Só um camponês pobre ou preguiçoso se contenta com uma canga simplesmente gravada. Um bom camponês possui uma canga esculpida, pintada em várias cores. Kliuev é um bom mestre — poeta muito dotado. Possui esculturas, cinábrio, douraduras, molduras em toda parte, e mesmo brocados, cetins, prata, todo tipo de pedras preciosas. Tudo isso brilha, cintila ao sol. E pode-se pensar que esse sol é o seu, o sol de Kliuev, porque realmente neste mundo só existe ele, Kliuev — seu talento, a terra sob seus pés e o sol acima de sua cabeça.

Kliuev é o poeta de um mundo fechado, inflexível na sua essência, mas de um mundo que não mudou muito desde 1861. Kliuev não é um Koltzov. Um século não decorreu em vão. Koltzov é simples, humilde e modesto. Kliuev é complexo, exigente, engenhoso. Ele trouxe da cidade sua nova técnica poética assim como o camponês vizinho podia trazer um fonógrafo; e ele a utiliza, como a geografia da Índia, com o único objetivo de embelezar o quadro camponês de sua poesia. Kliuev é colorido, com freqüência brilhante e expressivo, algumas vezes divertido, acessível e fantasioso, tudo isso sobre sólida base camponesa.

Os poemas de Kliuev, como seu pensamento e sua vida, carecem de movimento. Há muito enfeite em sua poesia, em lugar de ação: brocados pesados, pedras coloridas naturalmente e ainda toda sorte de coisas. Aí é preciso caminhar com prudência a fim de nada quebrar ou destruir. E no entanto Kliuev aceitou a Revolução, o fato mais dinâmico de todos. Ele a aceitou não por si só, mas com o conjunto do campesinato, e isso igualmente à moda de um camponês. Agradou-lhe a abolição dos privilégios da nobreza.

É aqui que surge o dualismo de Kliuev em face da Revolução — um dualismo outra vez característico não somente de Kliuev, mas de todo o campesinato. Ele não gosta da cidade. Não reconhece a poesia das cidades. Instrui bastante o tom “amigo-inimigo” de seus poemas, onde ele incita o poeta Kirillov a rejeitar a idéia da poesia das fábricas e a reunir-se à sua, aos pinheiros de Kliuev — a única fonte de arte. Dos “ritmos industriais” da poesia proletária, mesmo do seu princípio, fala com o desprezo natural que vem aos lábios de todo camponês forte quando olha o propagandista do socialismo, o operário sem teto da cidade, ou, o que é pior, o vagabundo. E quando Kliuev, com certa condescendência, convida o ferreiro a repousar sobre um banco esculpido de camponês, lembra o comportamento do mujique e a bela imponência de Olonetz, oferecendo caridosamente um pedaço de pão ao operário faminto cuja família vive há várias gerações em Petrogrado, “em farrapos, com os saltos de sapatos gastos nas pedras das cidades”.

Kliuev aceita a Revolução porque ela libertou o camponês. Consagra-lhe inúmeros de seus cantos. Mas a sua Revolução não tem dinamismo político nem perspectiva histórica. Parece-lhe um mercado ou um casamento suntuoso, onde as pessoas, procedentes de diversos lugares, se encontram, se embriagam com vinhos e cantos, abraços e danças, e depois retornam para suas casas, sua própria terra, sob seus pés e seu próprio sol. Para os outros a Revolução é uma república, para Kliuev é a velha terra da Rússia; para os outros é o socialismo, para ele é Kitej, a cidade do sonho, morta e desaparecida.

Ele promete o paraíso pela Revolução, mas esse paraíso é só um reino camponês aumentado e embelezado, um paraíso de trigo e mel, um rouxinol sobre a ala decorada da casa, um sol de jaspe e diamante. Não é sem hesitações que Kliuev admite o rádio, o magnetismo e a eletricidade no seu paraíso. E aqui a eletricidade aparece como um touro gigantesco saído de uma epopéia camponesa e que traz entre os chifres uma mesa servida.

Kliuev estava em Petrogrado no momento da Revolução. Escreveu na *Krasnaia Gazeta* e confraternizou com os operários. Todavia, mesmo nesse período de lua-de-mel, ele, como camponês esperto, avalia no seu espírito se, de um modo ou de outro, não resultaria de tudo isso algum mal para seu próprio pequeno domínio, isto é, para sua arte. Se lhe parecia que a cidade não o apreciava, ele, Kliuev, mostraria logo seu caráter e elevaria o preço de seu paraíso de trigo em relação ao inferno industrial. Se lhe faziam alguma censura, não perdia tempo em procurar uma palavra. Derrubava seu oponente e gabava-se com força e convicção.

Não há muito tempo Kliuev engajou-se numa disputa poética contra Iessênin, que decidiu vestir fraque e usar cartola, e proclamou isso em seus poemas. Kliuev viu aí uma traição às origens camponesas e criticou o rapaz, da mesma forma como um rico irmão primogênito repreenderia o caçula que estivesse prestes a esposar uma prostituta da cidade e reunir-se aos desclassificados. "Parece que nem os santos, nem os vilões existem. / Para os céus industriais."

Não se sabe ao certo se ele crê ou não. Se Deus repentinamente escarra sangue, enquanto a Virgem se entrega a certo húngaro por algumas peças de metal amarelo. Tudo isso soa como blasfêmia. Mas excluir Deus da casa de Kliuev, destruir o canto sagrado onde a luz da lâmpada ilumina um quadro prateado ou dourado — tal destruição ele não consente. Sem a lâmpada dos ícones o mundo está inacabado.

Quando Kliuev canta Lênin em "versos camponeses dissimulados" não é fácil decidir se é contra ou a favor. Que ambigüidade no pensamento, no sentimento e nas palavras! A base de tudo isso se



encontra na dualidade do camponês, este Janos em *laptis*<sup>2</sup> que volta uma face em direção ao passado e outra em direção ao futuro. Kliuev se levanta mesmo para cantar a Comuna. Mas se trata exatamente de cantos de glorificação, "em honra de". "Não quero a Comuna sem a mortalha do camponês." A Comuna com a mortalha do camponês, entretanto, não é a reconstrução de todas as fundações da vida segundo a razão, o compasso e o metro na mão, e sim do mesmo e velho paraíso camponês.

Os sons de ouro  
Pendem como cachos da árvore;  
Como martins-pescadores, as palavras  
Pousam sobre os galhos.  
("A baleia de bronze")

Aí está a poética de Kliuev inteira! Onde se encontram a Revolução, a luta, o dinamismo, a aspiração ao novo? Temos a paz, uma imobilidade encantada, um maravilhoso espetáculo de lantejoulas. "Como martins-pescadores, as palavras / pousam sobre os galhos". É uma coisa curiosa de se ver. O homem moderno, no entanto, não pode viver em tal clima.

Que caminho Kliuev seguirá? Deve se aproximar da Revolução ou se afastará dela? É mais provável que se afaste. Está saturado de passado. O isolamento intelectual e a originalidade estética da aldeia, malgrado o enfraquecimento temporário da cidade, de fato declinam. Kliuev também parece declinar.

## **SIERGUÊI IESSÊNIN**

Iessênin, assim como todo o grupo dos imaginistas (Marienhof, Tcherchenivitch, Kusikov), encontra-se na encruzilhada dos caminhos entre Kliuev e Maiakóvski. As raízes de Iessênin estão na aldeia, embora não profundamente como as de Kliuev. Iessênin é mais

jovem. Tornou-se poeta quando a aldeia já estava abalada pela Revolução, quando toda a Rússia já estava abalada. Kliuev formou-se inteiramente nos anos antes da guerra e respondeu à guerra e à Revolução nos limites do conservantismo do homem da floresta.

Iessênin não é somente mais jovem. É também mais desembaraçado, mais plástico, aberto às influências e rico em possibilidades. Sua base camponesa não é a mesma de Kliuev. Ele não tem a solidez deste nem sua compunção sombria e pomposa. Vangloria-se de ser arrogante e de ser um *hooligan*. Em verdade, sua arrogância, mesmo sua arrogância puramente literária (*A confissão*), não é tão terrível. Entretanto, Iessênin exprime, sem dúvida alguma, o espírito pré-revolucionário e revolucionário da juventude camponesa que a vida inquieta da aldeia levou à arrogância e à turbulência.

A cidade influenciou Iessênin mais forte e claramente que a Kliuev. É aí que se manifesta a ação incontestável do futurismo. Iessênin é mais dinâmico à medida que se apresenta mais nervoso, ágil, sensível ao novo. O imaginismo, porém, é o oposto do dinamismo. A imagem adquire uma significação por si mesma à custa do conjunto; as partes isoladas tornam-se separadas e frias.

Diz-se injustamente que a abundância de imagens do imaginista Iessênin provinha de suas tendências individuais. Encontramos na realidade os mesmos traços de Kliuev. Seus versos são mais pesados por um conjunto de imagens ainda mais fechado e imóvel. No fundo, trata-se de uma estética menos pessoal que camponesa. A poesia das formas repetitivas da vida tem, em definitivo, pouca mobilidade, e busca uma saída na condensação de imagens.

O imaginismo está a tal ponto sobrecarregado de imagens que sua poesia se assemelha a um animal de carga, e, por conseguinte, se torna lenta nos movimentos. A abundância de imagens não constitui em si uma prova de poder criador. Ao contrário, pode provir da falta de maturidade técnica de um poeta surpreendido por acontecimentos e emoções que artisticamente o superam. O poeta está quase embaraçado pelas imagens, e o leitor anseia, nervoso e

com impaciência, que ele termine, como se escutasse um orador que gagueja.

De qualquer modo, o imaginismo não é uma escola da qual se possa esperar desenvolvimento sério. Mesmo a arrogância tardia de Kusikov (“o Ocidente no qual nós, imaginistas, expiramos”) parece curiosa, mas pouco agradável. Talvez o imaginismo apenas represente uma etapa para alguns poetas mais ou menos talentosos da jovem geração, que se assemelham entre si por um só ponto: a todos ainda falta maturidade.

O esforço de Iessênin para construir uma grande obra, graças ao método imaginista, revelou-se ineficaz. Isso porque o autor descarregou de modo excessivo seu copioso conjunto de imagens. A forma dialogada de Pugatchev foi impiedosamente mais forte que o poeta. O drama é, em geral, uma forma de arte transparente e rígida. Não dá lugar a textos descritivos ou narrativos. Nem a vãos líricos. O diálogo precipitou Iessênin nas águas claras. Emelko Pugatchev, assim como seus inimigos e companheiros, são todos, sem exceção, imaginistas. E o próprio Pugatchev é Iessênin da cabeça aos pés: ele quer ser terrível, mas não consegue. O Pugatchev de Iessênin é um romântico sentimental. É agradável quando o próprio Iessênin se apresenta como uma espécie de *hooligan*, sedendo de sangue. Quando, porém, Pugatchev se exprime como um romântico pesado de imagens, ele torna-se péssimo. O imaginista Pugatchev fica um pouco ridículo.

Embora o imaginismo, apenas nascido, já esteja morto, Iessênin pertence ainda ao futuro. Ele declarou aos jornalistas estrangeiros estar mais à esquerda que os bolcheviques. Isso é da ordem natural das coisas e não espanta a ninguém. No momento, Iessênin, o poeta que pode estar mais à esquerda que nós, pecadores, mas não percebe nada além do medievalismo, começou suas viagens de juventude e não voltará o mesmo que partiu. Não prejudgamos. Ele mesmo nos dirá, na sua volta.

## **OS IRMÃOS SERAPIÃO: VSEVOLOD IVANOV, NIKOLAI NIKITIN**

Os “Irmãos Serapião” são jovens que ainda vivem no ninho. Alguns deles não chegaram à Revolução pela literatura, mas chegaram à literatura pela Revolução. Precisamente porque seu curto itinerário parte da Revolução, eles experimentam — alguns deles pelo menos — uma necessidade interior de distanciar-se dela e proteger a liberdade de suas obras contra as exigências sociais. É como se sentissem pela primeira vez que a arte tem seus próprios direitos. O artista David (em N. Tikhonov) imortaliza ao mesmo tempo “a mão da assassina patriota” e Marat. Por quê? Porque “é tão belo o relâmpago que vai do punho ao cotovelo, salpicado de pasta vermelha”.

Os Serapião freqüentemente se apartam da Revolução ou da vida moderna em geral, e mesmo do homem, para escrever sobre os estudantes de Dresden, os judeus dos tempos bíblicos, as tigresas e os cães. Tudo isso só dá uma impressão de apalpadela, de ensaio, preparação. Eles absorvem as experiências literárias e técnicas das escolas pré-revolucionárias, sem as quais não poderia existir movimento para frente. Seu tom geral é realista, mas ainda completamente confuso.

É muito cedo para julgá-los um a um, ao menos no quadro deste livro. Em geral anunciam, entre muitos outros sintomas, um renascimento da literatura sobre nova base histórica, após a trágica derrocada. Por que os colocamos na categoria de nossos companheiros de viagem? Porque estão ligados à Revolução por um laço ainda muito fraco, são muito jovens e nada de definitivo se pode dizer quanto ao futuro deles.

O traço mais perigoso dos Serapião é vangloriar-se da falta de princípios. Isso é estupidez e tolice. Como se pudesse existir artistas *sem tendência*, sem relações definidas com a vida social — ainda que não formuladas e não expressas em termos políticos. É verdade que a maioria dos artistas, nos períodos comuns, elabora suas relações com a vida e suas formas sociais de modo imperceptível,

molecular, quase sem a participação da razão crítica. O artista toma a vida tal como a encontra, colorindo sua atitude em relação a ela com uma espécie de lirismo. Considera seus fundamentos imutáveis e aborda-os com a mesma falta de senso crítico com que encara o sistema solar. Esse conservantismo passivo constitui a base invisível de sua obra.

Os períodos críticos não concedem ao artista o luxo de poder criar, de maneira automática e irresponsável, todos os pontos de vista sociais. Todo aquele que se gaba disso, seja insinceramente ou mesmo sem pretensão, esconde uma tendência reacionária, cai nas tolices sociais ou se torna ridículo. É possível fazer exercícios de moços no mesmo espírito das histórias de Sinebriukhov ou à maneira da novela de Fedin, *Ana Timofeevna*. Mas é impossível produzir um quadro grande, significativo, ou mesmo agarrar-se durante muito tempo a esboços, sem se inquietar com perspectivas sociais e artísticas.

Os romancistas e poetas que nasceram da Revolução e são ainda muito jovens, que estão ainda quase nos cueiros, tentam, em busca de suas personalidades artísticas, afastar-se da Revolução, que representa o meio, o quadro no qual devem encontrar a si mesmos. Daí as tiradas de *arte pela arte*, que parecem muito importantes e audaciosas aos Serapião, mas que de fato são, na melhor das hipóteses, um sinal de crescimento e, em todo caso, uma prova de imaturidade. Se os Serapião se afastassem inteiramente da Revolução, eles se revelariam logo um resíduo de segunda ou terceira classe das escolas literárias anteriores a Outubro, portanto superadas. É impossível brincar com a história. Aqui, o castigo vem logo em seguida ao crime.

Vsevolod Ivanov, o mais velho e mais conhecido dos Serapião, é também o de maior importância e peso. Escreveu sobre a Revolução, somente sobre a Revolução, mas exclusivamente sobre as revoluções camponesas e longínquas. O caráter unilateral de seu tema e a estreiteza comparativa de seu domínio artístico dão impressão de monotonia sob cores frescas e brilhantes.

Ivanov é espontâneo nos seus humores, porém, em sua espontaneidade, não se mostra atento e exigente o bastante em relação a si mesmo. É muito lírico. E seu lirismo flui indefinidamente. Mas o autor se faz sentir de modo insistente, inúmeras vezes se adianta muito, exprime-se com barulho, dá fortes tapas nos ombros e nas costas da natureza e das pessoas.

Como há tanto tempo se sente o que vem da juventude, sua espontaneidade é muito atraente. A expansão da criatividade e a elevação do nível técnico devem substituir a espontaneidade. Isso só é possível quando se é exigente em relação a si mesmo. O lirismo com o qual Ivanov reanima o estilo e os diálogos deve tornar-se mais secreto, mais interior, mais escondido e avaro na sua expressão. Uma frase deve resultar de outra pela força natural do objeto artístico, sem o auxílio visível do autor. Ivanov aprendeu com Górkí. E aprendeu bem. Que ele passe uma vez mais por essa escola, só que agora em sentido inverso.

Ivanov conhece e compreende o camponês siberiano, o cossaco, o quirguiz. Sobre um fundo de revoltas, batalhas, tiros e repressão, ele mostra muito bem a necessidade do camponês, sua falta de personalidade política, malgrado a estabilidade de sua força social. Enquanto está na Rússia, um jovem camponês siberiano, antigo soldado do czar, apóia os bolcheviques. Mas de volta à Sibéria, serve à *Toltchak* contra os vermelhos. Seu pai, camponês próspero que, aborrecido, estava em busca de uma nova fé, se torna, de modo imperceptível e inesperado para ele mesmo, o dirigente dos grupos vermelhos. Toda a família se desloca. Incendeia-se a aldeia.

Assim que passa a borrasca, todavia, o camponês começa a marcar as árvores na floresta para cortá-las e construir novamente. Após oscilar em muitas direções, joão-teimoso tenta fixar-se solidamente sobre sua base. Diferentes cenas isoladas, em Ivanov, alcançam grande poder. As cenas nas quais se situa a *conversação* entre os vermelhos do Extremo Oriente e um prisioneiro norte-americano, ou a bebedeira dos rebeldes, ou ainda a busca de um grande Deus por um quirguiz, todas são esplêndidas. Portanto, de

modo geral, queira-se ou não, Ivanov mostra que os levantes camponeses na Rússia *camponesa* ainda não significam a revolução.

Uma pequena fagulha acendeu de repente a revolta camponesa, efêmera, muitas vezes cruel no seu desespero. Ninguém vê por que ela se inflamou nem para onde se dirigia. E nunca, de modo algum, a revolta camponesa isolada pôde triunfar. Uma alusão a um levante camponês se encontra no livro *Os ventos coloridos*, escrito por Nikitin, o bolchevique das cidades, mas de forma vaga. O Nikitin do texto de Ivanov é uma parcela enigmática de outro mundo, e não se vê claramente por que o elemento camponês gira em torno dele. De todos esses quadros da Revolução, em ângulos distantes, delineia-se uma conclusão irrecusável: num grande cadinho e à alta temperatura funde-se o caráter nacional do povo russo. E João-teimoso não sairá da prova tal como entrou.

Seria bom se Vsevolod Ivanov também pudesse aperfeiçoar-se nesse cadinho.

Nikitin emergiu com nitidez entre os Serapião durante o ano passado. O que ele escreveu em 1922 marca um passo à frente em relação ao que fizera no ano anterior. Mas existe nessa maturação rápida algo completamente inquietante, como na precocidade de um jovem. A inquietação tem como causa sobretudo a nota de cinismo que, em maior ou menor grau, caracteriza hoje quase toda a juventude. Mas, no momento, adquire em Nikitin um caráter em especial ruim. Não se trata de palavras duras nem de excessos naturalistas — embora os excessos sejam sempre excessos —, mas de uma grosseria provocante e de realismo superficial em relação aos homens e acontecimentos.

O realismo, no sentido lato do termo, isto é, no sentido de uma afirmação artística do mundo real com sua carne, seu sangue e também com sua vontade e consciência, compreende numerosos tipos. Pode-se tomar o homem não como semente do homem social, mas o homem psicofísico, e abordá-lo sob diferentes ângulos: pelo alto, por baixo, pelo lado ou ainda rodar em torno dele. Nikitin aborda-o, ou mais exatamente aproxima-se furtivamente dele, por baixo. Eis aí por que todas as suas perspectivas do homem se

tornam grosseiras, algumas vezes desagradáveis. A precocidade talentosa de Nikitin dá-lhe um caráter inquietante. É um beco sem saída.

Sob tais inconveniências verbais e tal esboço naturalista oculta-se uma falta de fé ou a extinção de uma fé. E isso não é verdadeiro apenas com relação a Nikitin. O turbilhão de grandes acontecimentos apanhou essa geração sem preparo algum político, moral ou artístico. Ela nada tinha de estável ou, mais ainda, de tradicional, e por isso a Revolução facilmente a conquistou. Porque foi fácil, a conquista foi também superficial. O turbilhão apanhou os jovens, e todos — imaginistas, Serapião etc. — tornaram-se *dissidentes*, convencidos semiconscientemente de que a folha de parreira representa o emblema principal do velho mundo.

É bastante significativo o fato de que a geração apanhada na adolescência pela Revolução seja a pior não somente entre a *intelligentsia* urbana, mas também entre o campesinato e mesmo entre a classe operária. Ela não é revolucionária. É turbulenta e leva marcas visíveis do individualismo anarquista. A geração seguinte, que cresceu sob o novo regime, é bem melhor. É mais sociável, disciplinada, exigente em relação a si mesma, e sua sede de conhecimentos cresceu com seriedade. É essa juventude que se entende tão bem com os “velhos”, com aqueles que se formaram e fortaleceram antes de Fevereiro e Outubro de 1917, e mesmo antes de 1914.

O revolucionarismo dos Serapião, como da maioria dos companheiros de viagem, relaciona-se mais com a geração que chegou tardiamente para preparar a Revolução, e muito cedo para que a Revolução a educasse. Abordando-a do lado mau do camponês, e assumindo o ponto de vista de semi-dissidente, esses companheiros de viagem se tornam tanto mais desiludidos quanto mais claramente parece que a Revolução não é divertimento, mas concepção, organização, planejamento, tarefa.

O imaginista Marienhof tira o chapéu e, com polidez e ironia, diz adeus à Revolução, que o traiu, logo ele, Marienhof. E quanto a Nikitin, seu conto “Pella”, no qual esse tipo de *dissidente* pseudo-



revolucionário encontra expressão mais acabada, termina com estas palavras essencialmente cétricas, que, sem ser tão tímidas como as de Marienhof, são completamente cínicas: “Estais fatigados, e eu já abandonei a caça.... Agora é desnecessário correr atrás. Isso não faz sentido. Desviai-vos dos lugares mortos.”

Já escutamos isso uma vez antes, e lembramos muito bem. Os jovens romancistas e versificadores que a Revolução colheu em 1905 voltaram-lhe as costas, mais tarde, em termos quase idênticos. Quando em 1907 eles tiraram o chapéu para dizer adeus a essa estranha, imaginavam seriamente que já tinham acertado suas contas com ela. Mas ela voltou uma segunda vez, e bem mais forte. Encontrou os primeiros *amantes* inesperados de 1905 prematuramente envelhecidos, moralmente calvos.

Por essa razão — embora, para dizer a verdade, sem jamais se preocupar muito — atirou no seu campo a nova geração da velha sociedade (tudo na periferia e mesmo na tangente). Em seguida veio outro 1907: cronologicamente, tem o nome de 1921-22 e toma a forma da NEP. A Revolução afinal não era uma estranha tão esplêndida. Não passava de uma comerciante!

É verdade que esses jovens estão prontos a sustentar, em muitas ocasiões, que não pensam em romper com a Revolução, que foram feitos por ela, que não se pode concebê-los fora dela, e eles mesmos não ousam imaginar-se assim. Mas tudo isso é muito impreciso e mesmo ambíguo. Eles não se podem separar da Revolução, à medida que ela, apesar de comerciante, é um fato e até um clima. Estar fora dela significaria encontrar-se entre os emigrados. Isso não se pode discutir. Além dos emigrados no exterior, entretanto, existem os emigrados do interior. E o caminho para eles passa longe da Revolução. Quem não tem mais alguma coisa para correr atrás dela é um candidato à emigração espiritual. E isso significa inevitavelmente a morte como artista. De nada adianta enganar-se a si mesmo: a sedução, o brilho, a importância dada aos mais jovens vêm inteiramente da Revolução, que os tocou. Se dela se afastam, existirão alguns Tchirikov a mais no mundo. Nada além disso.

## **BORIS PILNIAK**

Pilniak é um realista, notável observador, de olhar agudo e ouvido apurado. Os homens e os objetos não parecem velhos, usados, sempre os mesmos, e somente jogados numa desordem temporária pela Revolução. Toma-os em sua pureza e nas suas particularidades, isto é, vivos, e não mortos, e procura a base para sua ordem artística na desordem revolucionária, que constitui para ele a vida e o fato fundamental. Em parte como na política — e sob certos aspectos a arte é política e a política é arte, porque ambas realizam uma obra de criação —, *o realista* pode somente olhar o que está a seus pés, notar apenas obstáculos, defeitos, rotinas, as botas gastas e a louça quebrada. Então a política será tímida, evasiva, oportunista; e a arte, medíocre, roída pelo ceticismo, episódica. Pilniak é um realista. O problema está unicamente no padrão do seu realismo. E a nossa época reclama grandes padrões.

A vida na Revolução tornou-se um bivaque. A vida particular, as instituições, os métodos, pensamentos, sentimentos, tudo foge aos hábitos, tudo é temporário, transitório, reconhece sua precariedade e muitas vezes a exprime nos nomes. Daí a dificuldade do comportamento artístico. O transitório e o episódico têm em si um elemento do acidental, e o acidental leva o selo da insignificância. A Revolução, observada do ponto de vista episódico, aparece de repente despida de significação. Onde está então a Revolução?

Eis aí a dificuldade. Somente poderá superá-la quem souber compreender, sentir mais profundamente a significação de caráter episódico e descobrir atrás dela o eixo de cristalização histórica. “Para que casas sólidas?” — perguntavam outrora os velhos crentes. “Esperamos a vinda do Messias.” A Revolução não construiu mais casas sólidas. Mas, para supri-las, mudou as pessoas, juntou-as nos mesmos locais, construiu barracas.

Habitações provisórias: tal é o aspecto de todas as suas instituições. Não porque espere a vinda do Messias, não porque ao processo material de organização da vida ela oponha seu objetivo final, mas, ao contrário, porque se esforça numa busca e

experimentação incessantes para encontrar os melhores métodos de edificar a casa definitiva. Todos os seus atos são esboços, linhas gerais, rascunhos sobre certo tema. Existem e existirão ainda muitos. E os esboços malogrados são mais numerosos que os que prometem êxito. Mas a mesma busca e o mesmo pensamento marcam todos eles. Inspira-os um mesmo fim histórico. *Gviu, Glavbum*<sup>3</sup> não representam simplesmente combinações nas quais Pilniak escuta o bramido das forças elementares da Revolução. São termos de trabalho (como há hipóteses de trabalho), termos desejados, pensados, forjados conscientemente, em vista de uma edificação consciente, premeditada, pretendida — e pretendida como nunca antes no mundo.

“Sim, dentro de cem ou 150 anos os homens terão nostalgia da Rússia atual, como dos dias da mais bela manifestação do espírito humano.... Mas meu sapato está gasto, e eu desejaria estar no estrangeiro, sentado à mesa de um restaurante, bebendo um pequeno uísque” (“Ivã e Maria”). Assim como um trem de carga não pode, em virtude da confusão de mãos, pés, mendigos e luzes, ver uma estrada longa de dois mil quilômetros, não se pode ver, por causa de um sapato gasto e todas as outras dissonâncias e dificuldades da vida soviética, a virada histórica que acaba de ser dada.

Assim nos diz Pilniak: “Os mares e os planaltos mudaram de lugar! Porque na Rússia são belas as dores do parto! Porque a Rússia está dividida em zonas econômicas! Porque na Rússia há vida! Porque as águas estão lamacentas com a terra preta. Isso Eu sei. Mas Eles vêm piolhos na sujeira.” A questão está posta com precisão. Eles (os filisteus amargos, os dirigentes degradados, os profetas ofendidos, os pedantes, os estúpidos, os sonhadores profissionais) só vêm piolhos e lama, quando em verdade existem também as dores do parto. Pilniak sabe disso. Pode ele contentar-se com suspiros e convulsões, com anedotas psicológicas? Não. Ele quer fazer-vos participar do parto.

É uma grande tarefa. E muito difícil. É bom que Pilniak se proponha realizá-la. Mas ainda não chegou o momento de dizer o

que ele resolveu.

Pilniak não fixa tema algum porque receia o episódico. Para dizer a verdade, insinua dois, três ou mais temas, que esboça em todos os sentidos no texto, mas são alusões somente, sem a significação fundamental que de hábito um tema possui. Pilniak deseja mostrar a vida atual em suas relações e seu movimento. Ele a aborda de um modo ou de outro, fazendo paralelos e cortes perpendiculares em diferentes lugares, porque ela é agora como sempre foi. Os temas, mais exatamente as possibilidades de temas que atravessam seus textos não constituem mais que exemplos da vida tomados ao acaso, e a vida — cumpre notar — agora está muito mais rica de assuntos.

Mas a inspiração de Pilniak não se encontra nos assuntos episódicos e às vezes anedóticos. Onde se encontra então? Aqui está o obstáculo. O eixo invisível (o eixo da Terra é igualmente invisível) seria a Revolução, em torno da qual giraria toda a vida agitada, caótica e em via de reconstrução. Mas, para que o leitor descubra esse eixo, o autor mesmo deveria localizá-lo e ao mesmo tempo refletir a seu respeito.

Quando Pilniak, sem saber a quem visa, ataca Zamiatin e outros “insulares”, e diz que uma formiga não pode compreender a beleza de uma estátua de mulher, porque nela nada vê senão montes e vales sobre os quais rasteja, ele acerta o alvo com dureza. Toda grande época, quer seja a Reforma, o Renascimento ou a Revolução, deve ser aceita como um todo, e não em fatias ou migalhas.

As massas, com seu invencível instinto social, participam sempre desses movimentos. No indivíduo, esse instinto atinge o nível do conceito. Aqueles que são intelectualmente medíocres, no entanto, não se encontram aqui nem lá. São muito individualistas para repartir as percepções das massas, e muito pouco desenvolvidos para sintetizar seu entendimento. Seu domínio são montes e vales nos quais se machucam com maldições filosóficas e estéticas. Que ocorre com Pilniak nessa matéria?

Ele investiga muito habilmente e com acuidade um pedaço de nossa vida, e nisso reside sua força, porque Pilniak é realista. Em

outras palavras, sabe e proclama que a Rússia está dividida em zonas econômicas, que as belas dores do parto ocorrem e que, na confusão de piolhos, maldições e vagabundos, se efetuou a maior transição da história. Pilniak deve sabê-lo, pois o proclama.

Mas o problema é que só faz proclamá-lo, como se opusesse suas convicções à realidade viva e cruel. Ele não volta as costas à Rússia revolucionária, ao contrário. Aceita-a e mesmo exalta-a à sua maneira. Mas apenas diz que não pode cumprir sua tarefa de artista porque não chega a abraçá-la intelectualmente. Eis por que várias vezes Pilniak quebra de modo arbitrário o fio de sua narração para apertar, rápido, os nós; para explicar (de um modo ou de outro), para generalizar (muito mal) e para enfeitar liricamente (algumas vezes de modo magnífico, e na maioria inutilmente). Pilniak reúne um grande número de problemas. A ambigüidade marca toda a sua obra. A Revolução constitui amiúde o seu eixo invisível, algumas vezes também é o próprio autor que gravita timidamente em torno da Revolução. Assim é hoje Pilniak.

No que diz respeito ao assunto, ele é provinciano. Toma a Revolução na periferia, nas linhas de fundo, na aldeia e sobretudo nas cidades das províncias. Sua Revolução é a da cidade pequena. Mas ainda poderia focalizá-la de forma viva. Ele pode mesmo ser mais orgânico. Para que o seja, porém, não pode parar na periferia. É preciso encontrar o eixo da Revolução, que não está na aldeia nem no distrito. Pode-se olhar a Revolução pelo ângulo da cidade pequena, mas não se terá a perspectiva de um habitante dessa cidade.

O Conselho dos soviets de um distrito  
um caminho escorregadio.

“Camaradas, ajudem-me a entrar”

alpercatas de corda

couros de carneiros

a fila de espera

na casa do sovieta pelo pão, pelas salsichas, pelo fumo.

Camaradas, vocês são os únicos donos do Conselho revolucionário e da municipalidade.

Ó querido, você dá pouco, tão pouco (isso se refere às salsichas)  
e é a luta final decisiva  
a Internacional  
a Entente  
o capitalismo internacional...

Nesses fragmentos de discussão, de vida, discursos, salsichas e hinos, ele transmite alguma coisa da Revolução: um olhar penetrante capta um aspecto fundamental, mas às pressas, às carreiras. Não há ligação entre esses fragmentos e o corpo do texto. Falta a idéia sobre a qual se funda nossa época. Quando Pilniak pinta um vagão de gado, sente-se nele o artista, o artista do amanhã, o artista potencial de amanhã. Mas não se sente que as contradições se resolveram, sinal incontestável da obra de arte. E ficamos tão perplexos como antes. Se não mais. Por que o trem? Por que o vagão de gado? Em que eles são a Rússia pela Rússia? Ninguém pede a Pilniak que proceda, por um corte na vida e no tempo, à análise histórica de um vagão de gado, nem mesmo à proclamação profética para a qual futilmente se inclina. Se Pilniak compreendesse o vagão de gado e sua relação com o curso dos acontecimentos, transmitiria alguma coisa mais ao leitor. No momento, porém, enquanto o vagão de gado circula sem justificativa, Pilniak, que aceita tudo isso, só cria dúvidas no espírito do leitor.

Uma das últimas grandes obras de Pilniak, *A tempestade de neve*, mostra o grande escritor como ele é. A vida desolada e insignificante do sujo filisteu provinciano desaparecendo no meio da Revolução, a rotina prosaica da vida cotidiana do soviète, tudo isso, em plena tempestade de Outubro, é pintado por Pilniak não sob a forma de um quadro ordenado, mas de uma série de manchas brilhantes, silhuetas bem cortadas e cenas inteligentes. A impressão geral permanece a mesma: uma ambigüidade perturbadora.

“Olga pensava que uma revolução parecia uma tempestade de neve; as pessoas nela eram os flocos.” Pilniak pensa a mesma coisa, provavelmente sob a influência de Blok, que aceitou a Revolução como um elemento da natureza e, por temperamento, como um

elemento frio, não como o fogo, mas como a tempestade, em que “as pessoas são os flocos de neve”. Se a Revolução não é mais que a força de um elemento descontrolado, que joga com o homem, de onde vêm as jornadas da mais bela manifestação do espírito humano? E, se é possível justificar as dores, porque são as dores do parto, o que está nascendo? Se você não tem resposta para isso, terá sapatos gastos, piolhos, sangue, tempestade de neve e mesmo brinquedo de saltar carneirinho, mas não revolução.

Pilniak sabe o que vem ao mundo graças às dores da Revolução? Não, não sabe. Certamente já ouviu falar disso (como poderia não ouvir!), mas não crê. Pilniak não é um artista da Revolução, mas somente um companheiro de viagem no campo da arte. Irá se tornar esse artista? Não o sabemos. A posteridade falará das “mais belas jornadas” do espírito humano. Muito bem. Que fez Pilniak naqueles dias? Confuso, nebuloso, ambíguo. Não seria por essa razão que teme os fatos e os homens que se definem e que dão sentido ao que está acontecendo? Pilniak negligencia o comunista, trata-o com respeito um pouco frio, às vezes com simpatia, contudo o negligencia. Raramente encontramos nele um operário revolucionário, e, o que é mais grave, o autor é incapaz de ver pelos olhos de um operário.

No livro *O ano desnudo* ele vê a vida com os olhos de diversos personagens que são igualmente companheiros de viagem da Revolução, e assim se descobre que o Exército Vermelho não existe para esse artista dos anos 1918-21. Como aconteceu? Os primeiros anos da Revolução não foram sobretudo anos de guerra, nos quais o sangue jorrava do coração do país para as frentes de batalha? E durante vários anos ele verteu com abundância. A vanguarda operária pôs todo seu entusiasmo, toda sua fé no futuro, toda sua abnegação, toda sua validez e toda sua vontade no Exército Vermelho. A Guarda Vermelha revolucionária das cidades, no fim de 1917 e início de 1918, desdobrou-se na luta de autodefesa enviando para frente de batalha divisões e batalhões. Pilniak não lhes prestou atenção. Para ele o Exército Vermelho não existe. Eis porque 1919 lhe parece um ano desnudo.

Pilniak, entretanto, deve responder de um modo ou de outro à pergunta: por que tudo isso? Ele deve ter sua própria filosofia da revolução. Eis aqui o que nos inquieta: a filosofia da história em Pilniak volta-se totalmente para o passado. Esse companheiro de viagem artística raciocina como se o caminho da Revolução levasse para trás, e não para frente. Ele aceita a Revolução porque ela é nacional; é nacional porque derruba Pedro o Grande e ressuscita o século XVII. Para Pilniak, a Revolução é nacional porque ele olha para trás.

Esse dualismo marca *O ano desnudo*, obra principal de Pilniak. A base, a fundação e o solo desse livro compõem-se de tempestades de neve, feitiçaria, superstição, espíritos selvagens, seitas que vivem exatamente como há séculos passados, e para ele Petrogrado nada significa. Por outro lado, de passagem, "a fábrica ressuscita" graças à atividade de grupos operários provincianos. "Não existe um poema cem vezes maior que a ressurreição de Lázaro?"

Saqueia-se a cidade em 1918-19, e Pilniak saúda esse fato porque, é claro, ele não tem "o que fazer de Petrogrado". Por outro lado, sempre de passagem, os bolcheviques, os homens de roupas de couro, constituem "o melhor do povo russo, amorfo e grosseiro. Em roupas de couro não os podeis enfraquecer. Disso sabemos, isso queremos. Já decidimos e não pretendemos recuar". Mas o bolchevismo é o produto de uma cultura urbana. Sem Petrogrado, não existiria seleção no seio do "povo grosseiro". Os ritos de feiticeiras, os cantos populares, as palavras seculares constituem a fundação. "O *Gviu*, o *Glavbum*, o *Guvuz*! Ó, que tempestade de neve! Como é violenta! Como é boa!" — isso é muito bom, mas termina e não se concatena, o que não é tão bom.

A Rússia sem dúvida está cheia de contradições, de extremas contradições. Ao lado das feitiçarias encontra-se o "*Glavbum*... Ah! Que bom!". Nessas palavras transitórias, incomuns, provisórias como um bivaque ou uma fogueira de acampamento à beira de um rio (um bivaque não é uma casa e uma fogueira de acampamento, não é uma lareira), Pilniak vê refletir-se o espírito do seu tempo. "Ah! Que bom!". É bom que Pilniak sinta isso (sobretudo se nele é sério e



durável). Mas como falar da cidade que a Revolução (ainda que nascida da cidade) tão gravemente danificou? É aqui que Pilniak fracassa. Ele não decidiu pelo espírito, nem pelo coração, o que escolherá no caos de contradições.

Ora, é preciso escolher. A Revolução cortou o tempo ao meio. É certo que na Rússia atual as feitiçarias existem lado a lado com a história. O *Gviu* e o *Glavbum*, por imperfeitos que sejam, vão para adiante, enquanto as feitiçarias, ainda que populares, representam o peso morto da história. Donat, membro de uma seita, é esplêndido. É um camponês baixo e gordo, um ladrão de cavalos que tem princípios (não bebe chá). Ele não necessita de Petrogrado. O bolchevique Arkhipov é igualmente notável. Dirige o distrito e, de madrugada, estuda vocabulário num livro. É inteligente, forte e diz: "Funciona energicamente". O mais importante, porém, é que ele mesmo "funciona energicamente".

Qual dos dois representa a Revolução? Donat pertence à lenda, à verde Rússia, ao indigesto século XVII. Arkhipov, ao contrário, pertence ao século XIX, mesmo que não conheça bem as palavras estrangeiras. Se Donat se revelava o mais forte, se o piedoso e calmo ladrão de cavalos assaltava ao mesmo tempo o capital e a ferrovia, isso será o fim da Revolução e simultaneamente o fim da Rússia. O tempo cortado ao meio, uma parte viva, a outra morta. Alguém tem de escolher a parte viva. Pilniak mostra-se incapaz de decidir, hesita em fazer sua escolha e, para contentar todo mundo, põe a barba de Pugatchev no queixo do bolchevique Arkhipov. É a caracterização teatral. Vimos Arkhipov: ele se barbeia.

A feiticeira Egorka diz: "A Rússia é sábia em si. A Alemanha é inteligente, mas seu espírito é idiota." "E Karl Marx?", pergunta alguém. "É um alemão", digo eu, "e por conseguinte um idiota." "E Lênin?". "Lênin, eu digo, "é um camponês, um bolchevique, e é preciso que vocês sejam comunistas..." Pilniak se esconde atrás da feiticeira Egorka, e está tão perturbado que, ao falar em favor dos bolcheviques, se exprime abertamente, enquanto ao falar contra eles o faz na linguagem estúpida de uma feiticeira. O que é nele mais profundo e real? Esse companheiro de viagem não poderia,

numa das próximas paradas, mudar de trem e tomar a direção oposta?

O perigo político comporta aqui um risco para o artista. Se Pilniak persistisse em decompor a Revolução em revoltas e pedaços da vida camponesa, isso significaria a simplificação de seus métodos artísticos. Mesmo agora Pilniak não apresenta um quadro da Revolução, mas somente o fundo e o segundo plano. Ele desdobra a cor em grandes golpes atrevidos, mas seria uma lástima se o dono decidisse que o fundo constitui todo o quadro! A Revolução de Outubro é uma revolução das cidades: a revolução de Petrogrado e de Moscou. "A Revolução prossegue ainda", observa Pilniak de passagem.

Todo o futuro trabalho da Revolução irá se orientar para a industrialização e a modernização de nossa economia, para a retificação de processos e métodos de reconstrução em todos os campos de atividade, para o desenraizamento do cretinismo aldeão, para a formação da personalidade humana, de modo a torná-la mais complexa e rica. Só a eletrificação — e não o retorno à vela — e a filosofia materialista de um otimismo atuante — e não as superstições selvagens e o paralisante fatalismo — podem completar e justificar a revolução proletária.

Seria muito lamentável que Pilniak desejasse tornar-se o poeta da vela com todas as pretensões de um revolucionário! Não se trata, é claro, de um perigo político — ninguém pensa em arrastar Pilniak à política —, mas de um verdadeiro perigo artístico. Seu erro está na maneira de abordar a história, que decorre de uma percepção falsa da realidade e de uma ambigüidade gritante. Isso o afasta dos aspectos mais importantes do real, leva-o a reconduzir tudo ao primitivismo, à barbárie social, a uma simplificação dos métodos artísticos, dos excessos naturalistas insolentes, mas não corajosos, porque não vão às últimas conseqüências. Se ele continuar nesse caminho terminará (mesmo sem se dar conta) no misticismo ou na hipocrisia mística (de acordo com o passaporte do romântico), o que seria a morte completa e definitiva.

Mesmo hoje Pilniak exhibe seu passaporte romântico cada vez que se encontra em dificuldade. Isso é evidente sempre que, por exemplo, deve dizer que aceita a Revolução, não em termos vagos ou ambíguos, mas de modo totalmente claro. Então logo procede à maneira de Andrei Biely, à retirada tipográfica de vários quadratins e, num tom incomum, declara: "Não esqueça, por favor, que sou um romântico." Os bêbados muitas vezes se apresentam solenemente, mas as pessoas sóbrias com freqüência fingem-se de embriagadas para escapar de situações difíceis. Pilniak não pertenceria a este tipo?

Quando ele com insistência proclama-se romântico, e pede que não nos esqueçamos desse fato, não é o realista medroso e limitado que fala? De modo algum a Revolução é um sapato gasto mais o romantismo. A arte da Revolução não consiste de forma alguma em ignorar a dura realidade ou transformá-la para si e para uso próprio. A psicologia da *lenda em via de fabricação* opõe-se à Revolução. Com ela, com seu misticismo e suas manifestações, começou o período contra-revolucionário que se seguiu a 1905.

Aceitar a revolução proletária em nome de uma exagerada mentira significa não somente rejeitá-la, mas caluniá-la. Todas as ilusões sociais que os delírios do gênero humano exprimiram em religião, poesia, moral e filosofia só serviram para enganar e cegar os oprimidos. A revolução socialista arranca o véu das ilusões de enobrecimento, assim como das decepções humilhantes, e lava no sangue a maquiagem da realidade. A revolução é forte porque é realista, racional, estratégica e matemática. Será possível que a Revolução, aquela mesma que temos sob os olhos, a primeira desde que o mundo surgiu, necessita do tempero de uma paixão romântica, como um guisado de gato precisa do molho de lebre? Deixemos isso para os Biely. Que eles degustem o guisado do gato filisteu como molho antroposófico.

A despeito da importância e do brilho da forma em Pilniak, seus maneirismos irritam porque com freqüência constituem imitações. Com dificuldade se compreende que ele possa cair numa dependência artística em relação a Biely, e mesmo em relação aos

piores aspectos de Biely. Há o subjetivismo cansativo que toma a forma de intervenções líricas e insensatas, repetidas, enquanto uma argumentação literária furiosa e irracional oscila do ultraracionalismo aos discursos psicofilosóficos inesperados; o texto dispõe-se em terraços tipográficos; as citações incongruentes só estão lá por associação mecânica; tudo é supérfluo, enfadonho e sem originalidade.

Andrei Biely é astucioso. Dissimula os furos de seu discurso com uma histeria lírica. É um antroposofista, adquiriu sabedoria em Rudolf Steiner, montou guarda diante do templo místico alemão na Suíça, bebeu café e comeu salsichas. E como sua mística é magra e lamentável, ele introduziu em seus métodos literários, para encobri-la, um charlatanismo meio sincero (histérico) e outro estritamente de acordo com a definição do dicionário. Quanto mais ele avança, tanto mais isso é verdadeiro.

Por que Pilniak sente necessidade de imitá-lo? Ou também se prepara para nos ensinar a filosofia tragiconsoladora da redenção com molho de chocolate Peter? Pilniak não toma o mundo tal como é na sua materialidade e não o considera como tal? Por que então essa dependência em relação a Biely? Como um espelho convexo, ela reflete a necessidade interior de Pilniak de se fazer imagem sintética da Revolução. Suas falhas o empurraram na direção de Biely, este decorador verbal das fraquezas espirituais. Para Pilniak, isso é uma ladeira, e seria bom que rejeitasse o comportamento meio cômico do steineriano russo e traçasse seu próprio caminho.

Pilniak é um jovem escritor, mas não um jovem. Ele entrou na fase crítica, e o grande perigo que corre reside numa venerabilidade precoce. Apenas cessara de fazer promessas quando se tornou um oráculo. Assim ele se julga. É ambíguo, obscuro, fala por subterfúgios, como um padre. Ensina, embora necessite realmente estudar, e estudar com afinco, porque seus fins, social e artisticamente, não coincidem. Sua técnica é instável, não dominada, sua voz se embarga, seus plágios saltam aos olhos. Talvez nisso tudo só existam inevitáveis perturbações de crescimento, mas com uma condição: não se levar a sério. Porque, se sua auto-satisfação e

seu pedantismo se escondem por trás da voz embargada, nem o grande talento o salvará de um fim sem glória. Já no período que precedeu a Revolução, muitos autores que prometiam mergulharam na venerabilidade e sufocaram. O exemplo de Leonid Andreiev deveria entrar nos manuais para os autores cheios de promessas.

Pilniak tem talento, mas as dificuldades que deve vencer são grandes. É preciso desejar-lhe sucesso.

## **OS ESCRITORES RÚSTICOS E AQUELES QUE CANTAM O MUJIQUE**

É impossível compreender, aceitar ou pintar a Revolução, mesmo parcialmente, se não a vemos na totalidade, com as reais tarefas históricas, que são os objetivos de suas forças dirigentes. Se falta essa visão, os objetivos e a Revolução passam ao largo. Ela desintegra-se em anedotas e episódios heróicos ou sinistros. É possível pintar quadros inteligentes, mas é impossível recriar a Revolução. E, por motivos ainda mais fortes, não se pode conciliar com ela. Se as privações e os sacrifícios inauditos não têm sentido, a história é... um hospício.

Pilniak, Vsevolod Ivanov e Iessênin esforçam-se — ao que parece — para mergulhar no redemoinho, mas sem reflexão ou responsabilidade. Eles não se anulam a ponto de se tornar invisíveis, coisa que se deveria elogiar, não censurar. Mas não merecem louvores. Vemo-los muito bem: Pilniak, o coquetismo e as afetações; Vsevolod Ivanov e o lirismo sufocante; Iessênin e sua pesada *arrogância*. Entre eles e a Revolução, como objeto de sua obra, não existe essa distância ideológica que asseguraria a perspectiva artística necessária. A falta de desejo e capacidade, nos companheiros de viagem literários, de agarrar a Revolução e nela se apoiar, sem no entanto se anularem, de compreendê-la não somente como fenômeno natural, mas como processo determinado, constitui um traço social, e não apenas individual.

A maioria dos companheiros de viagem compõe-se de intelectuais que cantam o mujique. Ora, a *intelligentsia* não pode aceitar a Revolução apoiando-se no mujique sem dar prova de tolice. Isso acontece porque os companheiros de viagem não são revolucionários, mas os tolos da Revolução. Sua mensagem está escondida. Não se vê claramente com o que se harmonizam: com a Revolução, como ponto de partida de um movimento de vanguarda perseverante, ou porque, sob certos aspectos, ela nos fez regredir. Existem fatos suficientes para cada uma das categorias.

O mujique, como se sabe, tenta aceitar o "bolchevique" e rejeitar o "comunista".<sup>4</sup> Isso significa que o *kulak*, o camponês rico que esmaga sob si o camponês médio, procura roubar ao mesmo tempo a história e a Revolução. Depois de ter expulsado o proprietário de terras, quer tomar a cidade, parte por parte, e voltar ao Estado suas costas largas. O *kulak* não necessita de Petrogrado (pelo menos no começo), e, se a capital torna-se "sarnenta" (Pilniak), ela bem o merece. Tanto a pressão do camponês sobre o proprietário de terras, grandemente significativa e inestimável por suas conseqüências históricas, como a do mujique sobre a cidade constituem elemento necessário da Revolução.

Mas isso não representa toda a Revolução. A cidade vive e dirige. Mas, caso se abandone a cidade, isto é, caso se deixe o *kulak* despedaçá-la no plano econômico, e Pilniak fazer o mesmo no plano da arte, só restará da Revolução um processo de regressão cheio de violência e sangue. Sem a direção da cidade, a Rússia camponesa não somente nunca atingiria o socialismo como não teria capacidade para manter-se durante dois meses. Iria se transformar, no fim, em esterco e espólio para o imperialismo mundial. Essa é uma questão política? É uma questão de reflexão sobre a vida e a arte diante da qual nos devemos deter um instante.

Tchukóvski há pouco tempo insistiu junto a Aleksis Tolstói para que se reconciasse com a Rússia revolucionária ou mesmo com a Rússia, apesar da Revolução. O argumento principal de Tchukóvski consistia em que a Rússia continuava como outrora, e que o mujique não trocará seus ícones e suas baratas por não importa qual besteira

histórica. Ele evidentemente vê, como de mostra a frase, uma vasta vibração do espírito nacional e uma prova de que não se pode extirpá-lo. A experiência do frade guardião de um mosteiro, que retirou do pão uma barata como se fosse uma passa, Tchukóvski estende a toda a cultura russa. A barata como *passa* do espírito nacional! Que baixo nível esse do espírito nacional, e realmente que desprezo pelo povo! Crê ele ainda nos ícones? Não, ele não crê, senão os compararia às baratas, embora na isbá a barata se esconda voluntariamente atrás do ícone.

Mas como suas raízes se encontram inteiramente no passado, e esse passado por sua vez se apóia no mujique coberto de musgo e superstições, Tchukóvski faz da velha barata nacional, que vive atrás do ícone, o princípio que o liga à Revolução. Que honra e que infâmia! Que infâmia e que honra! Esses intelectuais estudaram nos livros (à custa desse mesmo camponês), escreveram nas revistas, viveram “épocas” variadas, criaram “movimentos”, mas quando a Revolução chegou, eles encontraram um refúgio para o espírito nacional no canto mais sombrio da isbá do camponês, lá onde vive a barata.

Tchukóvski é o menos cerimonioso, mas todos os escritores que cantam o mujique tendem igualmente a um nacionalismo primitivo com cheiro de barata. Sem dúvida, mesmo na Revolução, desenvolvem-se processos que marcam o nacionalismo em vários pontos. O declínio econômico, o reforço do provincianismo, a orgia e o alambique clandestino, tudo isso puxa (pode-se dizer: tem puxado) para trás, para as profundezas dos séculos. E, paralelamente, pode-se constatar um retorno consciente ao motivo “populista” na literatura.

O grande desenvolvimento das coplas da cidade em Blok (*Os doze*), as notas de canto popular (em Akhmátova e, com mais afetação, em Tzvietáieva), a onda de provincianismo (Ivanov), a inserção quase mecânica de ritmos populares e versos burlescos nas histórias de Pilniak, tudo isso foi sem dúvida provocado pela Revolução, isto é, surgiu porque as massas — exatamente tais como são — passaram para o primeiro plano da visada. Destacam-se

também outras manifestações de retorno ao “nacional”, mais ínfimas, acidentais e superficiais.

Por exemplo, nossos uniformes militares, se bem que ainda tenham alguma coisa daqueles dos franceses e do repugnante Galliffet, começam a lembrar a túnica medieval e nosso velho gorro militar. Embora nos outros setores a moda ainda apareça por causa da pobreza geral, existem razões para admitir-se que há certa preferência não muito acentuada pelos modelos populares. A moda russa, no sentido lato da palavra, vinha do estrangeiro e dizia respeito às classes possuidoras, formando uma nítida linha de demarcação social. O advento do proletariado como classe dirigente provocou uma reação inevitável ao empréstimo de modelos burgueses nos diferentes setores da vida quotidiana.

É de todo evidente que o retorno aos sapatos de fibra, aos colares feitos em casa e aos alambiques domésticos não significa uma revolução social, mas uma reação econômica que constitui o principal obstáculo à Revolução. À medida que se apresentavam como um retorno consciente ao passado e ao *povo*, todas essas manifestações são extremamente instáveis e superficiais. Seria desarrazoado pretender que uma nova forma de literatura se desenvolva a partir de uma toada de rua ou de uma canção camponesa. Isso não poderia passar de *artifício*. A literatura rejeitará as formas excessivamente provincianas. A túnica medieval internacionalizou-se agora por causa da economia de tecido. A originalidade de nossa nova vida nacional e de nossa nova arte será muito menos chocante, porém muito mais profunda, e só se revelará mais tarde.

A Revolução representa essencialmente a ruptura definitiva do povo com o asiaticismo, com o século XVII, com a “Santa Rússia”, com os ícones e com as baratas. Não significa o retorno à era anterior a Pedro o Grande, porém, ao contrário, uma comunhão de todo o povo com a civilização e uma reconstrução dos fundamentos materiais da civilização de acordo com os interesses do povo. A era de Pedro o Grande foi só o primeiro degrau na ascensão histórica rumo a Outubro; e graças a Outubro ainda se irá muito mais longe e



muito mais alto. Blok, nesse sentido, viu mais profundamente que Pilniak. A tendência revolucionária em Blok exprime-se nestes versos perfeitos:

Sobre a Santa Rússia, fogo.  
Sobre a Rússia das cabanas,  
Compactamente erguida e sólida.  
Rússia, a impassível.  
Ah! Ah! Nem sagrada, nem abençoada!  
(*Os doze*)

A ruptura com o século XVII, com a Rússia da isbá, aparece para o místico Blok como coisa santa, como a condição mesma da reconciliação com o Cristo. Sob essa forma arcaica exprime-se o pensamento de que a ruptura não resulta de pressões exteriores, mas do desenvolvimento nacional, correspondendo às mais profundas necessidades do povo. Sem essa ruptura o povo apodreceria. A mesma idéia sobre o caráter nacional da Revolução encontra-se no interessante poema de Briusov, em que fala das mulheres velhas:

Na praça me contaram,  
Lá onde o Kremlin servia de alvo,  
Eles cortavam o fio e traziam  
O linho novo para fiar.  
("Dia do batismo em outubro")

Que significa o caráter *nacional*? Aqui devemos retomar o ABC. Púchkin, que não acreditava nos ícones e não vivia com as baratas, não era *nacional*? E Bielínski? Poderíamos citar muitos outros nomes, além dos contemporâneos. Pilniak considera o século XVII *nacional*. Pedro o Grande seria *antinacional*. Segue-se que só é nacional o que representa o peso morto da evolução e aquilo do qual fugiu o espírito de ação, o que o organismo nacional, nos séculos passados, digeriu e expeliu. Só os excrementos da história, portanto, seriam nacionais. Pensamos exatamente o contrário. O bárbaro Pedro o

Grande foi mais nacional que todo o passado barbudo e decorado que a ele se opôs. Os dezembristas foram mais nacionais que todos os funcionários de Nicolau I. O bolchevismo é mais nacional que os emigrantes monarquistas ou quaisquer outros, e Budinni é mais nacional que Wrangel, independentemente do que possam dizer os ideólogos, os místicos e os poetas dos excrementos nacionais.

A vida e o movimento de uma nação processam-se por contradições que se corporificam nas classes, nos partidos e nos grupos. Os elementos nacionais e os de classe coincidem em seu dinamismo. Em todos os períodos críticos de seu desenvolvimento, isto é, em todas as etapas de maior responsabilidade, a nação cinde-se em metades: nacional é aquela que eleva o povo a um plano econômico e cultural mais alto.

A Revolução saiu do *elemento nacional*, mas isso não quer dizer que só o elementar na Revolução seja vital e nacional, como parecem pensar esses poetas que diante dela se curvaram.

Para Blok, a Revolução é um elemento rebelde: "Vento, vento / em todo o mundo de Deus." Vsevolod Ivanov parece que nunca se eleva acima do aspecto camponês. Para Pilniak, a Revolução é uma tempestade de neve. Para Kliuev e Iessênin, é uma insurreição como aquelas de Pugatchev ou de Stenka Razin. Elementos, tempestades de neve, labareda, abismo, turbilhão. Mas Tchukóvski — aquele que está prestes a fazer as pazes por intermédio da barata — declarou que a Revolução de Outubro não foi real porque as chamas foram poucas. E mesmo Zamiatin, esse esnobe fleumático, descobriu insuficiência de calor na nossa Revolução. Eis aí toda a gradação que vai da tragédia aos cavalinhos de brinquedo. De fato, tragédia e brincadeira denunciam a mesma atitude romântica passiva, contemplativa do filisteu diante da Revolução como diante do poderio do elemento nacional desencadeado.

A Revolução não é só uma tempestade de neve. Pugatchev, Stenka Razin e em parte Makhno representam o caráter revolucionário do campesinato. O patriarca Gapon, em parte Khrustalev e mesmo Kerenski representam o caráter revolucionário das cidades. Isso todavia ainda não é a Revolução; é somente a

revolta ou o motim na crista de uma revolta, como fez Kerenski. A Revolução é a luta da classe operária para conquistar o poder, estabelecer seu domínio, reconstituir a sociedade. Ela passa pelos pontos mais elevados, os mais agudos paroxismos de uma luta sangrenta. Permanece, no entanto, una e indivisível em todo o seu curso, desde o tímido início até o término ideal, quando o Estado organizado pela Revolução se dissolverá na sociedade comunista.

A poesia da Revolução não está na descarga das metralhadoras nem no combate de barricadas; não está no heroísmo do vencido nem na vitória do vencedor. Todos esses momentos também existem nas guerras, onde o sangue igualmente corre, mesmo com maior abundância, as metralhadoras crepitam do mesmo modo e também há vencedores e vencidos. O patético e a poesia da Revolução residem no fato de que uma nova classe revolucionária se apossa de todos esses instrumentos de luta e, em nome de um novo ideal para elevar o homem e criar um novo homem, trava combate contra o velho mundo, com derrotas e triunfos alternados, até o momento decisivo da vitória.

A poesia da Revolução é global. Ela não pode transformar-se em moeda pequena para uso lírico temporário dos fazedores de sonetos. A poesia da Revolução não é portátil. Ela está na dura luta da classe operária, seu crescimento, perseverança, seus defeitos e reiterados esforços, no cruel desprendimento de energia que sempre custa a menor conquista, na vontade e intensidade crescentes da luta, no triunfo e também nos recuos calculados, na vigilância, nos assaltos, nas ondas da rebelião de massa, assim como na cuidadosa avaliação de forças e na estratégia de um jogo de xadrez.

A Revolução cresce com o primeiro carrinho de mão no qual os escravos irritados expulsam da fábrica o inspetor, com a primeira greve na qual se recusam a trabalhar para o patrão, com o primeiro círculo clandestino no qual o fanatismo utópico e o idealismo revolucionário se alimentam da realidade das feridas sociais. Ela sobe e desce, oscilando ao ritmo da situação econômica, de seus altos e baixos. Com os corpos sangrando, abre passagem na arena da legalidade estabelecida pelos exploradores, instala suas antenas

e, se necessário, camufla-as com outras cores. Constrói sindicatos, caixas de seguros, cooperativas e círculos de educação. Penetra nos parlamentos hostis, funda jornais, agita e simultaneamente seleciona sem descanso os mais corajosos, os mais devotados, os melhores elementos da classe operária, e constrói seu próprio partido. As greves terminam com maior freqüência em derrotas ou meias-vitórias. Outras vítimas e novamente o sangue derramado marcam as manifestações que deixam traços na memória da classe, reforçam e temperam a união dos melhores, o partido da Revolução.

A Revolução não se move num cenário histórico vazio, e por isso não tem liberdade para escolher seus caminhos e prazos. O curso dos acontecimentos pode forçá-la muitas vezes a começar uma ação decisiva antes que reúna as forças necessárias; assim aconteceu por exemplo em 1905. A falta do apoio organizado da massa que a sustenta leva-a a despencar do alto, onde a abnegação e a clareza dos objetivos a colocaram. Os frutos de numerosos anos de esforços caem de suas mãos. A organização, que parecia onipotente, rompe-se, fracassa. Os melhores são aniquilados, presos, dispersos. Parece que chegou o fim. E os poetinhas, que vibravam pateticamente com a Revolução no instante de sua vitória efêmera, começam a dedilhar sua lira, inspirados pelo pessimismo, o misticismo e o erotismo.

O próprio proletariado mostra-se desencorajado e desmoralizado. Mas, afinal, um novo traço indelével e irreversível marca sua memória. Novos esforços obrigam-no a cerrar os dentes e a fazer novos sacrifícios. Pouco a pouco a vanguarda reúne peça por peça de suas forças, e os melhores elementos da nova geração, despertados pela derrota anterior, somam-se a ela. A Revolução, ensangüentada mas não vencida, continua a viver no ódio surdo dos quarteirões operários e das aldeias, contidos, mas não abatidos. Vive na consciência da velha-guarda, pequena, mas temperada pela prova, e que, lembrando a derrota, tira imediatamente sua lição, analisa-a, avalia-a, pesa-a, define novos pontos de partida, distingue a linha geral de evolução e mostra o caminho. Cinco anos após a derrota, o movimento brota novamente com as chuvas da primavera de 1912.

Da Revolução nasceu o método materialista, que permite a cada um avaliar as forças, prever as mudanças e dirigir os acontecimentos. É o maior feito da Revolução e nele reside sua mais alta poesia. A onda de greves aumenta segundo uma resolução irresistível, e de repente sente-se uma base de massa e uma de experiência mais profunda que a de 1905. Mas a guerra, saída lógica que esse desenvolvimento comportava e que igualmente entrava nas previsões, intercepta a linha da Revolução ascendente. O nacionalismo tudo submerge. O militarismo tonitruante fala pela nação. O socialismo parece enterrado para sempre.

Precisamente no momento em que a queda parece iminente, a Revolução formula seu vôo mais audacioso: a transformação da guerra imperialista em guerra civil e a conquista do poder pelo proletariado. Sob o ruído dos carros de assalto ao longo das estradas, e sob as vociferações, idênticas em todas as línguas, do chauvinismo, a Revolução reagrupa forças no fundo das trincheiras, em fábricas e aldeias. As massas percebem pela primeira vez, com admirável sagacidade, a íntima relação que une os acontecimentos históricos. Fevereiro de 1917 representa uma grande vitória para a Revolução na Rússia. Essa vitória, portanto, condena aparentemente as reivindicações revolucionárias do proletariado, que julga funestas e ilusórias.

Ela conduz à era de Kerenski, de Tseretelli, de coronéis e tenentes revolucionários e patriotas, aos Tchernov prolixos, com o olhar de soslaio, sufocantes, estúpidos, canalhas. Ó, as santas faces dos jovens professores e escriturários provincianos, fascinados pelas notas do tenor Avksentiev! Ó, o riso profundamente revolucionário dos democratas que fazem seguir de um excessivo grito de raiva os discursos da "meia dúzia" de bolcheviques! Portanto, a queda da "democracia revolucionária" do poder estava preparada pela conjunção profunda das forças sociais, pelo amadurecimento da disposição das massas, pela previsão e atividade da vanguarda revolucionária.

A poesia da Revolução não se encontrava somente na subida da maré de Outubro, na consciência lúcida e na vontade rígida do

partido dirigente. Quando, em julho de 1917, nos derrotaram e perseguiram, nos aprisionaram e trataram como espiões dos Hohenzollern, quando nos privaram de água e fogo, quando a imprensa democrática nos enterrou sob um monte de calúnias, nós nos sentimos, ainda que na clandestinidade ou nas masmorras, vencedores e senhores da situação. Nessa dinâmica predeterminedada da Revolução, na sua geometria política, repousa sua maior força poética.

Outubro coroou esse processo e trouxe novas tarefas imensas, dificuldades sem número. A luta que se seguiu exigia a maior variedade de métodos, desde os loucos assaltos da Guarda Vermelha até a fórmula "nem guerra nem paz", ou à capitulação temporária diante do ultimato inimigo. Mesmo em Brest-Litovsk,<sup>5</sup> quando recusamos de início a paz dos Hohenzollern, e depois, quando a assinamos sem ler, o partido revolucionário não se sentia vencido, mas, sobretudo senhor do amanhã. Ajudou à lógica revolucionária dos acontecimentos a sua diplomacia pedagógica. A resposta veio: novembro de 1918.<sup>6</sup>

É certo que a previsão histórica não pode pretender a precisão matemática. Ora ela exagera, ora subestima. A vontade consciente da vanguarda, porém, torna-se fator cada vez mais decisivo nos acontecimentos que preparam o futuro. A responsabilidade do partido revolucionário aprofunda-se e faz-se mais complexa. As organizações do partido penetram as profundezas do povo, sonham, avaliam, prevêm, preparam e dirigem o desenvolvimento da história. O partido, nesse período, várias vezes bateu em retirada, mais que atacou. Seus recuos, entretanto, não mudam a linha geral de sua ação histórica. São os episódios, as curvas da grande estrada.

A NEP é "prosaica"? Seguramente! A participação na Duma de Rodzianko, a submissão à companhia de Tchkeidze e de Dan no primeiro soviete, as negociações com Von Kühlmann, em Brest-Litovsk nada tinham de atraente. Rodzianko e sua Duma, contudo, não existem mais. Tchkeidze e Dan caíram, assim como Von Kühlmann e seu amo. Veio a NEP. E assim como veio irá embora. O

artista para quem a Revolução perde seu aroma, porque removeu o cheiro do mercado Sucharevka, tem a cabeça vazia e é medíocre. Só se tornará poeta da Revolução, levando-se em conta todas as outras qualidades necessárias, aquele que aprendeu a compreendê-la em sua totalidade, a olhar suas derrotas como degraus da vitória, a penetrar no plano dos seus recuos, capaz de ver na intensa preparação de forças, durante o refluxo, o eterno patético e a poesia da Revolução.

A Revolução de Outubro é profundamente nacional. Mas não é só uma força nacional — é uma escola pela qual a arte da Revolução também deve passar. É uma escola muito difícil.

Por suas bases camponesas, os vastos espaços e os remendos de cultura, a Revolução Russa é a mais caótica e informe das revoluções. Mas, pela direção, pelo método que orienta, pela organização, pelos fins e tarefas, ela é a mais *exata*, a mais planejada e acabada de todas as revoluções. A alma, a característica íntima de nossa revolução, encontra-se na combinação desses dois extremos.

Na brochura que escreveu sobre os futuristas, Tchukóvski — que tem na ponta da língua o que os mais prudentes apenas mantêm no pensamento — apontou a contradição fundamental da Revolução de Outubro: “Violenta e explosiva externamente, mas na sua essência calculista, inteligente e astuta.” Eles reconheceriam, afinal: uma revolução que é somente violenta, unicamente catastrófica. E buscariam nela, sem dúvida — seus descendentes diretos —, sua genealogia, porque uma revolução que não fosse calculista nem inteligente não levaria a cabo seu trabalho, nunca asseguraria a vitória dos explorados sobre os exploradores, jamais destruiria a base material subjacente à arte e à crítica dos conformistas.

As massas, em todas as revoluções anteriores, manifestavam-se de modo explosivo e violento, mas a burguesia calculista e astuta colhia, à custa das massas, os frutos da vitória. Senhores estetas, românticos, campeões do elementar, místicos e ágeis críticos aceitam sem dificuldade uma revolução na qual as massas demonstram entusiasmo e espírito de sacrifício, mas não cálculo

político. Canonizariam tal revolução seguindo um ritual romântico bem estabelecido. Uma revolução operária vencida obteria o magnânimo reconhecimento de parte dessa arte que viria no trem dos vencedores. Perspectiva muito reconfortante, na verdade! Preferimos todavia uma revolução vitoriosa, mesmo que essa arte, agora no campo dos vencidos, não a reconheça artisticamente.

Hertzen disse que a doutrina de Hegel é a álgebra da revolução. Essa definição aplica-se ainda mais corretamente ao marxismo. A dialética materialista da luta de classes constitui a verdadeira álgebra da revolução. Reinam o caos, o cataclismo, o informe e o ilimitado na arena visível a nossos olhos. Mas é um caos calculado e medido. Suas etapas estão previstas. Fórmulas inexoráveis encerram e antecipam a regularidade de sua sucessão. No caos dos elementos há o abismo dos cegos. Mas a clarividência e a vigilância existem na direção política. A estratégia revolucionária não é informe como a força da natureza; é acabada como a fórmula matemática. Vemos, pela primeira vez na história a álgebra da revolução funcionar.

Esses traços mais importantes — clareza, realismo, poder físico do pensamento, lógica impiedosa, lucidez e firmeza de linha — nasceram da indústria, da cidade, como a última palavra de seu desenvolvimento espiritual, e não da aldeia. Constituem os traços fundamentais da Revolução de Outubro e são completamente estranhos aos companheiros de viagem. Eis por que eles apenas desempenham o papel de companheiros de viagem. E devemos dizer-lhes isso no interesse dessa mesma clareza de linha e dessa mesma lucidez que caracterizam a Revolução.

## **O INSINUANTE GRUPO MUDANÇA DE DIREÇÃO**

Em *Russie*, suposto órgão do grupo Mudança de Direção, Lejnev ataca com todas as suas forças, que não são muito grandes, os integrantes do grupo. Acusa-os, não sem razão, de uma eslavofilia retardada. É verdade que eles pecam um pouco sob esse aspecto. O



esforço que o grupo desenvolve para se aproximar da Revolução é muito louvável, mas as muletas ideológicas que emprega não têm graça. Pode-se pensar que essa inesperada campanha de Lejnev seja bem-vinda. Não é. O grupo Mudança de Direção, ainda que claudicando desesperadamente, muda de cor e parece aproximar-se da Revolução, enquanto Lejnev, bravo e cheio de audácia, dela se afasta cada vez mais. Não é tanto a eslavofilia de Kluchnikov e de Potekhin, retardada e impulsiva, que o embaraça, mas a ideologia. Ele quer livrar-se de toda ideologia, seja ela qual for. Diz que isso é reconhecer os direitos da vida.

Todo o artigo, elaborado com muita diplomacia, é pensado de ponta a ponta. O autor liquida a Revolução, e com ela, de passagem, a geração que a fez. Constrói sua filosofia da história como se se tratasse de defender a nova geração que surge na Rússia Soviética contra os velhos, os democratas idealistas, os doutrinários etc., entre os quais Lejnev inclui também os constitucionais-democratas, K.D., socialistas-revolucionários e mencheviques. Que geração é esta que ele aceita e toma sob sua proteção?

À primeira vista, parece que é aquela geração que bem ou mal leva adiante a Revolução. Isso é o que parece a princípio, e Lejnev dá essa impressão por um motivo psicológico muito hábil: assim é mais fácil captar a confiança do leitor para em seguida melhor manipulá-lo. Na segunda parte do artigo, não aparecem duas gerações, mas três: a que preparou a Revolução, porém que, em conformidade à regra, se revelou incapaz de levá-la a termo; a que realizou os aspectos *heróicos* e *destruidores*; a terceira, enfim, chamada não para destruir a lei, e sim para realizá-la. Essa nova geração não se caracteriza de modo definido, mas de maneira insinuante. É composta pelos fortes, os construtores sem preconceitos que não se embaraçam com coisa alguma.

Qualquer ideologia, segundo Lejnev, é supérflua. A Revolução, devemos admitir, como a vida em geral, "parece um rio que corre, um pássaro que canta, e não é em si teleológica". Acompanham essa vulgaridade filosófica alguns acenos aos teóricos da Revolução,

àqueles que se armaram com uma doutrina e que perseguem fins definidos e tarefas criadoras. Aliás, que significa a expressão “a vida ‘em si’ não é teleológica, corre como um rio”? De que vida se trata? Se ele se refere ao metabolismo fisiológico, é mais ou menos correto, embora aqui o homem recorra à teleologia sob a forma de arte culinária, higiene, medicina etc. Aí está a diferença entre sua vida e o rio que corre.

A vida, entretanto, consiste em alguma coisa além da mais elevada fisiologia. O trabalho humano, essa atividade que distingue o homem do animal, é completamente teleológico; fora do desprendimento de energia dirigida de modo racional não existe trabalho. O trabalho ocupa um lugar na vida humana. A arte, mesmo a mais *pura*, é totalmente teleológica: se rompe com os grandes fins, quer o artista tome consciência disso ou não, degenera numa simples confusão. A teleologia encarna-se na política. E a Revolução é a política condensada que lança na ação massas de vários milhões de homens. Como é possível, então, revolução sem teleologia?

A respeito do que acabamos de dizer, a atitude de Lejnev diante de Pilniak é extremamente interessante. Lejnev declara que Pilniak é um verdadeiro artista, quase o criador artístico da Revolução. “Ele a sentiu, ele a levou e a leva dentro de si...” É um erro, diz Lejnev, acusar Pilniak de dissolver a Revolução no elementar. Nisso mesmo repousa o poder de Pilniak como artista. Ele “compreendeu a Revolução não de fora, mas de dentro, deu-lhe dinamismo, mostrou sua natureza orgânica”.

Que significa “compreender a Revolução de dentro”? Significa vê-la com os olhos de quem constitui sua maior força dinâmica, a classe operária, sua vanguarda consciente. E que significa olhar a Revolução de fora? É considerá-la somente como força da natureza, processo cego, tempestade de neve, caos de fatos, pessoas e sombras. Eis aí o que significa olhá-la de fora. E é desse modo que Pilniak a olha.

Ao contrário de nós, que pensamos abstratamente, Pilniak fez — supõe-se — uma “síntese artística da Rússia e da Revolução”. Mas de que maneira é possível uma síntese da Rússia e da Revolução? A

Revolução veio de fora? A Revolução não é própria da Rússia? Como separá-las, opor Rússia e Revolução, e depois sintetizá-las? Isso equivale a falar de uma síntese do homem e de sua idade, ou de uma síntese da mulher e de seu parto.

De onde provém essa monstruosa combinação de palavras e conceitos? Vem precisamente do fato de abordar-se a Revolução pelo exterior. A Revolução, para eles, constitui um acontecimento gigantesco, mas inesperado. A Rússia não é a Rússia real, com seu passado e aquele futuro que dentro dela trazia, mas a Rússia tradicional e reconhecida, depositada na sua consciência conservadora e inconciliável com a Revolução que sobre ela se abateu. E essas pessoas necessitam de grande esforço de lógica e psicologia, e de esforço maior ainda para *sintetizar* Rússia e Revolução sem prejudicar sua economia espiritual.

Um artista como Pilniak, com seus defeitos e fraquezas, nasceu justamente para eles. Rejeitar a teologia revolucionária significa reduzir a Revolução a uma efêmera revolta camponesa. Assim, consciente ou inconsciente, a maioria desses escritores que chamamos de companheiros de viagem aborda a Revolução. Púchkin disse que nosso movimento nacional não passava de uma revolta irracional e cruel. Trata-se evidentemente da definição de um nobre, mas, nos limites do ponto de vista de um nobre, é justa e profunda. Enquanto conserva seu caráter camponês, o movimento revolucionário é *não teleológico*, para usar a frase de Lejnev; ou *irracional*, caso se prefira a de Púchkin.

Nunca na história o campesinato se levantou de modo independente para fins políticos gerais. Os movimentos camponeses deram um Pugatchev ou um Stenka Razin; e, reprimidos ao longo de toda a história, serviram de base para a luta de outras classes. Jamais houve em algum lugar uma revolução puramente camponesa. Quando o campesinato se encontrava sem liderança, ou sob a liderança da democracia burguesa, como nas antigas revoluções, ou do proletariado, como agora, seu impulso apenas golpeava, quebrava o regime existente; nunca executava uma reorganização concebida antecipadamente.

O campesinato revolucionário jamais se mostrou capaz de criar um governo. Organizou guerrilhas na sua luta, mas nunca um exército revolucionário centralizado. Daí suas derrotas. Quão significativo é o fato de que os nossos poetas revolucionários, quase todos sem exceção, voltem a Pugatchev e a Stenka Razin! Vassili Kamenski é o poeta de Stenka Razin, Iessênin é o de Pugatchev! Certamente não é mal que tais poetas se inspirem nesses momentos dramáticos da história russa. É mal e criminoso, porém, que não possam abordar a Revolução sem dissolvê-la em revoltas cegas, em sublevações espontâneas e que apagam assim cem ou 150 anos da história russa como se nunca tivessem transcorrido. Como diz Pilniak, "a vida do camponês é conhecida: comer para trabalhar, trabalhar para comer e, além disso, nascer, procriar e morrer".

Esta é uma descrição da vida camponesa. Artisticamente, contudo, é uma vulgarização. Pois o que é nossa Revolução senão uma insurreição furiosa em nome da vida consciente, racional, refletida, contra o automatismo biológico da vida, sem sentido, elementar, isto é, contra sua falta de significado (seu caráter não teológico), contra a sua "santa" e idiota filosofia à la Karataiev? Se retirássemos isso à Revolução, não valeria as velas que por ela se queimaram. E, como se sabe, queimam-se por ela muito mais que velas.

Seria caluniar não só a Revolução mas também o camponês dizer que Pilniak ou, mais ainda, Lejnev expressam o verdadeiro ponto de vista do camponês sobre a Revolução. Nossa grande conquista histórica reside no fato de que o próprio camponês, embaraçado e quase como um urso, contido em sua marcha ou mesmo recuando, se separa da antiga vida irracional e sem sentido e mergulha aos poucos na esfera da reconstrução consciente.

Passarão decênios antes que a filosofia de Karataiev se queime e não deixe nem mesmo cinzas. Esse processo, no entanto, já começou e começou bem! O ponto de vista de Lejnev não é o do camponês. É o de um intelectual filisteu escondido atrás do camponês de ontem, porque quer mostrar suas próprias costas de hoje. Isso não é muito artístico.

## O "NEOCLASSICISMO"

O artista, como vemos, é um profeta. As obras de arte encarnam pressentimentos. A arte anterior à Revolução, por isso, é a arte real da Revolução. No conto "A roseira-brava", cheio de idéias reacionárias. Muratov e Efros formulam essa filosofia, cada um à sua maneira, mas as conclusões são as mesmas. Ninguém discute que certas condições materiais e na consciência das classes prepararam a guerra e a revolução. É igualmente indiscutível que essa preparação se refletiu de diferentes formas nas obras de arte. Mas era uma arte anterior à Revolução, a arte da *intelligentsia* burguesa enfraquecida antes da borrasca. Falamos porém da arte da Revolução, criada pela Revolução, de onde ela colhe seus novos "pressentimentos", e que agora torna a semear. Essa arte não está à nossa retaguarda, mas à nossa frente.

Os futuristas e cubistas, que reinaram quase sozinhos como num campo deserto durante os primeiros anos da Revolução, perderam as posições que ocupavam. Não somente porque o orçamento soviético se reduziu, mas porque não possuíam, e por natureza não podiam mesmo possuir, recursos suficientes para resolver seus vastos problemas artísticos. Ouvimos dizer agora que o classicismo está em marcha. E mais ainda: o classicismo é "o filho e a essência da Revolução" (Efros). São notas sem dúvida muito alegres. Estranho, portanto, que o classicismo só se lembre de seu parentesco com a Revolução depois de quatro anos de reflexão. Esta é uma prudência clássica.

É verdade que o neoclassicismo de Akhmátova, Verkhovski, Leonid Grossman e Efros é "o filho e a essência da Revolução"? No que concerne à *essência*, é ir muito longe. O neoclassicismo, porém, como a NEP, não é *filho da revolução*? Essa pergunta pode parecer inesperada e mesmo fora de propósito. Ela contudo é bastante apropriada. A NEP encontrou um eco sob a forma do grupo Mudança de Direção, e somos informados de que os teóricos da *mudança* aceitam a *essência* da Revolução. Querem reforçar suas conquistas e

ordená-las: sua palavra de ordem é o “conservantismo revolucionário”.

Para nós, a NEP implica uma volta da trajetória revolucionária que no conjunto se eleva. Para eles é toda a trajetória que efetua uma volta. Consideramos que o trem da história acaba de partir e faz uma breve parada para receber água e aumentar a pressão. Eles, ao contrário, pensam que é preciso mantê-lo nesse estado de repouso, agora que a desordem do movimento cessou. A NEP produziu o grupo Mudança de Direção, e graças à NEP o neoclassicismo pretende ser o *filho da Revolução*. “Estamos vivos; em nossas artérias, o pulso bate forte; em harmonia com o ritmo do dia que vem; não perdemos o sono nem o apetite porque o passado se foi.”

Muito bem dito. Talvez mesmo um pouco melhor do que o próprio autor pretendia. Os filhos da Revolução que vocês vêem não perderam o apetite porque o passado se foi! Filhos que têm apetite, não se pode impedir de dizê-lo. Mas a Revolução não se satisfaz tão facilmente com esses poetas que, a despeito da Revolução, não perderam o sono e não atravessaram as fronteiras. Akhmátova escreveu algumas linhas vigorosas para dizer por que ela não partiu. É muito bom que não tenha partido. Mas a própria Akhmátova pensa que seus cantos são aqueles da Revolução, e o autor do manifesto neoclássico está muito mais apressado.

Não perder o sono por causa da Revolução não é o mesmo que conhecer sua essência. O futurismo — é verdade — não domina a Revolução, mas desenvolve tal esforço interno que, em certo sentido, é paralelo a ela. Os melhores dos futuristas estavam inflamados e talvez ainda estejam. O neoclassicismo contenta-se em não perder o apetite. Ele está de fato muito perto do grupo Mudança de Direção, este cunhado da NEP.

E isso é natural. Enquanto o futurismo, atirado pelo dinamismo caótico da Revolução, buscava exprimir-se no dinamismo caótico das palavras, o neoclassicismo traduzia a necessidade de paz, de formas estáveis e de uma pontuação correta. É o que o grupo Mudança de Direção denominou “conservantismo revolucionário”.

## MARIETTA CHAGUINIAN

Está claro agora que a atitude benevolente e mesmo "simpática" de Marietta Chaguinian ante a Revolução toma como fonte a menos revolucionária, a mais asiática, a mais passiva e cristãmente resignada das concepções do mundo. O romance recente de Chaguinian, *Nosso destino*, serve de nota explicativa a esse ponto de vista. Aí tudo é psicologia, psicologia transcendental, como raízes que se perdem na religião. Há caráter *em geral*, espírito e alma, destino numênico e destino fenomenal, enigmas psicológicos em toda parte. A fim de que esse amontoado não pareça tão monstruoso, o romance se desenrola num asilo para psicopatas.

Eis aqui o magnífico professor, um psiquiatra de espírito muito fino, o mais nobre dos maridos e dos pais e o mais extraordinário cristão; a esposa é um pouco mais simples, mas sua união com o marido, sublimada no Cristo, é total; a filha tenta rebelar-se; mais tarde, porém, humilha-se em nome do Senhor. Um jovem psiquiatra, suposto confidente desse conto, ajusta-se inteiramente a essa família. Ele é inteligente, moderado e piedoso. Há também um técnico de nome sueco, excepcionalmente nobre, bom, sábio na sua simplicidade, cheio de paciência e submisso a Deus. Há o padre Leonid, muito piedoso e com certeza, segundo sua vocação, submisso a Deus, que não conseguiu criar um mundo sem loucos. Aí chega outro jovem psiquiatra que se apresenta como ateu e seguramente também se submete a Deus. Esses heróis discutem se o professor crê no diabo ou considera o mal algo impessoal. E preferem seguir sem o diabo. Lê-se na capa: "1923, Moscou e Petrogrado". Eis um verdadeiro milagre!

Os heróis de Marietta Chaguinian, sutis, bons e piedosos, não provocam simpatia, e sim uma total indiferença que às vezes se transforma em náusea. Isso, a despeito da inteligência evidente da autora, por causa de toda essa linguagem barata e desse humor realmente provinciano. Mesmo as figuras piedosas e submissas de Dostoiévski comportam falsidade: sente-se que lhe são estranhas.

Ele as criou em grande parte contra si mesmo porque era apaixonado e mal controlado, inclusive no seu pérfido cristianismo.

Marietta Chaguinian parece muito boa, embora de uma bondade parcimoniosa. Encerrou a abundância de seus conhecimentos e sua percepção psicológica extraordinária no quadro de seu contido ponto de vista. Ela o reconhece e abertamente o proclama. Mas a Revolução nada tem de comedido. Daí porque a submissão fatalista de Marietta Chaguinian entra tão rispidamente em conflito com o espírito e o significado de nosso tempo. Daí também porque suas criaturas muito sábias e muito piedosas fedem, se me permitem o termo, a beatice.

A autora, em seu diário literário, fala da necessidade de lutar pela cultura em toda parte e a toda hora. Se as pessoas assoam o nariz com os dedos, devemos ensiná-las a utilizar o lenço. Isso é correto e audacioso, sobretudo quando, hoje, a verdadeira massa do povo começou a reconstruir conscientemente a cultura. Mas o proletariado semi-analfabeto, que não está habituado com um lenço (nunca o possuiu), que acabou de uma vez por todas com a idiotice dos mandamentos divinos, buscando construir relações humanas justas, mostra-se infinitamente mais culto que esses educadores reacionários dos dois sexos que assoam o nariz filosoficamente no seu lenço místico, e complicam o gesto "não estético" com artifícios artísticos muito complexos e empréstimos dissimulados e medrosos da ciência.

Marietta Chaguinian é anti-revolucionária por natureza. Aceita a Revolução por causa de seu cristianismo fatalista e de sua indiferença doméstica a tudo o que não seja doméstico. Ela simplesmente mudou de assento, passando de um carro para outro, com a bagagem na mão e seu tricô artístico-filosófico. Parece-lhe que assim preserva melhor sua individualidade, da qual, entretanto, não parte uma só linha de pensamento.

<sup>1</sup> Recebi de um jornalista experiente e ilustrado uma carta trovejante, provando o caráter de classe da literatura. Meu correspondente tomou ao pé da letra a frase sarcástica. Temo



que isso possa ocorrer com outros. Não há muitos leitores atentos no mundo. Por isso redijo esse comentário com a seguinte inscrição: "Atenção! Isso é ironia!" (L.T.)

<sup>2</sup> *Laptis*: alpercatas de corda. (M.B.)

<sup>3</sup> *Gviu* e *Glavbum*: abreviações denominando as instituições do Estado soviético (Direção de Indústrias de Papel etc.). (M.B.)

<sup>4</sup> "Morram os comunistas! Vivam os bolcheviques" — assim gritavam os camponeses na Rússia durante a época revolucionária. Segundo eles, os bolcheviques lhes deram as terras, mas os comunistas requisitaram o trigo. (M.B.)

<sup>5</sup> Em Brest-Litovsk, "Nem paz nem guerra" era a fórmula apresentada por Trotski para conciliar a posição de Lênin (paz imediata) com a dos comunistas de esquerda liderados por Bukharin, que defendiam a "guerra revolucionária". Segundo a fórmula de Trotski, o governo soviético não firmaria a paz, mas tampouco faria a guerra. (M.B.)

<sup>6</sup> A 9 de novembro de 1918, a revolução na Alemanha provocou a queda do *kaiser*. Karl Liebknecht, líder dos espartaquistas, proclamou a República Soviética da Alemanha, mas o poder caiu nas mãos da ala direita dos socialistas (majoritários); utilizando os remanescentes do Exército imperial, conseguiram esmagar a sublevação de Berlim em janeiro de 1919. O governo dos socialistas reformistas, chefiado por Scheidmann, Ebert e Noske, conseguiu controlar a liquidar os conselhos de operários e soldados, massacrando por fim a República Soviética de Munique, em março de 1919. (M.B.)

## ALEKSÁNDR BLOK

**B**lok pertencia inteiramente à literatura de antes de Outubro. Os impulsos de Blok — quer para o misticismo tempestuoso, quer para a Revolução — não surgiam num espaço vazio, mas na atmosfera muito densa da cultura da velha Rússia, seus latifundiários e sua *intelligentsia*. O simbolismo de Blok refletia esse ambiente imediato desagradável. Um símbolo representa a imagem generalizada da realidade. Os poemas de Blok são românticos, simbólicos, místicos, confusos e irrealis. Pressupõem, no entanto, uma vida muito real, com formas e relações definidas.

O simbolismo romântico afasta-se da vida quando ignora seu caráter concreto, seus traços individuais e nomes próprios; o simbolismo, no fundo, constitui um meio de transformar e sublimar a vida. Os poemas de Blok, cintilantes, tempestuosos e confusos, refletem um ambiente definido e um período, com seu modo de viver, seus costumes e ritmos, fora dos quais flutuam como nuvens. Essa poesia lírica não sobreviverá a seu tempo e a seu autor.

Blok pertencia à literatura pré-revolucionária, mas recuperou a desvantagem e entrou na atmosfera de Outubro ao escrever *Os doze*. Eis que ocupará um lugar à parte na história da literatura russa.

Não se deve permitir que esses minúsculos duendes poéticos ou semipoéticos, girando em torno de sua memória, obscureçam Blok. Não passam de piedosos idiotas, incapazes de compreender como Blok, que saudou o grande talento de Maiakóvski e bocejou francamente diante de Gumilov, Blok, *o mais puro* dos líricos, não

falava de arte pura nem colocava a poesia acima da vida. Reconhecia, ao contrário, que “a arte, a vida e a política eram indivisíveis e inseparáveis”. “Estou habituado”, escrevia no prefácio a *Represálias* (1919), “a reunir os fatos que me caem sob os olhos em dado momento e em todos os domínios da vida, e estou certo de que todos os conjuntos formam sempre um acorde musical.” Isso é muito maior, mais forte e profundo que um esteticismo auto-suficiente e que todos os disparates sobre a independência da arte diante da vida social.

Blok conhecia o valor da *intelligentsia*. “Não sou menos aparentado pelo sangue com a *intelligentsia*”, diz ele, “mas a *intelligentsia* sempre foi negativa. Se não passei para o lado da Revolução, era-me ainda menos válido passar para o lado da guerra.” Blok não passou para o “lado da Revolução”, mas foi por ela que orientou seu rumo espiritual. A chegada da Revolução de 1905 já abria a fábrica a Blok, e pela primeira vez ele elevou sua arte acima das brumas líricas. A primeira Revolução entrou na sua alma e arrancou-o à satisfação individualista de si mesmo e ao quietismo místico. Blok sentiu que a reação entre as duas revoluções constituía um vazio de espírito, e a ausência de sentido da época transformava-o num suco de morango à guisa de sangue.

Blok escreveu sobre o “verdadeiro crepúsculo místico dos anos que precederam a primeira Revolução” e das seqüelas falsamente místicas que a seguiram (*Represálias*). A segunda Revolução despertou-o, movimentou-o, deu-lhe significado e objetivo. Blok não era o poeta da Revolução. Agarrou-se à roda do movimento revolucionário quando se achava no beco sem saída da vida e da arte anteriores a Outubro. O poema intitulado *Os doze*, a obra mais importante de Blok, a única que viverá através dos séculos, resultou desse contato.

Como ele próprio dizia, Blok carregou o caos dentro de si durante toda a vida. Sua maneira de dizer era confusa, como, no conjunto, sua filosofia da vida e seus poemas. O que ele experimentava como um caos era a incapacidade de combinar o subjetivo e o objetivo, sua prudente e atenta falta de vontade numa época que vive a

preparação e depois o desencadear dos maiores acontecimentos. Blok, com todas essas mudanças, permaneceu um verdadeiro decadente no amplo sentido histórico do termo, isto é, no sentido em que o individualismo decadente se choca com o individualismo da burguesia em ascensão.

O sentimento angustiante do caos, em Blok, gravita em duas direções principais: a mística e a revolucionária. Mas finalmente ele não encontrou solução em nenhuma delas. Sua religião era obscura e débil, de modo algum imperiosa, como seus poemas. A Revolução, que se abateu sobre o poeta como um temporal de fatos, uma avalanche geológica de acontecimentos, rejeitou ou sobretudo conteve o Blok de antes de Outubro, que se desperdiçava em fraquezas e pressentimentos. Ela afogou a nota tenra e murmurante do individualismo na música barulhenta e desafinada da destruição.

Aí era preciso optar. Os poetas de salão certamente podiam prosseguir em seus sussurros sem escolher e só precisavam acrescentar lamúrias sobre as dificuldades da vida. Mas Blok, que foi arrastado pelo período e que o traduziu na sua própria linguagem interior, tinha que optar. E optou: escreveu *Os doze*.

Esse poema sem dúvida é o maior êxito de Blok. Representa no fundo um grito de desespero pelo passado agonizante: e um grito de desespero que se levanta na esperança pelo futuro. A música de terríveis acontecimentos inspirou Blok. E parece dizer-lhe: "Tudo o que escreveste até agora não é justo. Novos homens nasceram. E trazem novos corações. Eles não precisam dos teus antigos escritos. Sua vitória sobre o velho mundo representa uma vitória sobre ti, sobre a tua poética, que só expressou a tormenta do velho mundo antes da morte."

Assim Blok ouviu e aceitou. Mas, porque era duro aceitá-lo e porque procurava sustentar sua falta de fé em sua fé revolucionária, ele, desejando fortalecer-se e convencer-se, manifestou sua aceitação da Revolução nas mais extremas imagens, a fim de queimar as marcas deixadas atrás de si. Nem mesmo esconde a tentativa para encobrir a mudança revolucionária. Ele a apresenta, pelo contrário, sob as mais grosseiras formas — uma greve de

prostitutas, o assassinato de Katka por um guarda vermelho, o saque de uma residência burguesa — e diz: “Eu aceito isso”. Santifica tudo de modo provocante com as bênçãos do Cristo. Talvez tente mesmo salvar a artística imagem do Cristo, oferecendo-lhe as escoras da Revolução.

Apesar de tudo, *Os doze* não constituem o poema da Revolução. É o canto do cisne da arte individualista que se passou para a Revolução. Porque, se os poemas crepusculares de Blok perderam-se no passado (aqueles tempos não voltarão), *Os doze* permanecem com seu vento cruel, seus cartazes, com Katka jazendo na neve, com seu passo revolucionário e esse velho mundo que morre como um cão sarnento.

O fato de que Blok tenha escrito *Os doze* e em seguida se suicidado, deixando de escutar a música, se deve tanto a seu caráter quanto à música extraordinária que ouviu em 1918. A convulsiva e patética ruptura com o passado tornou-se uma ruptura fatal para o poeta. Abstraindo-se o processo de destruição que minou seu organismo, Blok talvez só pudesse prosseguir em sua marcha pela contínua evolução dos acontecimentos revolucionários, pela poderosa espiral que abrangeria o mundo inteiro.

A marcha da história, todavia, não se adapta às necessidades psíquicas de um romântico atingido pela Revolução. Para se manter temporariamente sobre bancos de areia deve-se ter outra formação, uma fé diferente na Revolução, uma compreensão de seus ritmos sucessivos, e não somente da sinfonia caótica de suas marés. Blok não possuía nem podia possuir tudo isso. Os dirigentes da Revolução eram todos homens cuja psicologia e cujo comportamento lhe eram estranhos.

Eis por que ele se volta sobre si mesmo e guarda silêncio após *Os doze*. E aqueles que com ele viveram espiritualmente, os sábios e os poetas, aqueles mesmos que sempre se consideram *negativos*, voltaram-lhe as costas com ódio e malícia. Não lhe podiam perdoar a frase sobre o cão sarnento. Deixaram de apertar-lhe a mão, como a um traidor, e somente após sua morte fizeram *as pazes com ele* e tentaram mostrar que o poema *Os doze* nada continha de

inesperado, não vinha de Outubro, mas do velho Blok, e que todos os seus elementos deitavam raízes no passado.

Os bolcheviques não imaginariam que Blok fosse um dos seus! Não é difícil efetivamente evocar várias outras obras de Blok. Há períodos, ritmos, aliteraões, estrofes que encontram seu pleno desenvolvimento no livro *Os doze*. É possível também descobrir no individualista Blok ritmos e humores em tudo diferentes. Em 1918, entretanto, ele achou em si mesmo (não nas calçadas, seguramente, mas em si mesmo) a música irregular do poema *Os doze*. Necessitava-se para isso da pavimentação de Outubro, que outros abandonaram às pressas para ir ao estrangeiro ou para suas ilhas interiores. Eis o nó da questão, e isso não perdoam a Blok!

Assim se indignam todos os fartos,  
Assim se entenece a satisfação de ventres importantes.  
Sua calha está quebrada,  
A confusão domina sua abominável pocilga.  
("Os fartos")

*Os doze*, porém, não constitui o poema da Revolução. Porque sobretudo o significado da Revolução como força elementar (caso a consideremos apenas como força elementar) não consiste em dar ao individualismo uma saída para o impasse em que caiu. O significado profundo da Revolução permanece em algum lugar fora do poema. O poema mesmo é excêntrico, no sentido físico do termo. Eis por que Blok o coroa com a figura do Cristo. Mas Cristo de modo algum pertence à Revolução, somente ao passado de Blok.

Quando Eichenvald, exprimindo a atitude burguesa diante do poema *Os doze*, diz aberta e, mais ainda, maliciosamente que os heróis de Blok refletem bem os *camaradas*, ele cumpre a tarefa a que se propusera: caluniar a Revolução. Um guarda vermelho mata Katka por inveja. É ou não possível? É totalmente possível. Mas caso se capturasse tal guarda vermelho, o tribunal revolucionário iria condená-lo à morte. A Revolução que usa a assustadora espada do terrorismo defende-se severamente como um direito do Estado. Permitir que se empregue o terror para fins pessoais seria ameaçar a

Revolução de uma destruição inevitável. A Revolução, desde o início de 1918, pôs fim ao desregramento anarquista e travou sem piedade uma luta vitoriosa contra os métodos desagregadores da guerra de guerrilhas.

“Abri os vossos celeiros! A canalha terá folga.” E isso aconteceu. Quantos conflitos sangrentos ocorreram, pela mesma razão, entre os guardas vermelhos e os saqueadores! A Revolução inscreveu em sua bandeira “sobriedade” como palavra de ordem. Ela foi ascética, sobretudo em seu período mais intenso. Por isso Blok não pinta um quadro da Revolução, não em todo caso do trabalho de sua vanguarda, mas dos fenômenos correlatos que ela provocou e que por natureza a contradizem. O poeta parece desejar dizer que aí também ele sente a Revolução, percebe seu sopro, o terrível golpe no coração, o alarme, a bravura, o risco, e que mesmo nessas manifestações desagradáveis, insensatas, sangrentas, se reflete o espírito da Revolução — o espírito, para ele, Blok, de um Cristo agitado.

De tudo o que se escreveu a respeito de Blok e do poema *Os doze*, o prêmio talvez caiba a Tchukóvski. O opúsculo sobre Blok não é pior que seus outros livros: uma verve aparente combinada à incapacidade completa de ordenar seus pensamentos, uma exposição grosseira, um ritmo de jornal de província, assim como um pobre pedantismo e uma tendência a generalizar sobre a base de antíteses gratuitas. E Tchukóvski sempre descobre o que ninguém viu. Ninguém considerou *Os doze* o poema da Revolução, dessa Revolução que ocorreu em outubro? Livre-nos o céu! Tchukóvski explicará tudo isso imediatamente e reconciliará Blok com a “opinião pública”. *Os doze* não cantam a Revolução, mas a Rússia a despeito da Revolução: “Eis um nacionalismo obstinado, que nada atrapalha e que quer ver a santidade mesmo na torpeza, tanto mais quando a torpeza é a Rússia” (K. Tchukóvski, *Um livro sobre Aleksánder Blok*).

Então Blok aceita a Rússia a despeito da Revolução, ou, mais precisamente, apesar da torpeza da Revolução. Assim parece seu raciocínio. Assim se compreende. Mas, ao mesmo tempo, lê-se que Blok sempre (!) fora o poeta da Revolução, “não da Revolução que

agora ocorreu, e sim de outra revolução, nacional e russa..." Isso é ficar entre a cruz e a caldeirinha. Blok, nos *Doze*, não cantava a Rússia apesar da Revolução, mas exatamente a Revolução: não aquela que se realizou, no entanto, mas outra, cujo endereço certo Tchukóvski bem conhece.

Eis como esse rapaz talentoso se exprime: "A Revolução que canta não é a que ocorreu em torno dele, mas outra, a verdadeira, reluzente." Não acabamos de ouvir exatamente que ele canta a torpeza, e não uma chama ardente? E canta a torpeza porque é russa, e não porque é revolucionária? Agora descobrimos que também não aceita totalmente a torpeza da verdadeira Revolução, justamente porque é russa: ele canta com entusiasmo a outra Revolução, verdadeira e reluzente, pela única razão de que se volta contra a torpeza existente.

Vanka mata Katka com o fuzil que sua classe lhe deu para defender a Revolução. Isso é *incidental* — cabe dizer — para a Revolução, não é *da* Revolução. Blok quer dizer o que seu poema diz: aceito isso também porque aqui, também, ouço a dinâmica dos acontecimentos e a música da tempestade. Seu intérprete Tchukóvski encarrega-se, porém, de explicar-nos. O assassinato de Katka por Vanka é a torpeza da Revolução. Blok aceita a Rússia mesmo com essa torpeza porque é russa. Cantando o assassinato de Katka por Vanka e o saque das casas, não fala da Revolução Russa real, feia, de hoje, mas da outra, a verdadeira e reluzente.

Tchukóvski logo nos dará o endereço dessa revolução verdadeira e reluzente. Se, para Blok, a Revolução representa a própria Rússia tal como ela é, que significa, então, o orador que olha a Revolução como traição? Que significa o padre que passeia à margem? Que significa o "velho mundo como um cão sarnento"? Que significam Denikine, Miliukov, Tchernov e os emigrados? A Rússia partiu-se em duas. Isso é a Revolução. Uma parte Blok chama de "cão sarnento". A outra ele abençoa com aquilo de que dispõe: os versos e o Cristo. Tchukóvski, portanto, declara que se trata de um simples mal-entendido. Que charlatanismo, que negligência de pensamento, que falta de espírito, que aviltante, vulgar e vergonhosa parlapatice.



Blok certamente não é um dos nossos. Mas veio até nós. E, ao fazê-lo, quebrou-se. O resultado de sua tentativa é a obra mais significativa de nossa época. Seu poema *Os doze* permanecerá para sempre.

# 4

## O FUTURISMO

O futurismo é um fenômeno europeu e desperta interesse porque, entre outras razões, não se fechou, ao contrário do que afirma a escola formal russa, nos limites da arte, mas desde o início se ligou aos acontecimentos políticos e sociais, sobretudo na Itália.

O futurismo reflete na arte o período histórico que começou em meados dos anos 1890 e acabou na Primeira Guerra Mundial. A sociedade capitalista conheceu dois decênios de ascensão econômica sem precedente — que derrubou velhos conceitos de riqueza e poder, elaborou novos padrões, novos critérios do possível e do impossível, e impulsionou o povo a novos atos ousados.

O movimento social, ao mesmo tempo, vi via oficialmente segundo o automatismo da véspera. A paz armada, com as indolências da diplomacia, o sistema parlamentar vazio, as políticas interna e externa baseadas num sistema de válvulas de segurança e de freios, tudo isso pesava de maneira dura sobre a poesia quando o ar, carregado de eletricidade acumulada, prenunciava a iminência de grandes explosões. O futurismo deu o sinal premonitório na arte.

Observa-se um fenômeno que se repetiu mais de uma vez na história: os países atrasados, que não possuem um grau particular de cultura, espelhavam na sua ideologia as conquistas dos países avançados com maior brilho e força. Assim o pensamento alemão dos séculos XVIII e XIX refletiu as realizações econômicas da Inglaterra e os avanços políticos da França. O futurismo, da mesma forma, adquiriu a mais brilhante expressão não nos Estados Unidos ou na Alemanha, mas na Itália e na Rússia.

A arte, com exceção da arquitetura, só se baseia na técnica, em última instância, isto é, à medida que a técnica serve de fundamento para todas as superestruturas. A dependência prática da arte, sobretudo a das palavras, não conta diante da técnica. Pode-se escrever, num recanto afastado de qualquer província russa, sobre um papel amarelo e com um pedaço de lápis, um poema que cante os arranha-céus, os dirigíveis e os submarinos. Basta que os arranha-céus, os dirigíveis e os submarinos existam nos Estados Unidos para inflamar a imaginação ardente dessa província. Nenhum material se transporta com maior facilidade que a linguagem.

O futurismo nasceu nos meandros da arte burguesa. E não podia nascer de outra forma. Seu caráter de oposição violenta não contradiz esse fato.

A intelectualidade é extremamente heterogênea. Toda escola de arte reconhecida recebe ao mesmo tempo uma boa remuneração. É dirigida por mandarins com seus pequenos botões. Esses mandarins da arte em geral expõem os métodos de suas escolas com a maior sutileza, esgotando no mesmo golpe sua provisão de pólvora. Então sobrevém alguma alteração objetiva, uma sublevação política ou uma tempestade social — e excitam-se a boêmia literária e a juventude; os gênios em idade de prestar serviço militar sonham secretamente com alguns botões para si, se possível dourados.

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 burguesas, 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 de 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.

É extremamente simples contrastar a dinâmica do futurismo italiano e suas simpatias pela Revolução com o caráter *decadente* da burguesia. Não se deve representar a burguesia como um velho gato prestes a morrer. Não. A besta do imperialismo é audaciosa, ágil e tem garras. Será que a lição de 1914 já foi esquecida? A burguesia, para fazer sua guerra, utilizou em grande parte os sentimentos e humores que por natureza se destinavam a nutrir a rebelião. Pintou-se a guerra, na França, como o arremate da *Grande Revolução*. A burguesia efetivamente não organizou revoluções em outros países?

Na Itália, os intervencionistas (isto é, os que eram pela participação na guerra) eram os *revolucionistas*, ou seja, republicanos, maçons, sociais-chauvinistas e futuristas. Finalmente o fascismo italiano não chegou ao poder por métodos *revolucionários*, acionando as massas, multidões de pessoas, fortalecendo-as e armando-as? Nem por acidente nem por mal-entendido, o futurismo italiano desembocou na torrente do fascismo. Tudo estava conforme a lei de causa e efeito.<sup>1</sup>

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 assimilou ritmos de movimentos, 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 do 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.

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 no mundo fechado da *intelligentsia* que se ergueu sobre Púchkin, Fet, Tiutschev, Briusov, Balmont e Blok,<sup>2</sup> que são passivos, não porque uma veneração supersticiosa pelas formas do passado a infectasse, mas porque ela não tem nada em si que exija novas formas. Simplesmente nada tem a dizer. Repete sentimentos antigos com palavras novas. Os futuristas agiram bem quando com ela romperam. Mas não é preciso transformar essa ruptura numa lei de desenvolvimento universal.

Na exagerada recusa do passado pelos futuristas não se esconde um ponto de vista do operário, mas o niilismo do boêmio. Nós,

marxistas, vivemos com as tradições. Nem por isso deixamos de ser revolucionários. Estudamos e guardamos vivas as tradições da Comuna de Paris mesmo antes de nossa primeira revolução. Depois as tradições de 1905 a elas se somaram, e delas nos alimentamos enquanto preparávamos a segunda revolução. E, remontando-nos há tempos mais distantes, ligamos a Comuna às Jornadas de Junho de 1848 e à grande Revolução Francesa.

Também no domínio da teoria nos baseamos, através de Marx, em Hegel e nos clássicos da economia inglesa. Nós, que nos educamos e iniciamos a luta numa época de desenvolvimento orgânico da sociedade, vivemos entre as tradições revolucionárias. Mais de uma tendência literária nasceu diante de nossos olhos, declarou impiedosa guerra ao "espírito burguês" e olhou-nos de soslaio. Assim como o vento gira em torvelinhos dentro dos seus próprios círculos, esses revolucionários literários, destruidores de tradições, reencontraram sempre os caminhos da Academia.

A Revolução de Outubro parecia à *intelligentsia*, inclusive à sua esquerda literária, a destruição total do mundo conhecido, esse mesmo mundo com o qual ela vez por outra rompia, buscando criar novas escolas, e ao qual, invariavelmente, retornava. Para nós, ao contrário, a Revolução encarnava uma tradição familiar, assimilada. Abandonando um mundo que teoricamente rejeitávamos e na prática minamos, penetraríamos em outro, com o qual nos familiarizamos pela tradição e pela imaginação. O tipo psicológico do comunista, homem político revolucionário, opõe-se nisso ao do futurista, revolucionário inovador da forma. Eis a fonte dos mal-entendidos que nos separam. O mal não reside na *negação*, pelo futurismo, das santas tradições da *intelligentsia*. Reside, ao contrário, no fato de que o futurismo não se sente integrado na tradição revolucionária. O futurismo caiu logo que entramos na Revolução.

A situação não é tão desesperadora. O futurismo não retornará aos *seus círculos* porque eles não existem mais. E essa circunstância, não sem significado, dá ao futurismo a possibilidade

de um renascimento, de entrar na nova arte, não como a tendência determinante, mas como um dos seus componentes importantes.

O futurismo russo formou-se de diversos elementos muito independentes uns dos outros e por vezes contraditórios. Há construções e ensaios filológicos consideravelmente imbuídos de arcaísmos (Khlébnikov, Kruchênikh) que, em todo caso, não pertencem à poesia; uma poética, isto é, uma teoria dos procedimentos e métodos da arte das palavras; uma filosofia e mesmo duas filosofias da arte, uma formalista (Shklovski) e outra com tendências marxistas (Arvatov, Tchujak etc.); enfim, a própria poesia, criação viva. Não consideramos a insolência literária um elemento independente: ela em geral se combina com um desses elementos fundamentais.

Quando Kruchênikh diz que sílabas desprovidas de sentido — *dir, bul, tschil* — contêm mais poesia que todo Púchkin (ou qualquer coisa parecida), isso se encontra a meio-caminho entre a poética filológica e, me perdoem, a insolência de mau gosto. A idéia de Kruchênikh, sob uma mais sóbria forma, significa que a orquestração do verso na chave do *dir, bul, tschil* convém mais à estrutura da língua russa e ao espírito de seus sons que a orquestração de Púchkin, inconscientemente influenciado pelo idioma francês. É evidente, quer seja justa quer não, que *dir, bul, tschil* não constituem um extrato de obra futurista; assim, realmente, nada há a comparar. Talvez alguém escreva poemas nessa chave musical e filológica que se tornem superiores aos de Púchkin. Mas temos de esperar.

A criação de palavras de Khlébnikov e de Kruchênikh está igualmente fora da arte poética. É uma filologia de caráter duvidoso, em parte fonética, mas de modo algum poesia. A língua certamente vive e se desenvolve criando palavras a partir dela mesma e eliminando as antigas. Ela o faz, entretanto, de modo muito cauteloso, calculado, de acordo com suas estritas necessidades. Toda grande época nova impulsiona a linguagem. Esta absorve precipitadamente enorme número de neologismos e, depois, procede a uma espécie de registro, rejeitando tudo que é supérfluo

e estranho. A fabricação, por Khlébnikov ou Kruchênikh, de dez ou cem novas palavras derivadas de raízes existentes pode despertar certo interesse filológico. Pode, numa certa e muito pequena medida, facilitar o desenvolvimento do idioma e mesmo da linguagem poética, anunciar um período no qual a evolução da fala irá se dirigir mais conscientemente. Esse mesmo trabalho subsidiário para a arte está fora da poesia.

Não existe razão alguma para se cair num estado de êxtase piedoso ao som dessa poesia supra-racional que se assemelha a exercícios e escalas musicais de virtuosidade verbal, úteis talvez nos cadernos de alunos, mas totalmente impróprios para o concerto. Tentar, em todo caso, substituir a poesia pelos exercícios da *super-razão* acabaria por estrangular a poesia. O futurismo não seguirá esse caminho. Maiakóvski, que indiscutivelmente é um poeta, toma em geral suas palavras no dicionário clássico de Dahl, e muito raramente no vocabulário de Khlébnikov ou de Kruchênikh. E, à proporção que passa o tempo, Maiakóvski emprega cada vez mais esparsamente construções de palavras arbitrárias ou neologismos.

Os problemas levantados pelos teóricos do grupo Lef<sup>3</sup> a respeito da arte e da indústria das máquinas, da arte que não embeleza a vida, mas a modela, da influência sobre o desenvolvimento da linguagem e a formação sistemática de palavras da biomecânica como educação das atividades do homem no sentido de maior racionalidade — e, por conseguinte de maior beleza — são todos problemas importantes e interessantes na perspectiva da edificação de uma cultura socialista.

O Lef infelizmente colore a discussão desses problemas com um sectarismo utópico. Mesmo quando definem com correção a tendência geral do desenvolvimento no domínio da arte ou da vida, os teóricos daquele grupo antecipam a história e opõem seu esquema ou sua receita ao que existe. Eles não dispõem, assim, de ponte alguma para o futuro. Lembram os anarquistas, que, antecipando a ausência de governo no futuro, opõem seus esquemas à política, aos parlamentos e a diversas outras realidades que o atual barco do Estado deve evidentemente jogar, na sua



imaginação, pelas amuradas. Eles na prática enterram o nariz antes de libertar o rabo.

Maiakóvski prova, com versos complicados e rimas, o caráter supérfluo do verso e da rima, e promete escrever fórmulas matemáticas, embora haja matemáticos para essa tarefa. Quando Meyerhold, experimentador apaixonado, o furioso Vissarion Bielínski do teatro, produz em cena movimentos semi-rítmicos, os quais ensinou a atores muito fracos no diálogo, e chama a isso de biomecânica, o resultado é um aborto. Precipitar o que só pode desenvolver-se como parte integrante do futuro, e materializar apressadamente essa antecipação parcial, no presente estado de miséria, diante das luzes mortíferas da ribalta, apenas dá a impressão de diletantismo provinciano. E não existe nada mais hostil à nova arte que o provincianismo e o diletantismo.

A nova arquitetura irá se constituir de dois elementos: um problema e uma técnica de utilização dos materiais em parte novos, em parte antigos. O novo problema não será a construção de um templo, um castelo ou uma mansão, mas sobretudo de uma casa popular, um hotel popular, um domicílio, uma casa coletiva, uma escola de grandes dimensões. A situação econômica do país, no momento em que a arquitetura estiver prestes a resolver seus problemas, determinará a utilização dos materiais. Arrancar ao futuro a construção arquitetônica implica um ato arbitrário, mais ou menos inteligente e individual. E um novo estilo não se pode associar ao arbítrio individual.

Os próprios escritores do Lef sublinham corretamente que um estilo novo se desenvolve onde a indústria mecânica serve às necessidades do consumidor impessoal. O aparelho telefônico é um exemplo de novo estilo. Vagões-leito, escadas, elevadores e estações de metrô, eis indiscutivelmente os elementos de um novo estilo, assim como pontes metálicas, mercados cobertos, arranha-céus e guindastes. Assim, fora de um problema prático e de um trabalho sério para resolvê-lo, não se pode criar um novo estilo arquitetônico. A tentativa de criar tal estilo, deduzindo-o da natureza do proletariado, de seu coletivismo, de seu ativismo, de seu ateísmo

etc., não passa do mais puro idealismo e só exprime o ego de seu autor, uma alegoria arbitrária e sempre o mesmo velho diletantismo provinciano.

O erro do Lef, ou pelo menos de alguns de seus teóricos, aparece-nos sob sua forma mais generalizada, quando exigem, num ultimato, a fusão da arte com a vida. Não é preciso demonstrar que a separação da arte dos outros aspectos da vida social resulta da estrutura de classe da sociedade. Sua auto-suficiência, como se ela se bastasse a si mesma, constitui o reverso da medalha: a transformação da arte em propriedade das classes privilegiadas. A evolução da arte, no fundo, seguirá o caminho de uma crescente fusão com a vida, isto é, com a produção, as festividades populares e a vida coletiva. É bom que o Lef o compreenda e o exponha. Mas não apresentando à arte do presente um ultimato em curto prazo, como o fazem ao dizerem: deixai o vosso *ofício* e fundi-vos com a vida.

Os poetas, pintores, escultores e atores deveriam então parar de refletir, representar, escrever poemas, pintar quadros, talhar esculturas, exprimir-se diante da ribalta e introduzir sua arte diretamente na vida? Como? Onde? Por que portas? É preciso seguramente aplaudir toda tentativa de incrementar, tanto quanto possível, o ritmo, o som e a cor nas festividades populares, nos comícios e nas manifestações. Que se tenha ao menos, porém, um pouco de imaginação histórica para compreender que mais de uma geração virá e desaparecerá entre a pobreza econômica e cultural dos dias de hoje e o momento em que a arte se fundirá com a vida, isto é, quando a vida se enriquecerá em proporções tais que se modelará inteiramente na arte.

Para o bem ou para o mal, a arte como *profissão* subsistirá por muito tempo ainda, servindo de instrumento de educação artística e social das massas, de seu prazer estético — e isso ocorrerá não somente com pintura e poesia, mas também com romance, comédia, tragédia, escultura, sinfonia. Rejeitar a arte como forma de descrever e imaginar o conhecimento, porque se opõe à arte burguesa contemplativa e impressionista dos últimos decênios,

significa arrebatá-la às mãos da classe que construiu uma nova sociedade uma ferramenta da maior importância.

A arte, dizem-nos, não é um espelho, mas um martelo. Ela não reflete, modela. Ensina-se o manejo do martelo com o auxílio do espelho, de uma película sensível que registra todas as etapas do movimento. A fotografia e a cinematografia, graças à sua força descritiva, tornam-se instrumentos poderosos de educação no domínio do trabalho. Se não se pode dispensar o espelho, mesmo para barbear-se, como construir ou reconstruir sua vida sem o *espelho* da literatura? Ninguém certamente pede à nova literatura que tenha a impassibilidade de um espelho. Quanto mais profunda a literatura, quanto mais imbuída do desejo de modelar a vida, tanto mais dinâmica e significativamente poderá *pintar* a vida.

Que significa *recusar as experiências*, ou seja, recusar a psicologia individual na literatura e no teatro? Eis um protesto tardio e há muito desusado da ala esquerda da *intelligentsia* contra o realismo passivo de Tchekhov e o simbolismo sonhador. Se as experiências de Tio Vânia<sup>4</sup> perderam um pouco do seu brilho — e isso infelizmente ocorreu —, também é certo que ele não é o único a possuir um mundo interior. De que modo, sobre que bases e em nome de que arte se podem voltar as costas ao mundo interior do homem de hoje, que construiu um mundo exterior e, assim, se reconstruiu a si mesmo? Se a arte não ajudasse esse novo homem a educar-se, fortalecer-se e aperfeiçoar-se, para que então serviria? E como pode organizar o mundo interior se não o penetra e não o reproduz? Aqui o futurismo repete somente suas próprias ladainhas, agora completamente superadas.

Pode-se dizer o mesmo da vida *cotidiana*. O futurismo levantou inicialmente um protesto contra a arte dos mesquinhos realistas que se comportavam na vida como parasitas. A literatura estava sufocada e tornava-se estúpida no pequeno mundo estagnado do advogado, do estudante, da mulher amorosa, do funcionário público, do senhor Peredonov,<sup>5</sup> de seus sentimentos, suas alegrias e dores. Deve-se porém levar o protesto contra os que vivem como parasitas a ponto de separar a literatura das condições e das formas da vida

humana? O protesto futurista contra um realismo superficial justificava-se historicamente à proporção que abria caminho a uma nova reconstrução artística da vida, a uma destruição e reconstrução sobre novos eixos.

É curioso que, enquanto nega que a missão da arte consiste em pintar a vida, o Lef cita *Nepoputschitsa*, de Brik, como modelo de prosa. Que é essa obra senão um quadro da vida cotidiana na forma de uma crônica quase comunista? O mal não reside no fato de que os comunistas ali não apareçam mansos como cordeiros ou duros como o aço, mas no fato de que, entre o autor e o meio vulgar que ele descreve, não se percebe um mínimo de perspectiva. Para que a arte possa transformar como também refletir, deve haver certa distância entre artista e vida, da mesma forma que entre revolucionário e realidade política.

Em resposta às críticas às vezes mais insultuosas que convincentes, o camarada Tchujak destaca o fato de que o Lef está engajado num processo de contínua busca. Sem dúvida o Lef procura mais que encontra. Isso, porém, não é razão suficiente para que o Partido faça o que lhe recomenda Tchujak com insistência: canonizar o Lef ou uma de suas alas como *arte comunista*. É tão impossível canonizar pesquisas como armar um regimento com uma invenção não terminada.

Significa isso que o Lef se encontra num falso caminho e que nada temos a fazer com esse movimento? Não. Não se trata de que o Partido tenha idéias definidas e fixas sobre as questões da arte do futuro, que um certo grupo sabotaria. Não é esse o caso. O Partido não tem e não pode ter decisões prontas sobre a versificação, a evolução do teatro, a renovação da linguagem literária, o estilo arquitetônico etc., assim como, nos outros setores, não tem nem pode ter decisões prontas sobre o melhor adubo, a mais correta organização dos transportes ou as metralhadoras mais perfeitas. No que concerne a metralhadoras, transportes e adubos, as decisões práticas se impõem de imediato. Que faz então o Partido? Designa alguns de seus membros para a tarefa de estudar e resolver esses

problemas e controla-os pelos resultados práticos de suas atividades.

A questão, no campo da arte, é ao mesmo tempo mais simples e mais complexa. No que se refere à utilização política da arte ou à necessidade de impedir tal utilização pelos nossos inimigos, o Partido tem experiência, perspicácia, decisão e recursos suficientes. Mas o desenvolvimento real da arte e da luta por novas formas não faz parte de suas tarefas e preocupações. Existem, no entanto, alguns pontos de contatos entre os problemas da arte, da política, da técnica e da economia cujo estabelecimento se torna necessário para determinar a interdependência interna entre os problemas.

O grupo Lef ocupa-se desse trabalho. Ele salta, mergulha de um lado e de outro e — diga-se sem o ofender — exagera no domínio da teoria. Não exageramos, contudo, e não estamos prestes a exagerar em questões muito mais vitais? E tentamos seriamente corrigir os erros de tratamento ou do entusiasmo partidário no trabalho prático? Não temos nenhuma razão para duvidar de que o grupo Lef se esforça para trabalhar no interesse do socialismo, de que se interessa profundamente pelos problemas das artes e que deseja orientar-se por critérios marxistas. Por que então começar com a ruptura, e não com o esforço para influenciá-lo e assimilá-lo?

A questão não requer urgência. O Partido tem muito tempo para proceder a um exame, influenciar com cuidado e escolher. Ou possuímos tantas forças qualificadas que nos permitam gastar com prodigalidade? O centro de gravidade, afinal, encontra-se não na elaboração teórica dos problemas da nova arte, mas na sua expressão poética. Qual a situação do futurismo, de suas pesquisas e de suas realizações? Aqui há menos motivos para precipitação e intolerância.

Ninguém pode negar inteiramente as realizações do futurismo na arte, sobretudo na poesia. O futurismo influenciou toda a nossa poesia moderna direta ou indiretamente, com raras exceções. Não se pode contestar a influência de Maiakóvski sobre toda uma série de poetas operários. O construtivismo também registra conquistas importantes, embora não de todo na direção que traçara para si.

Publicam-se continuamente artigos sobre a futilidade total e o caráter contra-revolucionário do futurismo assinados por construtivistas. Os poemas futuristas, na maior parte das edições oficiais, saem ao lado das críticas mais acerbas.

O Proletkult une-se aos futuristas por laços vivos. A revista *O Clarim* aparece hoje com evidente espírito futurista. Não existe motivo para exagerar a importância desses fatos porque eles ocorrem no seio de uma camada superior que, como quase todos os nossos grupos artísticos, mantém débeis ligações com as massas. Mas seria estúpido fechar-lhe os olhos e tratar o futurismo como invenção charlatanesca de uma *intelligentsia* decadente. Mesmo que amanhã se averiguasse que o futurismo está em declínio — não penso que isso seja totalmente impossível —, ainda assim, agora, ele tem mais força que todas as tendências à custa das quais se desenvolveu.

O futurismo russo — como já se disse — expressou de início a revolta dos boêmios, isto é, da ala esquerda semipauperizada da *intelligentsia* contra o caráter de casta e fechado da estética burguesa. Pelas roupagens dessa revolta poética sentia-se a pressão de forças sociais profundas que o próprio futurismo não percebia. A luta contra o velho vocabulário e a antiga sintaxe da poesia, independentemente de todas as suas extravagâncias boêmias, canalizava uma revolta contra um vocabulário rígido e escolhido de modo artificial, com o objetivo de que nada estranho o perturbasse. Constituía, também, uma revolta contra o impressionismo, que aspirava à vida através de uma palha, uma revolta contra o simbolismo, tornado falso na sua vida celeste, contra Zinaida Hippus e sua espécie, contra todos os outros limões espremidos e ossos de frango roídos do pequeno mundo da *intelligentsia* liberal-mística.

Se examinarmos com atenção o período decorrido, não podemos deixar de apreciar a contribuição vital e progressista da obra dos futuristas no domínio da filologia. Sem exagerar as dimensões da “revolução” na linguagem, devemos reconhecer que o futurismo expulsou da poesia muitas frases e termos gastos, substituindo-os por outros de sangue novo, e, em alguns casos, criou felizmente

frases e termos novos que entraram ou estão prestes a entrar no vocabulário e podem enriquecer a língua viva. Essa observação se aplica não somente a palavras isoladas, como a palavras colocadas no meio de outras, isto é, à sintaxe.

O futurismo, no campo da combinação de palavras, assim como no da sua formação, passou realmente além dos limites que uma língua viva pode admitir. O mesmo ocorreu com a Revolução. Eis o *pecado* de todo movimento vivo. A Revolução, sobretudo sua vanguarda consciente, demonstrou, entretanto, mais autocrítica que os futuristas. Encontrou em compensação maior resistência externa — e, espera-se, encontrará no futuro ainda mais. Os exageros desaparecerão, e o trabalho em essência purificador e verdadeiramente revolucionário que se realiza na linguagem poética permanecerá.

Deve-se reconhecer e apreciar também o trabalho criador e benéfico do futurismo quanto ao ritmo e à rima. Os indiferentes ou aqueles que simplesmente toleram esses assuntos porque os nossos antepassados nos legaram podem considerar todas as inovações dos futuristas como problemas enfadonhos que exigem muita atenção. A esse propósito, pode-se levantar a questão sobre se, afinal, ritmo e rima são necessários. O próprio Maiakóvski curiosamente prova, de vez em quando, e com versos de rimas muito complexas, que a rima supérflua é necessária. Um enfoque puramente lógico destrói a questão da forma artística.

Ora, não se deve julgá-la com o raciocínio que não vai além da lógica formal, mas com o espírito que admite o irracional em sua condição de vivo e fundamental à vida. A poesia é matéria mais emocional que racional, e a psicologia humana, que absorveu os ritmos biológicos, os ritmos e as combinações rítmicas ligados ao trabalho social, busca exprimi-los, sob forma idealizada, em sons, cantos e palavras artísticas. Enquanto houver tal necessidade, rimas e ritmos futuristas, mais flexíveis, audaciosos e variados, constituem uma conquista segura e válida. E sua influência já ultrapassou os grupos puramente futuristas.

As conquistas do futurismo na orquestração do verso são totalmente indiscutíveis. Não se deve esquecer que o som de uma palavra representa o acompanhamento acústico do sentido. Se os futuristas pecaram e pecam ainda na sua preferência quase monstruosa pelo som contra o sentido, trata-se somente de um entusiasmo, da *doença infantil do esquerdismo*, e se deve rejeitar isso como delírio de uma nova escola poética que sentiu de um modo novo e com ouvido agudo o som, em oposição à rotina cansativa das palavras.

A maioria esmagadora dos operários, hoje, com certeza não se interessa por essas questões. A maior parte da vanguarda da classe operária, com tarefas mais urgentes, está também muito ocupada. Mas há o amanhã. E esse amanhã exigirá uma atitude mais atenta e precisa, mais sábia e artística diante da linguagem, como um instrumento fundamental da cultura, não apenas diante da linguagem do verso como da linguagem da prosa — em particular da prosa. Uma palavra nunca encerra precisamente um conceito com toda a significação concreta com que o homem concebe em cada caso.

Uma palavra, por outro lado, possui um som e uma forma não só para nosso ouvido e olhos, mas também para nossa lógica e imaginação. O pensamento só terá possibilidade de se tornar mais preciso por meio de cuidadosa seleção de palavras, isto é, depois de pesá-las de todos os modos, o que significa também, do ponto de vista da acústica, combiná-las da maneira mais expressiva. Convém, nesse terreno, proceder às cegas. São necessários instrumentos micrométricos. Rotina, tradição, hábito e negligência devem dar lugar a um trabalho sistemático em profundidade. O futurismo, no seu melhor aspecto, traduz um protesto contra a atividade empírica, ao acaso, que forma poderosa escola literária e tem representantes muito influentes em todos os campos.

Numa obra ainda inédita do camarada Gorlov — que a meu ver descreve erroneamente a origem internacional do futurismo, viola a perspectiva histórica e o identifica com a poesia proletária — resumem-se as realizações daquela escola de maneira conscienciosa



e sistemática. Gorlov destaca com correção que a revolução futurista na forma, nascida de uma rebelião contra a antiga estética, reflete, no plano da teoria, a revolta contra a vida estagnada e fétida que produziu aquela estética. Essa vida também provocou em Maiakóvski, o maior poeta do futurismo, e nos seus amigos mais íntimos uma revolta contra a ordem social que engendrou essa vida e essa estética repulsivas. Eis por que esses poetas estão organicamente ligados a Outubro. O esquema de Gorlov é correto. Terá, porém, que se precisar e definir ainda mais. É verdade que novas palavras e combinações de palavras, novas rimas e ritmos tornaram-se necessários, porque o futurismo, com sua concepção do mundo, reagrupou acontecimentos e fatos, estabeleceu novas relações entre eles e as descobriu para si mesmo.

O futurismo é contra o misticismo, a deificação passiva da natureza, a preguiça aristocrática ou de qualquer outra espécie, contra o devaneio e as lamúrias. É a favor da técnica, da organização científica, da máquina, da planificação, da vontade, da coragem, da rapidez, da precisão e do novo homem, armado de todas essas coisas. A conexão entre essa "revolta" estética e a revolta social e moral é direta: as duas se inserem na experiência de vida da nova, jovem, ativa e não domesticada fração da *intelligentsia* de esquerda, dos boêmios criadores. A rebeldia contra o caráter limitado e contra a vulgaridade da antiga vida criou um novo estilo artístico como forma de escape, um meio de liquidá-la.

Em diferentes combinações e sobre diferentes bases históricas, vimos a rebeldia da *intelligentsia* produzir mais um novo estilo. E terminava sempre assim. Mas, desta vez, a Revolução proletária apanhou o futurismo num certo estágio de seu crescimento e empurrou-o para adiante. Os futuristas tornaram-se comunistas. E, pelo mesmo ato, entraram na esfera dos problemas e das relações mais profundas que transcendem os limites de seu próprio pequeno mundo, ainda não elaborado organicamente, no seu espírito. Por isso os futuristas, inclusive Maiakóvski, são mais fracos, no plano da arte, aí onde aparecem melhor como comunistas. A causa não está tanto na origem social quanto no seu passado espiritual. Os poetas

futuristas não dominaram o suficiente os elementos da concepção e da atitude mundial do comunismo para dar-lhes expressão orgânica por meio de palavras. Essa concepção e essa atitude, por assim dizer, não lhes entraram no sangue. Daí por que muitas vezes marcham para derrotas artísticas e psicológicas com pompas e muito barulho por nada. O futurismo, nas suas obras revolucionárias mais extravagantes, torna-se estilização. O jovem poeta Bezimênski, que tanto deve a Maiakóvski, dá todavia uma expressão realmente verdadeira aos pontos de vista dos comunistas: Bezimênski ainda não se formara como poeta quando veio o comunismo. Ele nasceu espiritualmente no comunismo.

Pode-se alegar — e alegou-se muitas vezes — que mesmo a doutrina e o programa proletários foram criados por membros da burguesia e da *intelligentsia* democrática. É preciso estabelecer uma diferença importante e decisiva na matéria. A doutrina econômica e histórico-filosófica do proletariado repousa sobre um conhecimento objetivo. Se o marceneiro Bebel, um asceta, econômico na vida e no pensamento, e cujo espírito possuía o corte de uma navalha, doutor em filosofia de uma erudição universal, como Karl Marx, formulasse a mais-valia, essa teoria apareceria numa obra muito mais acessível, simples e unilateral. A riqueza e a variedade de conceitos, argumentos, imagem e citações do *Capital* revelam sem dúvida alguma seu *background intelectual*. Mas como se tratava de conhecimento objetivo, a essência do *Capital* tornou-se propriedade de Bebel e de milhares e milhões de outros operários.

No campo da poesia, ocupamo-nos do sentimento do mundo através de imagens, e não do conhecimento científico. A vida cotidiana, o ambiente individual, o círculo das experiências pessoais exercem, por conseguinte, influência determinante sobre a criação artística. Remodelar o mundo dos sentimentos absorvidos desde a infância num plano científico é o mais difícil trabalho interior. Nem todo mundo é capaz de fazê-lo. Daí por que, no mundo, existem muitas pessoas que pensam como revolucionários e sentem como filisteus. E percebemos, na poesia futurista, mesmo na parte que se

entregou inteiramente à Revolução, um revolucionarismo mais boêmio que proletário.

Maiakóvski é um grande talento, ou, como definiu Blok, um imenso talento. É capaz de apresentar as coisas que sempre vemos de tal modo que parecem novas. Maneja as palavras e o dicionário como um audacioso mestre que trabalha de acordo com suas próprias leis e sem considerar se seu trabalho de artesão agrada ou desagrada. Muitas de suas imagens, frases e expressões entraram na literatura e nela permanecerão por muito tempo, se não para sempre. Ele possui suas próprias construções, suas próprias imagens, seu ritmo e sua rima.

O objetivo artístico de Maiakóvski revela-se sempre significativo e às vezes grandioso. O poeta introduz no seu próprio domínio a guerra e a revolução, o céu e o inferno. Maiakóvski é hostil ao misticismo, a todo o tipo de hipocrisia, à exploração do homem pelo homem. Suas simpatias se voltam totalmente para o operário combatente. Ele não pretende transformar-se no sacerdote da arte ou, pelo menos, num sacerdote dos princípios. Está pronto, pelo contrário, a colocar sua arte a serviço da Revolução.

Mas nesse grande talento, ou mais exatamente em toda a personalidade criadora de Maiakóvski, não se encontra a harmonia necessária entre os componentes, nenhum equilíbrio, nem mesmo o dinâmico. Maiakóvski manifesta a sua maior fraqueza onde precisaria ter o senso de proporções e a capacidade de autocrítica.

Era mais natural para Maiakóvski que para qualquer outro poeta russo aceitar a Revolução porque ela se ajustava a todo o seu desenvolvimento. Numerosos caminhos conduzem a *intelligentsia* à Revolução (nem todos levam até ao fim), e, por conseguinte, importa definir e apreciar a orientação pessoal de Maiakóvski. Existe o caminho da poesia "mujiqé", seguido pela *intelligentsia* e pelos caprichosos companheiros de viagem (já falamos deles). Há o caminho dos místicos, que buscam outra música mais elevada (A. Blok), e o caminho do grupo Mudança de Direção e daqueles que se reconciliaram simplesmente conosco (Tchkapskaia, Chaguinian). E também existe o caminho dos racionalistas e dos ecléticos (Briusov,

Gorodetski e Chaguinian novamente). Há inúmeras outras vias, mas não podemos aqui apontar todas elas.

Maiakóvski veio pelo caminho mais curto, o dos boêmios rebeldes perseguidos. A Revolução, para ele, serviu como verdadeira experiência, real e profunda. Estourou com trovões e relâmpagos sobre as mesmas coisas que odiava à sua maneira e com as quais se reconciliara. Nisso reside sua força. O individualismo revolucionário de Maiakóvski desembocou com entusiasmo na Revolução proletária, mas não se confundiu com ela. Seus sentimentos subconscientes pela cidade, pela natureza e pelo mundo inteiro não são os do operário, mas os do boêmio. "O lampião calvo / despe voluptuosamente / da rua / uma meia preta",<sup>6</sup> esta impressionante imagem, extremamente característica de Maiakóvski, esclarece mais sobre a natureza boêmia e urbana do poeta que qualquer outra consideração. O tom impudente e cínico de muitas imagens, sobretudo do primeiro período do poeta, traz visivelmente a marca do cabaré artístico, do café e de tudo o que a ele se associa.

Maiakóvski aproxima-se mais do caráter dinâmico da Revolução e de sua rude coragem que do caráter coletivo de seu heroísmo, de suas ações e experiências. Assim como o grego antigo era antropomorfo, pensava ingenuamente que as forças da natureza se assemelhavam a ele, nosso poeta é maiakomorfo e povoa, com sua personalidade, lugares, ruas e campos da Revolução. Tocam-se os extremos. A universalização de seu próprio ego apaga, em certa medida, os limites da personalidade, e aproxima o homem da coletividade que está na extremidade oposta. Isso, porém, só é verdadeiro em certa medida.

A arrogância individualista e boêmia, contrastando não com a humanidade, que ninguém exige, mas com o tato e o senso da medida indispensável, corre através de tudo o que escreveu 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.

Produz verdadeiros milagres! Mas, sob o preço de esforços heróicos, de quando em quando levanta halteres notoriamente ociosos.

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. Assume atitude familiar diante dos maiores acontecimentos da história. É o que há de menos suportável e mais perigoso na sua obra. Não se pode falar, no seu caso, de coturnos ou pernas de pau: são para ele suportes ridiculamente pequenos. Maiakóvski tem um pé sobre Mont Blanc e o outro sobre o Elbruz. Sua voz abafa a do trovão. Pode alguém espantar-se quando ele trata com familiaridade a história e com intimidade a Revolução? Aí está o perigo: adotando, em toda parte e em todas as coisas, padrões tão gigantescos, tonitruando (um termo favorito do poeta) do alto do Elbruz e de Mont Blanc, apaga as proporções de nossos assuntos terrestres, e não se pode mais distinguir o pequeno do grande.

Eis por que Maiakóvski fala de seu amor, isto é, de seus sentimentos mais íntimos como se se tratasse da migração dos povos. E, pelo mesmo motivo, é incapaz de encontrar outra linguagem quando trata da Revolução. Aponta sempre com a alça máxima e, como qualquer artilheiro sabe, semelhante tiro dá o mínimo de golpes no alvo e afeta gravemente os canhões.

É verdade que o hiperbolismo reflete até certo ponto o furor de nosso tempo, mas não se justifica seu emprego indiscriminado na arte. Não se pode gritar mais forte que a guerra ou a Revolução. É mais fácil sucumbir. O senso de medida na arte assemelha-se ao da realidade em política. A principal falta da poesia futurista, mesmo nas suas melhores obras, é a falta do senso de medida: ela perdeu a medida dos salões e ainda não encontrou a medida das praças públicas. Mas é preciso encontrá-la. Force-se a voz na praça, e ela se torna rouca, sufocada, anulando o efeito do discurso. Deve-se falar com a voz natural, e não com uma voz mais forte. Pode-se empregar a voz em toda a sua extensão quando se sabe como fazê-lo. Maiakóvski muitas vezes grita quando deveria falar. Seus gritos,

onde deveria gritar, parecem pois insuficientes. A gritaria e o enrouquecimento afogam a dramaticidade de sua palavra.

As poderosas imagens de Maiakóvski, embora em geral esplêndidas, desintegram várias vezes o conjunto e paralisam o movimento. O poeta seguramente se dá conta disso, e assim aspira a outro extremo: a linguagem das *fórmulas matemáticas*, estranha à poesia. Pode-se pensar que a auto-suficiência das metáforas, o gosto da imagem pela imagem, que o imaginismo apresenta de comum com o futurismo (que começa a parecer o nosso imaginismo das canções camponesas), têm raízes no fundamento rural de nossa cultura. Relaciona-se mais com a igreja de Basílio, o Bem-Aventurado, que com uma ponte de cimento armado.

Qualquer que seja a explicação histórica e cultural, não resta dúvida de que nas obras de Maiakóvski o que mais falta é movimento. Isso pode parecer um paradoxo, porque o futurismo se baseia inteiramente sobre o movimento. Aqui, entretanto, intervém a incorruptível dialética: o excesso de imagens impetuosas conduz à calmaria. O movimento deve estar em consonância com o mecanismo de nossa percepção, com o ritmo de nossos sentimentos, para que se possa senti-lo física e artisticamente.

Uma obra de arte deve mostrar o crescimento gradual de uma imagem, uma idéia, um humor, uma trama, uma intriga, até o ápice, e não lançar o leitor de um horizonte a 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. E não restam nem conjunto nem dinâmica. Os futuristas ainda não

acharam a expressão sintética da linguagem e das metáforas nas suas obras.

“150.000.000” devia ser o poema da Revolução. Mas não é. A obra, grande em intenção, está minada pela fraqueza e pelos defeitos do futurismo. O autor queria escrever uma epopéia do sofrimento das massas, do seu heroísmo, a epopéia da revolução impessoal dos 150 milhões de Ivãs. E não assinou: “Ninguém é o autor de meu poema.” Essa impessoalidade convencional nada modifica: o poema de fato continua profundamente pessoal, individualista, e isso no mau sentido dos termos. Contém muito de arbitrário e gratuidade. Imagens como: “Wilson nada na gordura”, “Todo habitante em Chicago tem ao menos o título de general”, “Wilson não se empanturra, engorda, sua barriga cresce aos poucos” etc. Essas imagens, aparentemente simples e grosseiras, não são de todo populares e em todo caso não pertencem às massas de hoje.

O operário, ao menos aquele que lerá o poema de Maiakóvski, viu a fotografia de Wilson. Ele é magro, embora acreditemos que absorva proteínas e gorduras suficientes. O operário também leu Upton Sinclair e sabe que em Chicago existem, além dos generais, trabalhadores em matadouros. Sente-se nessas imagens gratuitas e primitivas, a despeito de seu hiperbolismo tonitruante, certo ceceio semelhante àquele que os adultos usam com as crianças, que transparece nessas imagens, e não provém da exuberante imaginação popular, mas da asneira boêmia.

Wilson tem uma escada. “Se começa a subi-la, quando jovem, atingirás o seu alto ao envelheceres.” Ivã ataca Wilson no “campeonato mundial da luta de classes”. Wilson possui “pistolas de quatro bocas e um sabre com 60 dentes de serra”, mas Ivã tem “uma só mão, pois a outra enfiou na sua cintura”. Ivã, sem armas, a mão na cintura, contra o infiel armado de pistolas, é um tema russo muito velho! Não estamos diante de Ilía Murometz?<sup>2</sup> A menos que este não seja Ivã o Bobo, que avança descalço contra a infernal maquinaria alemã? Wilson fere-o com o sabre: “Fere-o quatro vezes... Mas o homem ferido subitamente se levanta.” E assim por diante.

Como estão deslocados e são particularmente frívolos essas baladas primitivas e esses contos de fada transplantados para a Chicago industrial e aplicados à luta de classes! Tudo isso se pretendia titânico. É de fato atlético. De um atletismo duvidoso que maneja pesos ociosos. O campeonato mundial de luta de classe: onde está a autocrítica? Um campeonato é um espetáculo para feriados onde muitas vezes se usam truques e combinações. Nem a imagem nem o termo, portanto, convêm aqui. A luta titânica de 150 milhões de homens resultou numa paródia de lenda e num *match* de circo. A paródia não é intencional, mas isso nada justifica.

As imagens que nada visam, ou seja, aquelas que não se formam interiormente, devoram a idéia sem deixar traços e a malbaratam tanto no plano artístico como no político. Por que Ivã, contra pistolas e sabres, conserva a mão na cintura? Por que tal desprezo pela técnica? Ivã certamente está menos armado que Wilson. Mas é por isso que deve servir-se de duas mãos. E se não cai por terra é porque em Chicago não só existem generais, mas também operários que, em grande parte, são contra Wilson e a favor de Ivã. O poema não o mostra. Procurando obter uma imagem aparentemente monumental, o autor destrói sua verdadeira essência.

Às pressas e de passagem, isto é, uma vez mais sem motivo, o autor divide o mundo inteiro em duas classes: de uma parte, Wilson, nadando na gordura, com arminhos, castores, com grandes corpos celestes; de outra, Ivã, com blusões e milhões de estrelas da Via Láctea. "Para os castores — as pequenas frases dos decadentes do mundo inteiro. Para os blusões — a frase de bronze dos futuristas." Ainda que o poema seja expressivo e possua algumas frases fortes, apropriadas, metáforas brilhantes, ele infelizmente não possui nenhuma frase de bronze para os blusões. Por falta de talento? Não. Por falta de uma imagem da Revolução forjada pelos nervos e pelo cérebro, de uma imagem à qual a expressão se subordinasse. O autor joga como um atleta, apanhando e lançando cada vez uma diferente imagem.

"Acabaremos contigo, mundo romântico!", ameaça Maiakóvski. Bem, é preciso com efeito pôr fim ao romantismo de Oblomov e de



Karataiev. Mas como? "Ele é velho, mate-o e faça um cinzeiro do seu crânio." Aí não existe romantismo? E do mais negativo? Crânios servindo de cinzeiros não são cômodos nem higiênicos. E afinal essa selvajaria não tem sentido. O poeta deve estar embebido de romantismo para fazer semelhante emprego dos ossos de um crânio. Em todo caso, ele não trabalhou nem unificou as suas imagens.

"Roubai a riqueza de todos os mundos!" É nesse tom familiar que Maiakóvski fala do socialismo. Mas roubar significa agir como ladrão. Esta palavra se ajusta, portanto, quando se trata da expropriação da terra e das fábricas pela sociedade? Está notavelmente deslocada. O autor usa tais vulgaridades para ombrear-se com o socialismo e a Revolução. Quando dá tapas nas costas, com familiaridade, dos 150 milhões de Ivãs, não eleva o poeta a dimensões titânicas, mas reduz Ivã a somente um oitavo de página. A familiaridade não exprime a profunda intimidade, pois várias vezes apenas evidencia a inconstância política ou moral. Laços sérios e profundos com a Revolução excluem o tom familiar. Engendrariam o que os alemães denominam "o patético da distância".

O poema contém frases fortes, imagens audaciosas e expressões apropriadas. O "réquiem triunfal da paz" final é talvez a parte mais poderosa. Mas na realidade uma falta de movimento interior domina o conjunto. As contradições não se esclarecem para em seguida se resolver. Eis um poema sobre a Revolução ao qual falta movimento! As imagens, que vivem isoladamente, chocam-se e titubeiam. Sua hostilidade não decorre da matéria história, mas do desajuste interior com a filosofia revolucionária da vida. Quando, portanto, se chega ao fim do poema, não sem dificuldade, diz-se que o poeta, se usasse um pouco de precaução e autocrítica, poderia ter escrito uma grande obra! Talvez esses defeitos fundamentais não decorram das qualidades pessoais de Maiakóvski, mas do fato de que ele trabalha num mundo fechado. Nada é tão adverso à autocrítica e à precaução que a vida de cenáculo.

As peças satíricas de Maiakóvski também não conseguem penetrar a essência das coisas e suas relações. Sua sátira é picante e superficial. Um caricaturista, para dizer alguma coisa, deve possuir

mais que o domínio do lápis. Deve conhecer como ao seu bolso o mundo que desmascara. Saltikov conhecia bem a burocracia e a nobreza! Uma caricatura aproximada (99% das caricaturas soviéticas o são) é como a bala que erra o alvo pela distância de um dedo ou mesmo de um palmo: quase tocou o alvo, portanto errou o tiro.

A sátira de Maiakóvski é assim. Suas notas picantes, com o tom de aparte, erram o alvo às vezes pela distância de um dedo e outras vezes de um palmo. Ele pensa seriamente que se pode abstrair o *cômico* de seu suporte e reduzi-lo à aparência. No prefácio de seu conto satírico, ele mesmo apresenta "um esquema de riso". O que provoca um sorriso de perplexidade, à leitura desse *esquema*, é o fato de que ele nada contém de engraçado. E se alguém apresentasse um esquema melhor que o de Maiakóvski, ainda subsistiria a diferença entre o riso provocado por uma sátira que acerta o alvo daquele que resulta de uma cócega verbal.

Maiakóvski ergueu-se da boêmia que o impulsionou para verdadeiras obras de criação. Mas o galho em que subiu é individual. O poeta revolta-se contra a sua condição, contra a dependência material e moral na qual se encontram sua vida e sobretudo seu amor. Ofendido, indignado contra os senhores da situação, que o privaram de sua amada, ele chega a apelar para a Revolução e prediz seu desencadear sobre uma sociedade que tira a liberdade de um Maiakóvski.

"A nuvem de cuecas", poema de um amor infeliz, é artisticamente sua obra mais significativa, a mais audaciosa e prometedora como criação. É difícil crer que um jovem de 22 ou 23 anos escrevesse um texto de força tão intensa e com uma forma tão original. "Guerra e Universo", *Mistério bufo* e "150.000.000" são muito mais fracos justamente porque Maiakóvski deixou sua órbita individual para entrar na órbita da Revolução. Pode-se louvar seu esforço porque não existe de fato outro caminho para ele. "A esse propósito" retorna ao tema do amor pessoal, mas está alguns passos atrás da "Nuvem", e não à frente. Só uma ampliação do campo de conhecimento e um aprofundamento do conteúdo artístico podem manter o equilíbrio num plano muito mais elevado.

Não se deve esquecer, porém, que mudar de direção e enveredar conscientemente por um novo caminho é coisa muito difícil. A técnica de Maiakóvski nos últimos tempos apurou-se de maneira incontestada, mas também se tornou mais estereotipada. *Mistério bufo* e “150.000.000” contêm, ao lado de frases grandiosas, fraquezas fatais, mais ou menos compensadas pela retórica e por alguns passos de dança na corda verbal. A qualidade orgânica, a sinceridade, o grito interior que sentimos na “Nuvem”, não existem mais. “Maiakóvski repete-se”, dizem alguns. “Maiakóvski virou poeta oficial”, exultam maldosamente outros.

Será verdade? Não nos apressamos a fazer profecias pessimistas. Maiakóvski não é mais um adolescente, certo, mas ainda é um jovem. Isso nos autoriza a não fechar os olhos sobre as dificuldades que se encontram no seu caminho. Ele não reencontrará a espontaneidade criadora que brota como vivo manancial na “Nuvem”. Não há motivo, entretanto, para lamentar. A espontaneidade juvenil em geral cede lugar, na maturidade, a um domínio de si mesmo que consiste não só num sólido conhecimento da língua, mas também numa larga visão da vida e da história, uma compreensão profunda do mecanismo da vida coletiva e das forças individuais, de idéias, temperamentos e paixões.

Esse domínio não combina com o diletantismo social, a gritaria, a falta de respeito por si próprio, a fanfarronada enfadonha ou a brincadeira de gênios que fazem truques e malabarismos nos cafés da *intelligentsia*. Se a crise do poeta — porque crise existe — se resolve por sábio discernimento que diferencia o particular do geral, então o historiador da literatura dirá que *Mistério bufo* e “150.000.000” só marcaram uma baixa de tensão inevitável e temporária na curva de uma estrada que continua a subir. Desejamos sinceramente que Maiakóvski dê razão ao historiador do futuro.

Quando se quebra um braço ou uma perna, ossos, tendões, músculos, artérias, nervos e pele não se rompem segundo uma só linha, da mesma forma que não se colam novamente e saram ao mesmo tempo. Quando se produz uma fratura revolucionária na vida

da sociedade, não existe simultaneidade nem simetria de processo, quer na ideologia social, quer na estrutura econômica. As premissas ideológicas necessárias à Revolução formam-se antes do seu rompimento, enquanto as mais importantes conseqüências ideológicas só aparecem muito tempo depois. Seria, por conseguinte, falta de seriedade estabelecer, baseando-se em analogias e comparações formais, um tipo de identidade entre futurismo e comunismo, e deduzir daí que o futurismo é a arte do proletariado.

Devemos rejeitar tais pretensões. Isso não significa desprezo pelas obras dos futuristas. Elas constituem marcos necessários à formação de uma nova e grande literatura, em cuja evolução compõem apenas um episódio significativo. Basta, para se convencer disso, abordar a questão mais concretamente, no plano histórico. À crítica de que as suas obras são inacessíveis às massas, os futuristas respondem que *O Capital* de Marx também o é. Mas não têm razão. Ainda faltam às massas, evidentemente, cultura e formação estética às quais elas só lentamente se elevarão. Esta representa apenas uma das causas pelas quais o futurismo lhes permanece inacessível.

Há outra: o futurismo, em seus métodos e formas, leva claramente as marcas deste mundo, ou melhor, deste pequeno mundo em que nasceu e do qual, pela lógica das coisas — psicologicamente e não logicamente —, hoje ainda não saiu. É tão difícil separar o futurismo de sua hipótese intelectual como a forma do conteúdo. Se isso acontecesse, o futurismo sofreria uma transformação qualitativa tão profunda que não mais seria futurismo. E acontecerá. Mas não amanhã. Mesmo agora se pode assegurar, todavia, que muito no futurismo terá grande utilidade e poderá servir para um renascimento da arte, com a condição de que aprenda a manter-se sobre as suas pernas, sem tentar impor-se por decreto governamental, como quis fazer no início da Revolução.

As novas formas 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 processo complexo de mútuas relações. A elevação do nível cultural da classe operária ajudará e influenciará esses inovadores que realmente têm alguma coisa a dizer. A afetação, inevitável quando reinam os conciliábulos, desaparecerá, e os germes vivos produzirão formas novas que permitam resolver os novos problemas artísticos. Essa evolução supõe antes de tudo a acumulação de bens culturais, o aumento do bem-estar e o desenvolvimento da técnica.

Não existe outro caminho. Não se pode pensar com seriedade que a história conservará as obras dos futuristas para servir, depois de muitos anos, às massas então amadurecidas. Isso seria o mais puro *passadismo*. Quando chegar essa época, que não virá de imediato e na qual a educação estética e cultural das massas trabalhadoras suprimirá o abismo entre a inteligência criadora e o povo, a arte apresentará um aspecto diferente do de hoje. O futurismo, nesse processo, aparecerá como um elo indispensável. Isso é pouca coisa?

<sup>1</sup> Publicamos no fim deste capítulo, a título de apêndice, uma carta curta, muito interessante e valiosa, do camarada Gramsci sobre os destinos do futurismo italiano. (L.T.)

<sup>2</sup> Púchkin, Fet e Tiutschev são poetas russos do século XIX; Balmont, como Blok, pertence à literatura moderna. (M.B.)

<sup>3</sup> Lef: abreviatura de *Frente Esquerdista das Artes*. Título de uma revista futurista que apareceu em Petrogrado em 1923 e da tendência artística que se reuniu em torno dela. Foi dirigida de 1923 a 1925 por Maiakóvski. Pastenark fez parte do grupo durante algum tempo e colaborou no primeiro número da revista. (M.B.)

<sup>4</sup> Tio Vânia: personagem-título de uma peça de Tchekhov. (M.B.)

<sup>5</sup> Peredonov: personagem hipócrita, perverso e sensual, herói do romance de Teodoro Sologub (1863-1927), *O demônio mesquinho*, publicado pouco antes da Primeira Guerra Mundial. (M.B.)

<sup>6</sup> Usamos aqui a tradução de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman, "De rua em rua", *Maiakóvski, Poemas*, 7ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2006. (N.E.)

<sup>7</sup> Ilía Murometz: valentão das antigas canções russas. (M.B.)

## APÊNDICE

### UMA CARTA DO CAMARADA GRAMSCI SOBRE O FUTURISMO ITALIANO

Eis aqui as respostas às perguntas que você me fez sobre o futurismo italiano.

O movimento futurista na Itália perdeu completamente seus traços característicos depois da guerra. Marinetti dedica-se muito pouco ao movimento. Casou-se e prefere consagrar sua energia à esposa. Monarquistas, comunistas, republicanos e fascistas participam hoje do movimento futurista. Em Milão há pouco tempo se fundou um semanário político, *Il Príncipe*, que formula ou procura formular as teorias desenvolvidas por Maquiavel para a Itália do século xv, a saber: só um monarca absoluto, um novo César Borgia, colocando-se à frente dos grupos rivais, pode encerrar a luta que divide os partidos locais e leva a nação ao caos. Dois futuristas, Bruno Corra e Enrico Settimelli, dirigem o órgão. Marinetti colabora hoje nesse periódico, embora tenha sido preso por causa de violento discurso contra o rei, que pronunciou em 1920, durante uma manifestação patriótica em Roma.

Os principais porta-vozes do futurismo de antes da guerra tornaram-se fascistas, à exceção de Giovanni Papini, que se converteu ao catolicismo e escreveu uma história de Cristo. Os futuristas, durante a guerra, foram os mais tenazes partidários da "luta até a vitória final" e do imperialismo. Só um fascista, Aldo Palazzeschi, declarou-se contra a guerra. Rompeu com o movimento e terminou emudecendo como escritor, embora fosse dos mais inteligentes.

Marinetti publicou um manifesto para demonstrar que a guerra — sempre, aliás, exaltada por ele — constituía o único remédio higiênico para o universo. Tomou parte no conflito como capitão de um batalhão de carros blindados, aos quais teceu um hino entusiasta no seu último livro, *A alcova de aço*. Escreveu também uma brochura intitulada *Fora do comunismo*, na qual desenvolve suas doutrinas políticas — se é que se pode qualificar de doutrina as fantasias desse homem — que são por vezes espirituosas e sempre estranhas.

A seção de Turim do Proletkult, antes de minha partida da Itália, pediu a Marinetti que explicasse aos operários, na abertura de uma exposição de quadros futuristas, o sentido do movimento. Ele aceitou de boa vontade o convite. Visitou a exposição com os operários e declarou-se satisfeito com o fato de demonstrarem mais sensibilidade que os burgueses no que concerne à arte futurista.

O futurismo antes da guerra era muito popular entre os operários. A revista *L'Acerbo* tinha uma tiragem que atingia a 20 mil exemplares, dos quais quatro quintos circulavam entre operários. Por ocasião de numerosas manifestações de arte futurista nos teatros das maiores cidades italianas, os operários defendiam os futuristas contra os jovens — semi-aristocratas e burgueses — que os atacavam.

O grupo futurista de Marinetti não existe mais. Um certo Mario Dessi, homem sem o menor valor intelectual e como organizador, agora dirige o seu antigo periódico *Poesia*. No sul, sobretudo na Sicília, apareceram muitas folhas futuristas nas quais Marinetti escreve artigos; publicam-nas estudantes que encobrem com o futurismo sua ignorância da gramática italiana. Os pintores compõem o grupo mais importante entre os futuristas. Há em Roma uma exposição permanente de pintura futurista organizada por um certo Antonio Giulio Bragaglia, fotógrafo falido, produtor de cinema e empresário.

O mais conhecido dos pintores futuristas é Giorgio Balla. D'Annunzio, publicamente, nunca tomou posição em relação ao futurismo. Deve-se dizer que o futurismo, em sua origem,

manifestava-se expressamente contra d'Annunzio. Um dos primeiros livros de Marinetti intitulava-se *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste*. Ainda que durante a guerra os programas políticos de Marinetti e de d'Annunzio coincidissem em todos os pontos, os futuristas permaneceram anti-d'Annunzio. Eles praticamente não mostraram interesse algum pelo movimento de Fiúme, embora mais tarde participassem das manifestações.

Pode-se dizer que, depois da conclusão da paz, o movimento futurista perdeu completamente seu caráter e dissolveu-se em diversas correntes, formadas no transcurso da guerra e em consequência dela. Os jovens intelectuais são quase todos reacionários. Os operários, que viram no futurismo elementos de luta contra a velha cultura acadêmica italiana, ossificada e estranha ao povo, hoje devem combater de armas na mão por sua liberdade e demonstram pouco interesse pelas velhas querelas. Nas grandes cidades industriais, o programa do Proletkult, que busca despertar o espírito criador do operário para a literatura e a arte, absorve a energia daqueles que ainda têm tempo e desejo de ocupar-se com tais questões.

MOSCOU, 8 DE SETEMBRO DE 1922



# 5

## A ESCOLA DE POESIA FORMALISTA E O MARXISMO

**S**em contar as fracas ressonâncias dos sistemas ideológicos anteriores à Revolução, a única teoria que se opõe ao marxismo na Rússia soviética, nestes últimos anos, é a da escola formalista da arte. Eis um paradoxo. O formalismo estava estreitamente ligado ao futurismo russo. Mas quando este politicamente capitulou diante do comunismo, o formalismo manifestou com toda força sua oposição teórica ao marxismo.

Viktor Tchkhovski representou, ao mesmo tempo, o teórico do futurismo e o chefe da escola formalista. A arte, segundo sua teoria, sempre se encontra em obras de formas puras, que bastam a si mesmas, e esse fato o futurismo reconheceu pela primeira vez. O futurismo é então a primeira arte consciente da história, e a escola formalista é a primeira escola de arte científica. Graças aos esforços de Tchkhovski — e este não é o seu menor mérito! — a teoria da arte e em parte a própria arte ergueram-se, enfim, do estágio da alquimia para o da química.

O arauto da escola formalista, o primeiro químico da arte, dá de passagem alguns tapas amigáveis nos futuristas *conciliadores*, que procuram uma ponte para a Revolução e tentam encontrá-la na concepção materialista da história. Tal ponte não se torna necessária: o futurismo basta inteiramente a si mesmo.

Há duas razões pelas quais precisamos nos deter ante a escola formalista. Em primeiro lugar, por ela mesma: a despeito do caráter superficial da teoria formalista da arte, certa parte do trabalho de pesquisa dos seus adeptos é realmente útil. A outra razão é o futurismo: embora não tenham fundamento as pretensões que os futuristas têm de possuir o monopólio da representação da nova arte, não se pode excluí-lo do processo que prepara a arte de amanhã.

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-estatística 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.

Assim como é útil ao poeta ou ao escritor em geral preparar listas de sinônimos, aumentá-las, para expandir seu repertório verbal, é-lhe verdadeiramente útil, indispensável, medir uma palavra não só conforme sua significação intrínseca, mas também de acordo com seu valor acústico, pois é antes de tudo pela acústica que se transmite ao outro essa palavra. Os métodos do formalismo, mantidos dentro de limites razoáveis, podem ajudar a esclarecer as particularidades artísticas e psicológicas da forma (sua economia, movimento, contraste, 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. À medida que tratamos de uma escola contemporânea, viva, e que continua a desenvolver-se, é necessário, na idade de transição em que vivemos, testá-la por meio da prova social e revelar suas

raízes de classe. Não só o leitor, mas a própria escola poderá desse modo orientar-se, isto é, conhecer-se, purificar-se e dirigir-se.

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. E vão muito mais longe: a arte da eloquência, para eles, encontra seu acabamento na palavra, como as artes plásticas na cor. Um poema é uma combinação de sons; uma pintura é uma combinação de manchas coloridas. E as leis da arte são as normas dessas combinações. O critério social e psicológico que, para nós, dá um sentido ao trabalho microscópico e estatístico sobre a matéria verbal é, para os formalistas, apenas alquimia.

"A arte sempre foi independente da vida, e sua cor nunca refletiu a cor da bandeira que flutua sobre a fortaleza da cidade" (Tchklowski). "O ajustamento à expressão, à massa verbal, é o único momento essencial da poesia" (Jakobson, em *A poesia russa de hoje*). "Desde o instante em que existe uma nova forma, existe um conteúdo novo. Assim a forma determina o conteúdo" (Kruchênikh). "A poesia é o arranjo da palavra, válido em si ou, como diz Khlébnikov, *autônomo*" (Jakobson) etc.

Os futuristas italianos certamente buscaram na palavra um instrumento de expressão para o século da locomotiva, da hélice, da eletricidade, do rádio etc. Buscavam, em outros termos, nova forma para o novo conteúdo da vida. Mas, ao que parece, "era uma reforma no campo da narrativa, e não no campo da linguagem poética" (Jakobson). Tudo ocorre de modo diferente no futurismo russo; ele leva às últimas conseqüências "o ajustamento à massa verbal". A forma, para o futurismo russo, determina o conteúdo.

Jakobson certamente se vê obrigado a admitir que "uma série de novos métodos poéticos encontra a sua aplicação (?) no urbanismo" (na cultura urbana). Eis aqui, entretanto, sua conclusão: "Daí os poemas urbanistas de Maiakóvski e de Khlébnikov." Em outras palavras, não foi a cultura urbana que, após impressionar o olho e o ouvido do poeta ou reeducá-lo, lhe inspirou uma nova forma, novas

imagens, novos epítetos, novo ritmo: mas, ao contrário, foi a forma que, nascida espontaneamente (de modo *autônomo*), obrigou o poeta a buscar um material apropriado, e assim o empurrou na direção da cidade!

O desenvolvimento da *massa verbal* passou, arbitrariamente, da *Odisséia* à *Nuvem de cuecas*: a tocha, a vela, a lâmpada elétrica não servem para nada! Basta formular claramente esse ponto de vista para que sua inconsistência pueril salte aos olhos. Jakobson, todavia, tenta insistir: responde antecipadamente que no mesmo Maiakóvski se encontra um verso como: "Deixai as cidades, estúpidos humanos." E o teórico da escola formalista raciocina profundamente: "O que é isso? Uma contradição lógica? Muitos atribuem ao poeta os pensamentos expressos nas suas obras. Incriminar um poeta pelas idéias e sentimentos é tão absurdo como o comportamento do público medieval batendo no autor que desempenhara o papel de Judas." E assim por diante.

É evidente que um ginasiano bem-dotado escreveu tudo isso com a mais visível e autônoma intenção "de cravar a pena no nosso professor de literatura, notório pedante". Esses atrevidos inovadores, tão hábeis para cravar uma pena, se mostram porém incapazes de usá-la em um correto trabalho teórico. Não é difícil prová-lo.

O futurismo sem dúvida sentiu as sugestões da cidade, do bonde, da eletricidade, do telégrafo, do automóvel, da hélice, do cabaré noturno (especialmente do cabaré noturno) bem antes de encontrar sua nova forma. O urbanismo (a cultura urbana) instalara-se profundamente no subconsciente do futurismo. Os epítetos, a etimologia, a sintaxe e o ritmo do futurismo só representam uma tentativa de dar forma artística ao novo espírito das cidades que se apossou da consciência. E quando Maiakóvski exclama: "Deixai as cidades, estúpidos humanos", este é o grito de um cidadão, de um homem urbanizado até a medula dos ossos. É fora da cidade, aliás, que ele se mostra mais clara e visivelmente cidadão, isto é, quando *deixa a cidade...* para ir à sua casa de campo.

Não se trata aqui de *incriminar* (essa palavra vem como um fio de cabelo na sopa) um poeta por idéias e sentimentos que exprime. Só

a maneira pela qual ele os exprime é que faz do poeta o que ele é. Mas, afinal, o poeta, na linguagem da escola que adotou ou que ele mesmo criou, executa as tarefas que se situam fora dele. E isso é verdade mesmo quando ele se limita ao círculo estreito do lirismo: seu amor pessoal e sua própria morte. As nuances individuais da forma poética evidentemente correspondem à composição do espírito individual, mas, ao mesmo tempo, acomodam-se na limitação e na rotina, tanto no domínio dos sentimentos como no modo de exprimi-los.

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 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 de 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. Se não houvesse mudanças na psicologia, produzidas pelas transformações do meio social, não existiria movimento na arte: os povos continuariam, de geração em geração, satisfeitos com a poesia da Bíblia ou a dos gregos antigos.

Mas o filósofo do formalismo pula sobre nós e diz que se trata de uma nova forma "no campo da narrativa, e não no campo da linguagem poética". Aí estamos fulminados! Se isso pode agradar-vos, então sim, a poesia é narrativa, mas de grande estilo.

As querelas sobre *arte pura* e arte dirigida irrompem entre liberais e populistas. Elas não nos afetam. A dialética materialista está acima disso: para ela, a arte, do ponto de vista do processo histórico objetivo, é sempre um servo social, historicamente utilitário. Encontra o ritmo da palavra necessário para exprimir humores obscuros e vagos, aproxima o pensamento do sentimento, ou opõe um ao outro, enriquece a experiência espiritual do indivíduo e da coletividade, apura o sentimento, torna-o mais flexível, mais sensível, dá-lhe maior ressonância, aumenta o volume do pensamento graças à acumulação de uma experiência que ultrapassa a escala pessoal, educa o indivíduo, o grupo social, a classe e a nação.

Não importa de modo algum se, numa determinada situação, ela aparece sob a bandeira da *arte pura* ou de uma arte abertamente tendenciosa. Esta, no desenvolvimento social da Rússia, representou a bandeira da *intelligentsia* que buscava ligar-se ao povo. Impotente, esmagada pelo czarismo, privada de meio cultural, procurando apoio nas camadas inferiores da sociedade, a *intelligentsia* esforçava-se para provar ao povo que pensava como ele, só vivia para ele e o amava *terrivelmente*. Assim, como os populistas que iam ao povo estavam prontos a privar-se do terno limpo, do pente e da escova de dente, a *intelligentsia* estava disposta a sacrificar na sua arte as sutilezas da forma para exprimir, mais direta e espontaneamente, os sofrimentos e esperanças dos oprimidos.

A arte pura, pelo contrário, constituiu a bandeira natural da burguesia ascendente que não podia apresentar-se abertamente como burguesia e que, ao mesmo tempo, se esforçava para manter a *intelligentsia* a seu serviço. O ponto de vista marxista está muito distante dessas tendências que foram historicamente necessárias, mas estão também historicamente superadas. O marxismo, ao permanecer no plano da investigação científica, procura com a mesma segurança as raízes sociais da arte *pura* como também as da arte tendenciosa. Não *incrimina* de forma alguma o poeta pelos pensamentos e sentimentos que exprime, mas levanta questões de significado muito mais profundo.

A que ordens de sentimentos uma dada forma de obra de arte corresponde em todas as suas particularidades? A que condições sociais se devem tais pensamentos e sentimentos? Que lugar ocupam no desenvolvimento histórico de uma sociedade e de uma classe? E ainda: quais elementos da herança literária participam da elaboração da nova forma? Sob a influência de que impulsos históricos os novos complexos de sentimentos e pensamentos romperam a concha que os separava da esfera da consciência poética? A busca pode tornar-se mais complexa, detalhada, individualizada, mas ela terá como idéia fundamental o papel subsidiário que a arte desempenha no processo social.

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 de Mecenas e dos grandes senhores, o jogo automático da oferta e procura completado pelos complexos procedimentos das influências sobre o 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.

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. A nova arte, por sua própria natureza, terá necessariamente de colocar a luta do proletariado no centro de sua atenção. A relha da nova arte, entretanto, não se limita a um certo número de sulcos: deve ao contrário trabalhar e revolver todo o terreno, no comprimento e na largura.

O lirismo pessoal tem incontestavelmente o direito de existir na nova arte, por menor que seja sua esfera de ação. Ainda mais, o novo homem não se poderá formar sem um novo lirismo. Para criá-lo, no entanto, o próprio poeta deve sentir o mundo de um modo novo. Se, no seu abraço ao mundo, deve-se ver obrigatoriamente o Cristo ou Sabaote, curvando-se em pessoa, como no caso de Akhmátova, Tzvietáieva, Tchkapskaia e outros, isso só comprova a decrepitude de seu lirismo, sua inadequação social e portanto estética ao novo homem. Mesmo onde essa terminologia não é tanto uma sobrevivência profunda como um atraso no vocabulário, ela demonstra pelo menos uma estagnação psíquica que basta para se opor à consciência do novo homem.

Ninguém imporá nem se atreverá a impor aos poetas uma temática. Escrevam então tudo o que lhes vier à cabeça! Mas permiti à nova classe que se considera, com razão, chamada a construir um novo mundo, dizer-vos, neste ou naquele caso: não vos tornareis poetas novos traduzindo as concepções do *Domostrooi*, a filosofia de vida do século XVII, na linguagem dos acmeístas. A forma da arte em grande medida é independente. Mas o artista que a cria e o espectador que a aprecia não são máquinas ocas: uma feita para criá-la e a outra para apreciá-la. São seres vivos cuja psicologia cristalizada apresenta certa unidade, ainda que nem sempre harmoniosa. Essa psicologia resulta de condições sociais. A criação e a percepção das formas artísticas constituem uma de suas funções. E quaisquer que sejam as sutilezas às quais se dediquem os formalistas, toda sua concepção simplista se baseia na ignorância da *unidade psicológica do homem social*, do homem que cria e consome o que criou.



O proletariado precisa encontrar na arte a expressão desse novo estado de espírito que começa a surgir dentro dele e que a arte deve ajudar a formar. Não se trata aqui de uma ordem de Estado, mas de um critério histórico. Sua força reside no caráter objetivo de sua necessidade histórica. Não se pode iludi-la, nem escapar ao seu poder.

A escola formalista, precisamente, parece esforçar-se por ser objetiva. Está desgostosa, não sem razão, com o arbítrio crítico e literário que somente opera com gostos e humores. Procura critérios precisos para as classificações e avaliações. Mas, pela estreiteza de seu ponto de vista e do caráter superficial de seus métodos, cai constantemente em superstições tais como a grafologia e a frenologia. Essas duas *escolas* também buscam, como sabemos, estabelecer critérios puramente objetivos para definir o caráter humano, como o número e o arredondado de anéis na escrita, bem como as particularidades das saliências atrás da cabeça. É provável que anéis e saliências se relacionem com o caráter humano. Essa relação, porém, não é direta, imediata, e está longe de defini-lo de todo. O objetivismo aparente, que se baseia em elementos fortuitos, secundários ou apenas insuficientes, conduz inevitavelmente ao pior objetivismo. No caso da escola formalista, leva ao fetichismo da palavra. Contados os adjetivos, pesadas as linhas e medidos os ritmos, ou bem o formalista se detém e se cala, com ar de um homem que não sabe o que fazer de si mesmo, ou bem lança uma generalização inesperada que contém 5% de formalismo e 95% de menos crítica intuição.

Os formalistas, no fundo, não prosseguem no seu modo de abordar a arte até a sua conclusão lógica. 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.

Pode-se chegar a *Eugene Oneguín* raciocinando-se formalmente, ou por dois caminhos: subordinando a escolha dos elementos da linguagem a uma idéia artística preconcebida, como o fez Púchkin, ou resolvendo o problema algebricamente. Do ponto de vista *formalista*, o segundo método é o mais correto, porque não depende do estado de espírito, da inspiração ou de outros elementos precários desse gênero, e com a vantagem, tudo levando a *Eugene Oneguín*, de poder conduzir a um número incalculável de outras grandes obras. Necessita-se, para tanto, de tempo ilimitado, isto é, da eternidade.

Mas, como nem a humanidade nem o poeta individual têm a eternidade à sua disposição, a mola fundamental da composição poética permanecerá, como antes, a idéia artística preconcebida, tomada no seu mais amplo sentido, isto é, ao mesmo tempo como pensamento preciso, sentimento pessoal ou social expresso de maneira clara e como vago estado de espírito. A forma pesquisada excitará e estimulará, nos seus esforços para a realização artística, essa idéia subjetiva que poderá algumas vezes enveredar por um caminho imprevisto. Isso significa simplesmente que a forma verbal não reflete, de modo passivo, uma idéia artística preconcebida, mas um elemento ativo que influencia a própria idéia. Esse gênero de ativas relações de reciprocidade, na qual a forma influencia e às vezes transforma o conteúdo, é por nós conhecido em todos os setores da vida social e mesmo biológica. E não constitui nenhuma razão para rejeitar o darwinismo, o marxismo e criar uma escola formalista em biologia e em sociologia.

Viktor Tchklowski, que ziguezagueia com a maior destreza do formalismo verbal às avaliações mais subjetivas, adota ao mesmo tempo a mais intransigente atitude diante da definição e do estudo da arte baseados no materialismo histórico. Num opúsculo que publicou em Berlim sob o título *A marcha do cavaleiro*, ele formula no espaço de três pequenas páginas — a brevidade é o mérito principal e, em todo caso, indiscutível de Tchklowski — cinco argumentos exaustivos (nem quatro, nem seis, mas cinco) contra a concepção materialista da arte. Cumpre examiná-los porque é muito

útil ver e mostrar que futilidades se apresentam como a última palavra do pensamento científico (com a maior variedade de referências científicas nessas mesmas três páginas microscópicas).

“Se o meio e as relações de produção influenciasses a arte”, escreve Tcheklovski, “os temas artísticos não se ligariam ao lugar que correspondem a essas relações? Ou, de fato, os temas não têm cabimento.” E as borboletas? Elas, segundo Darwin, correspondem também a determinadas relações e, no entanto, voam de um lugar para outro, exatamente como um escritor livre em seus movimentos.

Não é fácil compreender por que o marxismo deve condenar à escravidão os temas artísticos. O fato de que os povos mais diversos e as diferentes classes de um povo utilizem os mesmos temas mostra simplesmente os limites da imaginação humana e a tentativa do homem, em todas as suas criações, inclusive artísticas, para economizar suas forças. Cada classe procura utilizar, na maior medida possível, a herança material e espiritual de outra classe.

O argumento de Tcheklovski poderia deslocar-se facilmente para o terreno da técnica de produção. Desde a Antigüidade, 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 do 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 camponês se assusta diante dos faróis de um automóvel, cuja luz lhe ofusca a visão, o conflito de duas culturas se reflete no episódio.

“Se o ambiente se exprimisse no romance, a ciência européia quebraria a cabeça para saber quando e onde foram escritos os contos das *Mil e uma noites*, se no Egito, na Índia ou na Pérsia.” Eis o segundo argumento de Tcheklovski. Dizer que o ambiente do homem, inclusive o do artista, isto é, dizer que as condições de sua

vida e de sua educação encontram uma expressão em sua obra, não significa que essa expressão tenha um caráter geográfico, etnológico e estatístico preciso. Não surpreende que haja dificuldade em decidir se certos romances foram escritos no Egito, na Índia ou na Pérsia, porque esses países têm muitas condições sociais em comum. Mas o fato de que a ciência européia “quebre a cabeça” para resolver essas questões, a partir do próprio texto dos romances, demonstra justamente que elas refletem o ambiente, ainda que de modo bastante deformado.

Ninguém pode ir além de si próprio. Mesmo os delírios de um louco nada contêm além daquilo que ele recebeu antes do mundo exterior. Só um psiquiatra com experiência, espírito penetrante e informado do passado do doente saberá encontrar, no conteúdo do delírio, os destroços deformados e alterados da realidade. A criação artística evidentemente não é delírio. Mas é também uma alteração, uma deformação, uma transformação da realidade segundo as leis particulares da arte. A arte, por mais fantástica que seja, não dispõe de outro material além daquele que lhe fornecem o mundo de três dimensões e o mundo mais estrito da sociedade de classes. Mesmo quando o artista cria o céu ou cria o inferno, ele simplesmente transforma a experiência de sua própria vida em fantasmagorias, até e inclusive a conta não paga de seu aluguel.

“Se as características de casta e de classe se refletissem na arte”, prossegue Tchklowski, “como os contos da Grã-Rússia sobre os nobres poderiam ser iguais aos contos sobre o padre?”

Trata-se, no fundo, de uma simples paráfrase do primeiro argumento. Por que as histórias sobre nobres e padres não poderiam ser as mesmas? Em que isso contradiz o marxismo? Os artigos, escritos por conhecidos marxistas falam muitas vezes de latifundiários, capitalistas, padres, generais e outros exploradores. O latifundiário distingue-se incontestavelmente do capitalista, mas em determinadas situações podem ser postos no mesmo saco. Por que, então, não poderia a arte popular, em certos casos, colocar juntos o barão e o padre como representantes de castas que dominam e esfolam os mujiques? O padre e o latifundiário, nas caricaturas de

Moor e Deny, encontram-se diversas vezes lado a lado, sem nenhum prejuízo para o marxismo.

“Se os traços etnográficos se refletissem na arte”, insiste Tchklowski, “não se poderia permutar o folclore de diferentes povos, e os contos nascidos no seio de um não valeriam para outro.”

Cada vez melhor! O marxismo não pretende absolutamente que os traços etnográficos tenham caráter independente! Destaca, pelo contrário, a importância determinante das condições naturais e econômicas na formação do folclore. A similitude de condições na evolução dos povos pastores e agricultores nos quais o campesinato prepondera e a similitude das influências que exercem uns sobre os outros não podem produzir senão um folclore similar. Na realidade, do ponto de vista que nos interessa, não importa saber se os temas semelhantes nasceram independentemente, nos diversos povos, como reflexos de uma experiência de vida retratada pelo mesmo prisma da imaginação camponesa, idêntica nos seus traços fundamentais; ou se, ao contrário, o vento transportou de um lugar para outro as sementes dos contos populares, que assim se enraizaram onde o solo se mostrou favorável. Esses dois modos provavelmente se combinam.

Por fim — “o ponto de vista marxista sobre a arte é falso, em quinto lugar, porque...” — Tchklowski propõe, a título de argumento, o tema do rapto que, através da comédia grega, chegou até a Ostróvski. O nosso crítico, em outras palavras, repete mais uma vez, sob forma especial, o seu primeiro argumento (como se vê, mesmo no que concerne à lógica formal, as coisas não vão bem com o nosso formalista). Sim, os temas emigram de povo para povo, de classe para classe, de autor para autor. Isso significa simplesmente que a imaginação humana é parcimoniosa. Uma nova classe não recomeça a criar toda a cultura desde o início, mas se apossa do passado, escolhe-o, retoca-o, o recompõe e continua a construir daí. Sem o uso do guarda-roupa de “segunda mão” do passado não haveria progresso no processo histórico.

Se o tema do drama de Ostróvski veio do Egito através da Grécia, também o papel sobre o qual ele escreve veio do papiro egípcio,

passando pelo pergaminho grego. Tomemos outra analogia, mais próxima de nós: o fato de que os métodos críticos dos sofistas gregos, os formalistas puros de sua época, penetram profundamente na consciência de Tcheklovski não muda em nada o fato de que o próprio Tcheklovski constitui um produto muito pitoresco de certo meio social de determinada época.

A destruição do marxismo em cinco pontos por Tcheklovski lembra muito os artigos contra o darwinismo, publicados pela *Revista Ortodoxa* nos velhos bons tempos. Se a teoria de que o homem descende do macaco fosse verdadeira, escrevia há 30 ou 40 anos o sábio bispo de Odessa, Nicanor, nossos avós teriam os sinais distintos de um rabo, ou pelo menos lembrariam essa característica. Em segundo lugar, como se sabe, os macacos só dão à luz macacos. Em quinto lugar, o darwinismo é falso porque contradiz o formalismo — perdão, quero dizer as decisões formais das assembleias da Igreja universal. O sábio eclesiástico, entretanto, levava uma vantagem: era francamente *passadista* e tomava seus argumentos do apóstolo Paulo, e não da física, da química ou da matemática, como o faz o futurista Tcheklovski.

É indiscutível que a necessidade da arte não é criada pelas condições econômicas. Mas tampouco a necessidade de alimentação é criada pela economia. A necessidade de alimentação e calor, pelo contrário, é que cria a economia. Nem sempre se podem seguir somente os princípios marxistas para julgar, rejeitar ou aceitar uma obra de arte. Esta deve ser julgada, em primeiro lugar, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte. Mas só o marxismo pode *explicar* por que e como, num determinado período histórico, aparece tal tendência artística; em outras palavras, quem expressou a necessidade de certa forma artística, e não de outras, e por quê.

Seria pueril pensar que cada classe por si mesma pode criar, completa e plenamente, sua própria arte; em particular que o proletariado seja capaz de elaborar uma nova arte por meio de círculos artísticos fechados, seminários, Proletkult etc. A atividade criadora do homem histórico é, de modo geral, hereditária. Toda nova classe ascendente se ergue sobre os ombros das classes que a

precederam. Essa sucessão, porém, é dialética, isto é, manifesta-se por meio de rejeições e rupturas internas. A economia estimula as novas necessidades artísticas e a busca de novas concepções artísticas e literárias através do desenvolvimento da nova classe e, em menor grau, das mudanças na sua situação, sob a influência do aumento de sua riqueza e de seu poder cultural.

A criação artística é sempre um retorno complexo às formas antigas, sob novos estímulos, que nascem fora da arte. É nesse amplo sentido que se pode falar da função da arte, dizer que a arte *serve*. Ela não representa um elemento desencarnado, alimentando-se de si mesmo, mas uma função do homem social, indissoluvelmente ligado a seu meio e a seu modo de vida. Como sempre, quando se leva um preconceito social até o absurdo, a conduta de Tcheklovski é bastante característica: baseia-se na idéia de uma arte independente do meio social, num período da história russa, justamente quando ela revelou, com mais franqueza que nunca, sua dependência espiritual e material das classes, subclasses e grupos de sociedade!

O materialismo não nega a importância do elemento formal, seja na lógica, na jurisprudência ou na arte. Assim como um sistema jurídico pode e deve julgar segundo sua lógica e coerência internas, a arte pode e deve julgar do ponto de vista de suas realizações formais, pois fora delas não pode haver arte. Uma teoria jurídica que tentasse estabelecer que o direito é independente das condições sociais pecaria pela base. A força motriz encontra-se na economia, nas contradições de classe. O direito apenas dá forma e expressão coerentes a esses fenômenos, não em suas particularidades individuais, mas em sua generalidade, no que têm de reproduzível e permanente. Precisamente agora podemos ver, com uma clareza rara na história, como se forma um novo direito: não pelos métodos de uma dedução lógica auto-suficiente, e sim por uma avaliação empírica das necessidades econômicas da nova classe dominante e um ajustamento empírico a essas novas necessidades.

A literatura — por seus métodos e seus procedimentos —, cujas raízes mergulham no mais longínquo passado e representam a

experiência acumulada na arte do verbo, exprime pensamentos, sentimentos, humores, pontos de vista e esperanças de sua época e de sua classe. Não se pode sair disso. E parece que não é preciso sair ao menos para aqueles que não estão a serviço de uma época já superada e de uma classe que já viveu seu tempo.

Os métodos de análise formal são necessários, mas não suficientes. Podem-se contar as aliterações nos ditos populares, classificar as metáforas, enumerar as vogais e consoantes numa canção de núpcias; tudo isso, de um modo ou de outro, enriquecerá sem dúvida nosso conhecimento do folclore. Mas sem conhecer o sistema de rotação das culturas, empregado pelo camponês, e o ciclo que daí resulta para sua vida, sem considerar o papel do arado, sem compreender a significação do calendário eclesiástico para o camponês, desde o momento em que ele se casa ao momento em que sua mulher dá à luz, somente se tocará na casca da arte popular, não se alcançando a noz.

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.

A analogia com as objeções teológicas contra o darwinismo, que esboçamos antes, pode parecer ao leitor superficial e anedótica. Num sentido isso é correto. Mas existe aí uma conexão mais profunda. A teoria formalista, mesmo para um marxista pouco instruído, lembra inevitavelmente os sons familiares de uma velha melodia filosófica. Os juristas e os moralistas (citemos ao acaso o alemão Stammler e o nosso subjetivista Mikhaílovski) tentaram provar que a economia não pode determinar a moral e o direito pela



única razão de que a própria vida econômica era impensável fora das normas éticas e jurídicas.

Os formalistas do direito e da moral certamente, não chegavam a afirmar a independência completa do direito e da moral diante da economia: reconheciam certa relação mútua complexa entre os *fatores*, e esses *fatores*, influenciando uns aos outros, conservavam suas qualidades de substâncias independentes, vindas não se sabe de onde. A afirmação de uma total independência do *fator* estético diante da influência das condições sociais, como o faz Tchklowski, constitui uma extravagância específica, cujas raízes também se encontram nas condições sociais: é a megalomania da estética, na qual a nossa dura realidade se põe de cabeça para baixo.

As construções dos formalistas, além dessa particularidade, têm o mesmo tipo de metodologia defeituosa que qualquer outro tipo de idealismo. Para um materialista, religião, direito, ética e estética permanecem, no entanto, funções do homem social e obedecem às leis de sua organização social. O idealista não vê um processo único de desenvolvimento histórico que produz os órgãos necessários e as respectivas funções, mas um cruzamento, uma combinação ou interação de certos princípios independentes: as substâncias religiosa, política, jurídica, estética e ética que encontram em si mesmas sua origem e sua explicação.

O idealismo dialético de Hegel arranja, à sua maneira, tais substâncias (que são categorias eternas), reduzindo-as a uma unidade genética. Embora em Hegel essa unidade seja o espírito absoluto, que, no decorrer do processo de suas manifestações dialéticas, se desenvolve sob a forma de diversos *fatores*, o sistema de Hegel — graças não a seu idealismo, mas ao caráter dialético — dá uma visão da realidade histórica, tão útil quanto a luva pelo avesso calçando a mão do homem.

Os formalistas (o mais genial dentre ele é Kant) não vêem, entretanto, a dinâmica do desenvolvimento, e sim um corte transversal dele, no momento exato de sua própria revelação filosófica. Eles descobrem aí a complexidade e a multiplicidade de seu objetivo (e não do processo, porque não pensam em termos de

processo). Essa complexidade, eles analisam e classificam. Dão nome aos elementos, que imediatamente se transformam em essências, em subabsolutos, sem pai nem mãe: a religião, a política, a moral, o direito, a arte... Não se trata mais da luva da história ao avesso, e sim da pele arrancada aos dedos e dessecada até a abstração completa. A mão da história torna-se então o produto da interação de polegar, indicador, médio e outros *fatores*. O fator estético é o dedo mínimo, o menor, mas não o menos amável dos dedos.

O vitalismo, em biologia, é uma variante dessa fetichização dos diversos aspectos do processo universal, sem compreensão de sua relação interior. À moral e à estética absolutas e colocadas além do social, como à superfísica força vital absoluta, só falta um Criador. A multiplicidade de *fatores* independentes, sem começo nem fim, não constitui mais que um politeísmo camuflado. E se o idealismo de Kant representa historicamente a tradução do cristianismo na linguagem da filosofia racionalista, todas as variedades do formalismo idealista conduzem, aberta ou veladamente, a Deus como causa de todas as causas. Em comparação com a oligarquia idealista de uma dezena de subabsolutos, um Criador pessoal e único já significa um elemento de ordem. Aí reside a conexão mais profunda entre as refutações formalistas do marxismo e as refutações teológicas do darwinismo.

A escola formalista representa um aborto do idealismo aplicado aos problemas da arte. Os formalistas revelam uma religiosidade que amadureceu muito depressa. São os discípulos de São João: para eles, "no começo era o Verbo". Mas, para nós, no começo era a ação. A palavra acompanhou-a como sua sombra fonética.

# 6

## A CULTURA E A ARTE PROLETÁRIAS

**C**ada classe dominante cria sua cultura e, por conseguinte, sua arte. A história conheceu as culturas escravistas da Antigüidade clássica e do Oriente, a cultura feudal da Europa medieval e a cultura burguesa que hoje domina o mundo. Daí a dedução de que o proletariado deva também criar sua cultura e sua arte.

A questão, contudo, está longe de ser assim tão simples quanto parece à primeira vista. A sociedade na qual os possuidores de escravos formavam a classe dirigente existiu durante muitos séculos. O mesmo ocorreu com o feudalismo. A cultura burguesa, ainda que a consideremos somente a partir de sua primeira manifestação aberta e turbulenta, isto é, a partir do Renascimento, existe há cinco séculos, mas só atingiu seu completo florescimento no século XIX ou, mais precisamente, na segunda metade deste século. A história mostra que a formação de uma nova cultura em torno de uma classe dominante exige considerável tempo e só alcança sua plena realização no período que precede a decadência política dessa classe.

O proletariado terá muito tempo para criar uma cultura *proletária*? Contrariamente ao regime de possuidores de escravos, de senhores feudais e de burgueses, o proletariado considera sua ditadura como um *breve período de transição*. Quando queremos denunciar as concepções muito otimistas sobre a passagem para o socialismo, destacamos que o período da revolução social, em escala mundial, não durará meses, e sim anos e dezenas de anos — dezenas de anos, mas não séculos, e ainda menos milênios. Pode o proletariado nesse lapso de tempo criar uma nova cultura?

Essa dúvida é legítima porque os anos de revolução social serão tempos de uma feroz luta de classes, na qual a destruição ocupará lugar maior que a atividade construtiva. O proletariado, em todo caso, gastará sua energia sobretudo na conquista do poder, em sua manutenção, em seu fortalecimento e na sua utilização para as mais urgentes necessidades da existência e da luta posterior.

Ora, durante esse período revolucionário, que encerra em limites tão estreitos a possibilidade de uma edificação cultural planejada, o proletariado atingirá o clímax de sua tensão e dará a manifestação mais completa do seu caráter de classe. E, inversamente, quanto mais o novo regime estiver protegido contra perturbações militares e políticas, e quanto mais favoráveis se tornarem as condições para a criação cultural, tanto mais o proletariado irá se dissolver na comunidade socialista, se libertar de suas características de classe, isto é, deixará de ser proletariado.

Não se trata, em outras palavras, da edificação de uma nova cultura, isto é, da edificação na mais longa escala da história, durante o período da ditadura. A construção cultural, por outro lado, não terá precedente na história quando não mais houver necessidade da mão de ferro da ditadura. Aí, porém, não mais apresentará um caráter de classe. Pode-se concluir, portanto, que não haverá cultura proletária. E, para dizer a verdade, não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho a uma cultura da humanidade. Ao que parece, esquecemos isso com muita frequência.

As proposições confusas sobre a cultura proletária, por analogia e antítese à cultura burguesa, nutrem-se de uma identificação muito pouco crítica entre os destinos históricos do proletariado e os da burguesia. O método vulgar, puramente liberal, das analogias históricas formais nada tem em comum com o marxismo. Não há analogia real alguma entre o ciclo histórico da burguesia e o da classe operária.

O desenvolvimento da cultura burguesa começou vários séculos antes que a burguesia, por meio de uma série de revoluções,

tomasse o poder do Estado. Quando apenas representava o Terceiro Estado, quase sem direitos, a burguesia já desempenhava um grande papel, que crescia sem cessar em todos os domínios do desenvolvimento cultural. Pode-se observar esse fato de modo particularmente nítido na evolução da arquitetura. As igrejas góticas não foram construídas de repente, sob o impulso de inspiração religiosa. A construção da catedral de Colônia, sua arquitetura e sua escultura resumem toda a experiência arquitetônica da humanidade desde os tempos das cavernas, e todos os elementos dessa experiência concorrem para a elaboração de novo estilo, que exprime a cultura de sua época, isto é, em última análise, sua estrutura social e sua técnica.

A antiga burguesia das corporações e das guildas foi a verdadeira construtora do gótico. Mas, desenvolvendo-se e reforçando-se, isto é, enriquecendo, a burguesia ultrapassou consciente e ativamente o gótico e começou a criar seu próprio estilo arquitetônico, não mais para as igrejas, e sim para os palácios. E, apoiando-se nas conquistas do gótico, voltou-se para a Antigüidade, em especial para a arquitetura romana e mourisca, submeteu tudo isso às condições e às necessidades da nova vida das cidades, e assim criou o Renascimento (Itália, fim do primeiro quarto do século xv).

Os especialistas podem enumerar — e enumeram efetivamente — os elementos que o Renascimento deve à Antigüidade e os que deve ao gótico para ver qual deles predomina. O Renascimento, em todo caso, não começou antes que a nova classe social, já culturalmente saciada, se sentisse muito forte para sair do jugo do arco gótico, considerar o gótico e tudo o que o precedera como simples material à sua disposição e submeter os elementos do passado a seus fins arquitetônicos. Isso vale também para as outras artes, com a diferença de que, em virtude de sua maior flexibilidade, isto é, do fato de que dependem menos dos fins utilitários e dos materiais, as artes *livres* não revelam a dialética da dominação e da sucessão dos estilos de maneira tão convincente como o faz a arquitetura.

Do Renascimento e da Reforma — que deviam criar condições de existência intelectuais e políticas mais favoráveis para a burguesia na

sociedade feudal — à Revolução — que lhe transferiu o poder (na França) —, decorreram de três a quatro séculos de crescimento das forças materiais e intelectuais. A época da grande Revolução Francesa e das guerras que com ela nasceram rebaixou temporariamente o nível material da cultura. Em seguida, porém, o regime capitalista se firmou como *natural e eterno*.

Assim, as características sociais da burguesia como *classe possuidora* e exploradora determinaram o processo fundamental de acumulação dos elementos da cultura burguesa e de sua cristalização num estilo específico. A burguesia não só se desenvolveu materialmente no seio da sociedade feudal, entrelaçando-se de várias maneiras e apossando-se das riquezas, como também colocou a seu lado a *intelligentsia* para criar pontos de apoio culturais (escola, universidades, academias, jornais, revistas), muito tempo antes de abertamente se assenhorear do poder, à frente do Terceiro Estado. Basta lembrar que a burguesia alemã, com sua incomparável cultura técnica, filosófica, científica e artística, deixou o poder nas mãos de uma casta feudal e burocrática até 1918, e só se decidiu, ou, mais exatamente, só se viu forçada a tomar diretamente o poder, quando o esqueleto material da cultura alemã começou a despedaçar-se.

A isso se pode replicar que a arte da época dos escravos demorou milênios para sua formação, e a arte burguesa demorou somente alguns séculos. Por que não bastariam então algumas dezenas de anos para a arte proletária? As bases técnicas da vida, no presente, não são mais as mesmas, por conseguinte o ritmo é muito diferente. Essa objeção, que à primeira vista parece muito convincente, deixa de lado o cerne da questão.

No desenvolvimento da nova sociedade decerto chegará um momento em que a economia, a edificação cultural e a arte terão maior liberdade de movimento para avançar. Quanto ao ritmo desse movimento, agora só o podemos imaginar. A sociedade futura irá se descartar da áspera e embrutecedora preocupação do pão de cada dia. Os restaurantes coletivos prepararão, à escolha de cada um, comida boa, sadia e apetitosa. As lavanderias públicas lavarão bem

as roupas. Todas as crianças serão fortes, alegres, bem alimentadas e absorverão os elementos fundamentais da ciência e da arte, como a albumina, o ar e o calor do sol. A eletricidade e o rádio não usarão mais os métodos primitivos de hoje, mas sairão de fontes inesgotáveis de energia concentrada ao aperto de um botão. Não haverá *bocas inúteis*. O egoísmo libertado do homem — imensa força! — irá se voltar de todo para o conhecimento, a transformação e o melhoramento do Universo.

A dinâmica do desenvolvimento cultural, nessa sociedade, não se poderá comparar à de nenhuma outra que se conheceu no passado. Tudo isso, no entanto, só virá depois de longo e difícil período de transição, que ainda está quase todo diante de nós. E aqui falamos exatamente desse período de transição.

Mas não é dinâmica a *época atual*? Ela o é, e na mais alta escala. Apenas seu dinamismo se concentra na política. A guerra e a Revolução são dinâmicas, mas na maior parte em detrimento da técnica e da cultura. É verdade que a guerra produziu uma longa série de invenções técnicas. A pobreza geral que causou, por outro lado, adiou por um longo período a aplicação prática dessas invenções que poderiam revolucionar a vida humana. Assim ocorre com o rádio, a aviação e inúmeras descobertas químicas.

A Revolução também criou as premissas de uma nova sociedade. Mas fez isso com os métodos da velha sociedade, com luta de classes, violência, destruição e aniquilação. Se a Revolução proletária não chegasse, a humanidade iria se afogar nas suas próprias contradições. A Revolução salvou a sociedade e a cultura, mas por meio da cirurgia mais cruel. Todas as forças ativas concentram-se na política, na luta revolucionária. O resto passa para segundo plano, e a Revolução esmaga sem piedade tudo o que a ela se opõe.

Esse processo tem evidentemente seus fluxos e refluxos parciais: o comunismo de guerra deu lugar à NEP, que por sua vez passa por diversos estágios. Em sua essência, porém, a ditadura do proletariado não é a organização econômica e cultural de uma nova sociedade, e sim o sistema revolucionário e militar que se propõe

instaurá-la. Não se pode esquecer isso. O historiador do futuro colocará provavelmente como apogeu da velha sociedade o dia 2 de agosto de 1914, quando o poderio exacerbado da cultura burguesa mergulhou o mundo no fogo e no sangue da guerra imperialista. O dia 7 de novembro de 1917 marcará o começo da nova história da humanidade.

As etapas fundamentais do desenvolvimento da humanidade — imaginamos — irão assim se dividir: a pré-história do homem primitivo; a história da Antigüidade, cujo desenvolvimento se apoiou na escravidão; a Idade Média, baseada na servidão; o capitalismo, com a exploração assalariada; e enfim a sociedade socialista, com a transição sem dor — esperamos — para o comunismo, no qual toda forma de poder desaparecerá. Em todo caso, os 20, 30 ou 50 anos que a revolução proletária mundial levará entrarão na história como a transição mais penosa de um para outro sistema, e de modo algum como a época da cultura proletária.

Atualmente, nesses anos de espera, as ilusões podem nascer a esse respeito na nossa República Soviética. Colocamos as questões culturais na ordem do dia. Projetando nossas preocupações atuais num futuro distante, chegamos a imaginar uma cultura proletária. De fato, por mais importante e vital que seja a nossa edificação cultural, ela se coloca inteiramente sob o signo da revolução européia e mundial. Somos sempre soldados em campanha. Se temos no momento um dia de repouso, aproveitamos para lavar a camisa, cortar o cabelo e antes de tudo limpar e lubrificar o fuzil. Toda a nossa atividade econômica e cultural hoje não passa de uma reordenação de nossos pertences entre duas batalhas, duas campanhas. Os combates decisivos estão ainda à nossa frente e, sem dúvida, bem mais adiante. Os dias que vivemos ainda não representam a época de uma nova cultura, mas no máximo seu limiar. Devemos em primeiro lugar nos apossar oficialmente dos elementos mais importantes da velha cultura, a fim de podermos ao menos abrir caminho à construção de uma cultura nova.

Isso se torna particularmente claro quando se considera o problema — como aliás deve ser feito — na escala internacional. O



proletariado era e continua a ser uma classe não-possuidora, o que lhe restringe extremamente a possibilidade de iniciar-se nos elementos da cultura burguesa, integrada para sempre no patrimônio da humanidade. Pode-se dizer que, em certo sentido, o proletariado — ao menos o proletariado europeu — teve também sua Reforma, sobretudo na segunda metade do século XIX, quando, ainda sem atentar diretamente contra o poder do Estado, conseguiu obter condições jurídicas mais favoráveis ao seu desenvolvimento sob o regime burguês.

Mas, em primeiro lugar, para o período de “reforma” (parlamentarismo e reformas sociais), que coincidiu sobretudo com o tempo da Segunda Internacional, a história concedeu à classe operária quase tantos decênios quantos séculos concedeu à burguesia. Em segundo lugar, durante esse período preparatório, o proletariado não se tornou a classe mais rica, não reuniu em suas mãos nenhum poder material. Ao contrário, do ponto de vista social e cultural, ele cada vez ficou mais deserdado. A burguesia chegou ao poder completamente equipada com a cultura de sua época. O proletariado só chega ao poder completamente equipado com a necessidade aguda de conquistar a cultura. Sua primeira tarefa, após apossar-se do poder, consiste em dominar o aparelho de cultura — indústrias, escolas, editoras, imprensa, teatro etc. — e abrir seu próprio caminho.

Nossa tarefa na Rússia complica-se pela pobreza de toda a nossa tradição de cultura e pela destruição material como conseqüência dos acontecimentos dos últimos dez anos. Após a conquista do poder e quase seis anos de luta pela sua manutenção e seu fortalecimento, o proletariado russo é obrigado a empregar todas as suas forças para criar as mais elementares condições materiais de existência e iniciar-se literalmente no ABC da cultura. Não é sem razão que nos propomos liquidar o analfabetismo ao comemorar o décimo aniversário do poder soviético.

Alguém objetará, talvez, que tomo o conceito de cultura proletária num sentido muito amplo. Se não pode existir uma completa cultura proletária plenamente desenvolvida, a classe operária, no entanto,

pode ao menos pôr o seu selo na cultura antes de dissolver-se na sociedade comunista. Antes de tudo, deve-se anotar tal objeção como um grave desvio da posição cultural proletária. O proletariado, durante o período de sua ditadura, deve marcar a cultura com seu selo. Daí para uma cultura proletária — caso se entenda por tal um sistema desenvolvido e interiormente coerente de conhecimento e informação em todos os domínios da criação material e espiritual — há uma grande distância. Só o fato de que, pela primeira vez na história, dezenas de milhões saberão ler, escrever e fazer as quatro operações constituirá um acontecimento cultural da mais alta importância.

A nova cultura, por essência, não será aristocrática, não estará reservada às minorias privilegiadas, mas será uma cultura de massa universal e popular. Aí também a quantidade se transformará em qualidade: o crescimento do caráter de massa da cultura elevará o seu nível e modificará todos os seus aspectos. Esse processo só se desenvolverá por meio de uma série de etapas históricas. Cada sucesso enfraquecerá o caráter de classe do proletariado e, por conseguinte, o terreno para a cultura proletária desaparecerá.

Mas que dizer das camadas superiores da classe operária? E de sua vanguarda ideológica? Não se pode falar que nesse meio, ainda que restrito, assiste-se agora ao desenvolvimento de uma cultura proletária? Não temos a Academia Socialista? Os “professores vermelhos”?<sup>1</sup> Alguns cometem a falta de colocar a questão de modo abstrato. Parece que desejam criar uma cultura proletária com métodos de laboratório. As relações e interações que existem entre a *intelligentsia* da classe e a própria classe tecem de fato a malha essencial da cultura. A cultura burguesa — técnica, política, filosófica e artística — formou-se pela interação da burguesia e seus inventores, dirigentes, pensadores e poetas. O leitor criava o escritor e o escritor criava o leitor.

Isso vale em grau infinitamente maior para o proletariado, porque só se podem construir sua economia, sua política e sua cultura com base na iniciativa criadora das massas. A tarefa principal da *intelligentsia* proletária para o futuro imediato não está, entretanto,

na abstração de uma nova cultura — cuja base ainda falta —, e sim no trabalho cultural mais concreto: ajudar de forma sistemática, planificada e crítica as massas atrasadas a assimilar os elementos indispensáveis da cultura já existente.

Não se pode criar uma cultura de classe à revelia da classe. Para edificar essa cultura em cooperação com a classe e em estreita relação com sua ascensão histórica geral é preciso construir o socialismo, pelo menos em suas grandes linhas. As características de classe da sociedade, nesse processo, não se acentuarão, mas ao contrário desaparecerão pouco a pouco, até zero, na proporção direta dos êxitos da Revolução. O significado libertador da ditadura do proletariado está em seu caráter temporário, como um instrumento provisório — muito provisório — para aplainar o caminho e colocar as fundações de uma sociedade sem classe e de uma cultura baseada na solidariedade.

Para explicar mais concretamente a idéia do período de edificação cultural no desenvolvimento da classe operária, consideremos a sucessão histórica das gerações, e não das classes. Falar que as gerações se sucedem umas às outras — quando a sociedade progride, e não quando está decadente — significa dizer que cada uma delas acrescenta sua contribuição à acumulação cultural anterior. Mas, antes de poder fazê-lo, cada nova geração atravessa um período de aprendizagem. Ela se apropria da cultura existente e a transforma, à sua maneira, tornando-a mais diferente da que a geração precedente deixou. Essa apropriação ainda não constitui uma nova criação, isto é, a criação de novos valores culturais, mas somente sua premissa.

Essa observação se aplica ao destino das massas trabalhadoras, que se elevam ao plano da criação histórica. Lembremos mais uma vez que a camada superior, burguesa, do Terceiro Estado fez sua aprendizagem sob o teto da sociedade feudal; que, ainda no seio da sociedade feudal, ela ultrapassou do ponto de vista cultural as velhas castas dirigentes e tornou-se o motor da cultura antes de ascender ao poder.

Ocorre de outro modo com o proletariado em geral e com o proletariado russo em particular: ele precisou derrubar a sociedade burguesa pela violência revolucionária precisamente porque essa sociedade lhe barrava o acesso à cultura. A classe operária esforça-se para transformar seu aparelho do Estado numa poderosa bomba para satisfazer a sede cultural das massas. É uma tarefa de imensa importância histórica.

Mas, se não se quer empregar as palavras imprudentemente, isso ainda não constitui a criação de uma cultura proletária própria. *Cultura proletária, arte proletária* etc., em três entre dez casos, empregam-se estes termos entre nós, sem espírito crítico, para designar a cultura e a arte da próxima sociedade comunista; em dois casos entre dez, para indicar o fato de que grupos particulares do proletariado adquiriram alguns elementos da cultura pré-proletária; e, enfim, em cinco casos entre dez, há uma confusão de idéias e termos que não têm pé nem cabeça.

Eis um exemplo recente, tomado entre cem outros, de emprego visivelmente negligente, errôneo e perigoso da expressão *cultura proletária*: "A base econômica e o sistema de superestruturas que lhe corresponde" — escreve o camarada Sizov — "formam a característica cultural de uma época (feudal, burguesa, proletária)." Coloca-se aqui a época cultural do proletariado no mesmo plano que a época da burguesia. Mas o que se denomina época proletária só representa a curta passagem de um sistema social e cultural para outro, do capitalismo para o socialismo.

A instauração do regime burguês foi igualmente precedida de uma época de transição, mas, ao contrário da revolução burguesa, que se esforçou, não sem sucesso, por perpetuar sua dominação, a Revolução proletária busca liquidar a existência do proletariado como classe num prazo tão breve quanto possível. Esse prazo depende diretamente do sucesso da Revolução. Não é de espantar que se possa esquecê-lo e colocar a época da cultura proletária no mesmo plano que a cultura feudal ou burguesa?

Se é assim, disso resulta que não temos ciência proletária? Não podemos dizer que a concepção materialista da história e a crítica

marxista da economia política constituem elementos científicos inestimáveis de uma cultura proletária? Não existe aí uma contradição?

A concepção materialista da história e a teoria do valor têm seguramente imensa importância, tanto como arma de classe do proletariado como para a ciência em geral. Há mais ciência verdadeira no *Manifesto do Partido Comunista* que em bibliotecas inteiras, cheias de compilações, especulações e falsificações professorais sobre filosofia e história. Pode-se dizer que o marxismo constitui um produto da cultura proletária? E também se pode dizer que utilizamos efetivamente o marxismo não só nas lutas políticas, mas também nos problemas científicos gerais?

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

O proletariado não encontrou prontamente seu método no marxismo, e mesmo hoje ainda não o encontrou por completo. Agora esse método serve exclusiva e principalmente para fins políticos. O desenvolvimento metodológico do materialismo dialético e sua larga aplicação ao conhecimento pertencem ainda ao futuro. Apenas numa sociedade socialista o marxismo deixará de servir só como instrumento da luta política para tornar-se um método de criação científica, o elemento e o instrumento essenciais da cultura.

Toda ciência, incontestavelmente, reflete mais ou menos as tendências das classes dominantes. Quanto mais uma ciência se liga de modo estreito às tarefas práticas de dominação da natureza

(física, química, ciências sociais em geral), tanto maior é sua contribuição humana, fora de considerações de classe. À medida que se vincule ao mecanismo social de exploração (a economia política) ou generaliza, abstratamente, a experiência humana (como a psicologia, não no seu sentido experimental e fisiológico, mas no sentido *filosófico*), mais então se subordinará ao egoísmo de classe da burguesia, e menor será a importância de sua contribuição à soma geral do conhecimento humano.

O domínio das ciências experimentais conhece por sua vez diferentes graus de integridade e objetividade científica, em função da amplitude das generalizações feitas. As tendências burguesas em geral desenvolvem-se mais livremente nas altas esferas da filosofia metodológica, da *concepção do mundo*. Eis por que é necessário limpar o edifício da ciência de baixo para cima, ou, mais exatamente, de cima para baixo, porque se deve começar pelos estágios superiores. Seria ingênuo pensar, todavia, que o proletariado, antes de aplicar à edificação socialista a ciência herdada da burguesia, deve submetê-la inteiramente a uma revisão crítica. Seria a mesma coisa que dizer, com os moralistas utópicos: antes de construir uma nova sociedade, o proletariado deve elevar-se à altura da moral comunista.

De fato, o proletariado transformará radicalmente a moral, assim como a ciência, somente depois de construir a nova sociedade, ainda que em linhas gerais. Não caímos num círculo vicioso? Como construir uma sociedade nova com o auxílio da velha ciência e da velha moral? Aqui precisamos um pouco de dialética, dessa mesma dialética que espalhamos generosamente na poesia lírica, na administração, na sopa de couve e no mingau.

A vanguarda proletária, para trabalhar, necessita de alguns pontos de apoio, alguns métodos científicos suscetíveis de libertar a consciência do jugo ideológico da burguesia; em parte já os possui, em parte ainda deve adquiri-los. Ela já testou seu método fundamental em numerosas batalhas e nas mais diversas condições. Mas daí a uma ciência proletária há um longo caminho. A classe revolucionária não pode interromper seu combate porque o partido

ainda não decidiu se deve aceitar ou não a hipótese dos elétrons e dos íons, a teoria psicanalítica de Freud, a genética, as novas descobertas matemáticas da relatividade etc. O proletariado, após conquistar o poder, terá certamente possibilidades muito maiores para assimilar a ciência e revê-la.

É porém mais fácil dizer que fazer. O proletariado não pode adiar a edificação do socialismo até que seus novos sábios, dos quais muitos ainda correm de calças curtas, verifiquem todos os instrumentos e todas as formas do conhecimento. O proletariado, rejeitando o que é inútil, falso e reacionário, utiliza, nos diversos domínios da sua obra de reconstrução, métodos e resultados da ciência atual, tomando-os necessariamente com a percentagem de elementos de classe e reacionários que contêm. O resultado prático irá se justificar no conjunto, porque a prática, submetida ao controle dos objetivos socialistas, realizará aos poucos a verificação e seleção de métodos e conclusões da teoria.

Nesse meio tempo irão crescer os sábios educados nas novas condições. O proletariado, de qualquer modo, deverá conduzir a edificação do socialismo a um plano bastante elevado, isto é, a um nível em que possa satisfazer de fato às necessidades materiais e culturais da sociedade antes de empreender, de alto para baixo, o trabalho de crítico marxista que numerosos círculos e seminários tentam realizar, abrangendo diversos campos. Esse trabalho é necessário e frutífero. Deve estender-se e aprofundar-se em todas as direções. Cabe todavia conservar o sentido marxista de medida para avaliar o peso específico dessas experiências e tentativas dentro da escala geral de nosso trabalho histórico.

Isso exclui a possibilidade de que surjam das fileiras do proletariado, enquanto ainda está no período de ditadura revolucionária, eminentes sábios, inventores, dramaturgos e poetas? De nenhum modo. Constituiria, porém, imprudência dar o nome de cultura proletária às realizações, mesmo às mais válidas, de representantes individuais da classe operária. Não se deve trocar a noção de cultura em moeda de uso individual, e não se pode definir o processo da cultura de uma classe segundo os passaportes

proletários de tais ou quais inventores ou poetas. A cultura representa a soma orgânica de conhecimentos e informações que caracteriza toda sociedade ou ao menos sua classe dirigente. Ela abarca e penetra todos os domínios da criação humana e unifica-os num sistema. As realizações individuais levantam-se acima desse nível e gradualmente o elevam.

Essa relação orgânica existe entre a nossa poesia proletária de hoje e a atividade cultural da classe operária no seu conjunto? É evidente que não. Operários, individualmente ou em grupos, iniciam-se na arte que a *intelligentsia* burguesa criou e se servem de sua técnica de forma bastante eclética no momento. Com o propósito, porém, de exprimir seu próprio mundo interior, proletário? Não, longe disso. A obra dos poetas operários falta essa qualidade orgânica que só uma ligação íntima entre arte e desenvolvimento da cultura em geral pode proporcionar. Constituem obras literárias de operários dotados ou talentosos, mas de modo algum literatura proletária. Seria entretanto uma de suas fontes?

Naturalmente, no trabalho da geração atual, se encontram numerosos germes, raízes, fontes aos quais qualquer futuro erudito aplicado e diligente remontará a partir dos diversos setores da cultura de amanhã, exatamente como os atuais historiadores da arte ligam o teatro de Ibsen aos mistérios religiosos, bem como o impressionismo ou o cubismo às pinturas dos monges. Na economia da arte, como na economia da natureza, nada se perde e tudo se interliga. Mas a produção atual dos poetas saídos do proletariado ainda não se desenvolve no mesmo plano que o processo de preparação das condições da futura cultura socialista, isto é, o processo de elevação das massas.

O camarada Dubovskoi ofendeu bastante um grupo de poetas operários — e parece que os lançou contra si — num artigo em que, ao lado de idéias, a meu ver, discutíveis, exprimiu uma série de pensamentos um pouco amargos, mas no essencial incontestáveis.<sup>2</sup> O camarada Dubovskoi chega à conclusão de que a poesia proletária não se encontra no grupo Kuznitsa (A Forja), e sim nos jornais murais das fábricas, escritos por autores anônimos. Eis uma idéia



correta, ainda que se exprima de modo paradoxal. Pode-se dizer com muita razão que os Shakespeare e os Goethe proletários hoje correm descalços para alguma escola primária.

A arte dos poetas das fábricas está incontestavelmente muito mais ligada, e de maneira orgânica, à vida, às preocupações cotidianas e aos interesses da massa trabalhadora. Mas não representa uma literatura proletária. Trata-se somente da expressão escrita do processo molecular de elevação cultural do proletariado. Explicamos antes que isso não é a mesma coisa. Os correspondentes operários dos jornais, os poetas locais e os críticos executam enorme trabalho cultural, que desbrava o terreno e prepara as futuras sementeiras. A colheita cultural e artística, entretanto, será — felizmente! — socialista, e não *proletária*.

O camarada Pletnev, num artigo interessante sobre “os caminhos da poesia proletária”, declara que as obras dos poetas proletários, independentemente de seu valor artístico, já são significativas pela ligação direta com a vida da classe. A partir de exemplos de poesia proletária, o camarada Pletnev mostra, de modo muito convincente, as mudanças no estado de espírito dos poetas proletários diante do desenvolvimento geral da vida e das lutas do proletariado. Demonstra assim, de maneira irrefutável, que as produções da poesia proletária — não todas, mas muitas — constituem documentos artísticos.

“Que esses poemas sejam fracos, velhos na forma, cheios de falhas, eu o admito” — escreve Pletnev a propósito de um poeta operário que emergiu da religiosidade para a militância revolucionária —, “mas eles não marcam o caminho de progresso para a poesia proletária?”<sup>3</sup> Sem dúvida: mesmo fracos, incolores e cheios de erros, os versos podem marcar o caminho do progresso político de um poeta e de uma classe, possuindo imensurável significação como sintoma cultural. Os poemas fracos — e mais ainda aqueles que revelam a ignorância do poeta — não constituem poesia proletária simplesmente porque não constituem poesia.

É muito interessante notar que, traçando um paralelo entre a evolução política dos operários e o progresso revolucionário da

classe operária, o camarada Pletnev constata, com acerto, que, já há alguns anos, sobretudo desde o início da NEP, os escritores se desligam da classe operária. O camarada Pletnev explica a “crise da poesia proletária” — acompanhada de uma tendência para o formalismo e o filisteísmo — pela insuficiência da formação política dos poetas e pela pouca atenção que lhe concede o partido. Disso resulta, diz Pletnev, que os poetas “não resistem à pressão colossal da ideologia burguesa: cederam ou estão em via de ceder diante dela”.

Essa explicação é nitidamente insuficiente. Que “colossal pressão da ideologia burguesa” pode existir entre nós? Não é preciso exagerar. Não discutiremos para saber se o partido poderia fazer mais ou não em favor da poesia proletária. Isso não basta para explicar a falta de poder de resistência dessa poesia, da mesma forma que uma violenta gesticulação de classe (no estilo do manifesto da *Kuznitsa*) não compensa essa falta de poder de resistência. O fundo da questão está em que, no período pré-revolucionário e no primeiro período da Revolução, os poetas proletários não consideravam a versificação uma arte que tem as suas próprias leis, mas um meio para lamentar sua triste sorte ou expor seus sentimentos revolucionários.

Os poetas proletários só encararam a poesia como arte e como ofício nos últimos anos, depois que diminuiu a tensão da guerra civil. Tornou-se claro, assim, que o proletariado ainda não criou o meio cultural na arte, enquanto a *intelligentsia* burguesa tem o seu, bom ou mau. Não porque o partido ou seus dirigentes não *ajudaram o suficiente*, e sim porque as massas não estavam artisticamente preparadas. E a arte, como a ciência, exige preparação.

Nosso proletariado possui a sua cultura *política* — na medida necessária para manter a sua ditadura —, mas não uma cultura *artística*. Enquanto os poetas proletários marchavam militarmente nas fileiras de combate, seus versos, como já o dissemos, conservavam o valor de documentos revolucionários. Quando, porém, tiveram de enfrentar as questões do ofício e da arte, começaram, por vontade própria ou não, a buscar um novo

ambiente. Não existe, pois, falta de atenção, mas um condicionamento histórico mais profundo.

Isso não significa, entretanto, que os poetas operários, mergulhados nessa crise, estejam perdidos em definitivo para o proletariado. Esperamos que alguns deles pelo menos saiam fortalecidos. Isso, porém, tampouco quer dizer que os grupos de poetas operários de hoje se destinam a colocar os fundamentos inquebrantáveis de uma nova e grande poesia. Nada disso. Este privilégio, ao que parece, caberá às gerações futuras, que também atravessarão seus períodos de crise. Haverá ainda, por longo tempo, muitos desvios de grupos e círculos, muitas hesitações e erros ideológicos e culturais, cuja causa profunda reside na falta de maturidade cultural da classe operária.

O estudo da técnica literária representa uma etapa indispensável e exige tempo. A técnica manifesta-se de modo mais acentuado entre aqueles que não a dominam. Pode-se dizer com justiça que muitos jovens escritores proletários não dominam a técnica. Mas, ao contrário, é a técnica que os domina. Para alguns, os mais talentosos, isso constitui apenas uma crise de crescimento. Mas aqueles que não poderão dominar a técnica sempre irão parecer *artificiais*, imitadores e mesmo afetados.

Seria absurdo concluir que os operários não necessitam da técnica da arte burguesa. Muitos caem nesse erro. “Dai-nos” — dizem eles — “alguma coisa que seja nossa, mesmo malfeita, mas que seja nossa.” Isso é falso e enganoso. Arte malfeita não é arte e, em conseqüência, os trabalhadores não precisam dela. O conformista da arte malfeita guarda no fundo boa parte de desprezo pelas massas e se torna muito importante para certos tipos de politiquinhos, que nutrem desconfiança orgânica na força da classe operária, mas a elogiam quando *tudo vai bem*.

Os inocentes atrás dos demagogos repetem essa fórmula de simplificação pseudoproletária. Não se trata de marxismo, e sim de populismo reacionário, apenas pintado de ideologia proletária. A arte que se destina ao proletariado não pode ser de baixa qualidade. É preciso aprender, embora esses estudos — que necessariamente se

fazem no inimigo — comportem certo perigo. É preciso aprender, e a importância de organizações como o Proletkult não se mede pela rapidez com que criam uma nova literatura, mas pelo que contribuem para a elevação do nível literário da classe operária, a começar pelas suas camadas superiores.

Termos como *literatura proletária* e *cultura proletária* são perigosos quando comprimem artificialmente o futuro cultural no quadro estreito do presente, falseiam as perspectivas, violentam as proporções, desnaturam os critérios e cultivam de modo muito arriscado a arrogância dos pequenos círculos.

Se rejeitamos o termo *cultura proletária*, que fazer então com o Proletkult? Convenhamos então que Proletkult significa *atividade cultural do proletariado*, isto é, a luta encarniçada para elevar o nível cultural da classe operária. Tal interpretação, na verdade, não diminui em nada sua importância.

No seu manifesto, que já citamos de passagem, os escritores operários do Kuznitsa proclamam que “o estilo é a classe” e que, em conseqüência, os escritores de outra origem social não podem criar um estilo artístico correspondente à natureza do proletariado. Daí a conclusão de que o grupo Kuznitsa, proletário ao mesmo tempo por sua composição e pela tendência, está justamente a ponto de criar a arte proletária.

“O estilo é a classe.” O estilo, entretanto, não nasceu ao mesmo tempo que a classe. Uma nova classe encontra seu estilo por caminhos extremamente complexos. Como seria simples se um escritor pudesse, somente porque é um operário fiel à sua classe, levantar-se na esquina e declarar: “Sou o estilo do proletariado!”

“O estilo é a classe” não apenas na arte, mas sobretudo na política. E a política constitui o único terreno em que o proletariado criou seu próprio estilo. Como? Não por esse simples silogismo: cada classe tem seu estilo, o proletariado é uma classe e encarrega este ou aquele grupo proletário de formular seu estilo político. Não. O caminho foi muito mais complexo. A elaboração da política proletária passou pelas greves econômicas à luta pelo direito de organização;

pelos utopistas ingleses e franceses à participação dos operários nos combates revolucionários sob a liderança da democracia burguesa; pelo *Manifesto do Partido Comunista* de 1848 à criação da socialdemocracia, à separação dos comunistas e à sua luta dos comunistas pela frente única; e ainda passa por uma série de etapas que não se venceram.

Tudo o que resta de energia ao proletariado, após enfrentar as exigências elementares da vida volta-se para a elaboração desse *estilo* político. A ascensão histórica da burguesia ocorreu, com relativa igualdade, em todos os domínios da vida social: ela se enriqueceu, organizou-se, formou-se filosófica e esteticamente e acumulou conhecimentos das práticas de governo. Para o proletariado como classe economicamente deserdada, todo o processo de autodeterminação assume, pelo contrário, um caráter político revolucionário bastante unilateral, que encontra sua mais alta expressão no Partido Comunista.

Caso se queira comparar a ascensão artística do proletariado com sua ascensão política, é preciso dizer que, no campo da arte, nos encontramos agora quase naquele mesmo estágio em que os primeiros movimentos de massa, ainda impotentes, coincidiam com os esforços da *intelligentsia* e de alguns operários para construir sistemas utópicos. Desejamos de todo o coração aos poetas do Kuznitsa que contribuam para a criação da arte do futuro, que será, se não proletária, ao menos socialista. Mas, na etapa atual do processo, ainda bastante primitivo, seria um erro imperdoável conceder ao Kuznitsa o monopólio para exprimir o estilo proletário. A atividade do Kuznitsa em relação ao proletariado situa-se no mesmo plano que a do Lef, do Krug e de outros grupos que se esforçam por exprimir de modo artístico a Revolução. Não sabemos, com toda a honestidade, qual dessas contribuições se revelará mais importante. A influência do futurismo é indiscutível sobre numerosos poetas proletários. O grande talento de Kazin está impregnado de elementos da técnica futurista. Não se poderia imaginar Bezimênski sem Maiakóvski. E Bezimênski é uma esperança.

A declaração do Kuznitsa descreve a situação atual, no setor da arte, com traços muito sombrios e acusadores: “A NEP, como etapa da Revolução, apareceu num ambiente da arte que se assemelha às habilidades de gorilas.” “Gasta-se dinheiro com tudo isso.... Não existe mais Bielínski. Acima do deserto da arte, o crepúsculo.... Mas elevamos nossas vozes e erguemos a bandeira vermelha...” etc. Fala-se da arte proletária em termos extremamente enfáticos, até grandiloqüentes, em parte como arte do futuro, em parte como arte do presente: “A classe operária, monolítica, cria uma arte unicamente à sua imagem e semelhança. Sua linguagem particular, de sonoridades diversas, colorida, rica em imagens, favorece, por sua simplicidade, clareza, precisão, a força de um grande estilo.”

Por que — se tudo é assim — o deserto da arte e, justamente acima dele, o crepúsculo? Só se pode entender essa contradição de uma forma: à arte protegida pelo governo soviético, considerada um deserto coberto pelo crepúsculo, os autores da declaração opõem uma arte proletária “de grande envergadura e grande estilo”, que, no entanto, não se arrisca ao necessário reconhecimento, porque não existe *Bielínski*, e o lugar de Bielínski é ocupado por “alguns camaradas publicistas saídos de nossas fileiras e habituados a manobrar as rédeas”.

Devo dizer, arriscando a que me incluam na “Ordem das Rédeas”, que o manifesto do Kuznitsa revela bem menos um espírito messiânico de classe que uma arrogância de conventículo. O Kuznitsa fala de si como intérprete exclusivo da arte revolucionária nos mesmos termos que os futuristas, os imaginistas, os Irmãos Serapião e outros.

Camaradas, onde está essa “arte de grande envergadura, grande estilo, esta arte monumental?” Onde? Independentemente do que se pense da obra de tal ou qual poeta de origem proletária — e essas obras precisam seguramente de um trabalho crítico, atento, individualizado —, não existe arte proletária. Não é necessário jogar com as grandes palavras. Não é verdade que exista estilo proletário, e muito menos que ele seja de grande envergadura, monumental. Onde estaria ele? Em quê? Os poetas fazem sua aprendizagem, e,

mesmo sem recorrer aos métodos microscópicos da escola formalista, pode-se, como dissemos, definir a influência que receberam de outras escolas, sobretudo dos futuristas. Essa não é uma censura, porque não existe pecado. Mas nenhum manifesto conseguirá criar um estilo proletário monumental.

“Não existe Bielínski” — queixam-se nossos autores. Se precisássemos fazer a prova jurídica de que a torre de marfim, os pequenos círculos e as pequenas escolas influenciam a atividade do Kuznitsa, nós a encontraríamos nessa triste fórmula: “Não existe Bielínski.” Ela evidentemente não se refere a Bielínski como pessoa, mas como representante dessa dinastia de críticos russos que inspirou e guiou a antiga literatura. Nossos amigos do Kuznitsa não perceberam que essa dinastia deixou de existir depois que a massa proletária ascendeu no cenário político.

Em certo sentido, e no mais importante, Plekhânov foi o Bielínski marxista, o último representante dessa nobre dinastia de publicistas. Os Bielínski abriam respiradouros para a opinião pública de sua época pela literatura. Eis seu papel histórico. A crítica literária substituía a política e a preparava. E o que, em Bielínski e nos outros representantes da crítica radical, representava simples alusão recebeu em nossa época a carne e o sangue de outubro. Tornou-se a realidade soviética.

Se Bielínski, Tchernichévski, Dobroluvov, Písarev, Mikhaílovski e Plekhânov foram, cada um a seu modo, os inspiradores públicos da literatura e, mais ainda, os inspiradores literários da opinião pública nascente, então todas as nossas instituições não parecem hoje ser os intérpretes suficientes de seus próprios caminhos? Toda a nossa vida social está sob a luz de um refletor. O marxismo ilumina todas as etapas de nossa luta. E cada uma de nossas instituições passa pelo fogo da crítica mais severa. Pensar em Bielínski com suspiros de saudade, nessas condições, demonstra o isolamento próprio dos pequenos círculos intelectuais no estilo (que nada tem de monumental) de qualquer populista de esquerda cheio de piedade, do tipo de Ivanov-Razumnik.

“Não existe Bielínski.” Mas, afinal, Bielínski era bem menos um crítico literário que um guia da opinião em sua época. E se Vissarion Bielínski vivesse hoje, provavelmente seria — não o escondemos ao *Kuznitsa* — membro do Politburo. E talvez soubesse manobrar as rédeas. Ele não se queixava de que, sentindo a necessidade de uivar como um chacal, precisava emitir notas melodiosas?

Não é por acaso que a poesia dos pequenos círculos, nos seus esforços para vencer a solidão, cai no romantismo insípido do *cosmismo*. A idéia é quase esta: é preciso sentir o mundo como unidade, e a si mesmo como parte ativa dessa unidade, com a perspectiva, mais tarde, de dirigir não somente a Terra, mas todo o cosmo. Tudo isso é soberbo e terrivelmente grande. Viemos de Kursk ou de Kaluga, acabamos de conquistar toda a Rússia e marchamos agora para a revolução mundial. Mas não devemos nos contentar com os *limites planetários*. Coloquemos de imediato o círculo proletário sobre o barril do Universo. O que pode ser mais simples? Cobriremos tudo com o nosso chapéu!

O cosmismo parece ou pode parecer muito atrevido, poderoso, revolucionário, proletário. Encontram-se porém no cosmismo elementos de deserção: foge-se dos difíceis assuntos terrestres — em particular graves no domínio da arte — para se exilar nas estrelas. O cosmismo mostra aí inesperado parentesco com o misticismo. Querer introduzir na concepção artística do mundo o reino das estrelas — e não somente de modo contemplativo, mas ativamente —, eis uma tarefa muito árdua, independentemente mesmo do que se conheça de astronomia. Não é, em todo caso, tarefa inadiável. E afinal percebe-se que os poetas se tornam *cosmistas* não porque a população da Via Láctea bata à sua porta exigindo uma resposta, mas porque os problemas da Terra dificilmente se prestam à expressão artística que os incitam a pular para o mundo do além.

Não basta, entretanto, intitular-se cosmista para apanhar as estrelas no céu. Sobretudo porque no Universo há mais espaço entre as estrelas que propriamente estrelas. Essa tendência duvidosa para encher as lacunas da concepção do mundo e da obra artística com o



vazio dos espaços interestelares pode levar alguns dos cosmistas à mais sutil das matérias, o Espírito Santo, no qual já repousa um número suficiente de poetas defuntos.

Os nós corredios e os laços jogados sobre os poetas proletários são tanto mais perigosos quanto mais jovens são eles, alguns dos quais mal saídos da adolescência. Despertaram para a poesia, na sua maior parte, com a Revolução vitoriosa. Entraram nela como homens ainda não formados, nas asas da espontaneidade, do temporal e do furacão. Essa embriaguez primitiva afinal se apoderou também de escritores burgueses, que em seguida a pagaram com uma ressaca reacionária, mística e de todos os tipos. As verdadeiras dificuldades e as verdadeiras provas começaram quando o ritmo da Revolução diminuiu, quando os objetivos se tornaram mais nebulosos e não bastava nadar na correnteza, sorver a água e borbulhar, porém estar atento e fazer o balanço da situação. Foi quando apareceu a tentação: para frente, rumo ao cosmo! E a Terra? Tanto para os místicos como para os *cosmistas*, ela pode constituir um simples trampolim.

Os poetas revolucionários de nossa época precisam temperar-se, e aqui, mais que em qualquer outra parte, não se pode separar o enrijecimento moral do intelectual. Necessitam de um conceito firme, flexível, alimentado de fatos e unido a um artístico sentimento do mundo. Para compreender não somente de modo jornalístico, mas profundamente, o período que vivemos, precisamos conhecer o passado da humanidade, sua vida, seu trabalho, suas lutas, esperanças, derrotas e conquistas. A astronomia e a cosmogonia constituem estudos excelentes! Mas, antes de tudo, deve-se conhecer a história da humanidade e a vida contemporânea, suas diversas leis e os fatos concretos, originais e pessoais.

É curioso constatar que os fabricantes de fórmulas abstratas sobre poesia proletária deixam de lado, de hábito, um poeta que, mais que ninguém, tem direito ao título de poeta da Rússia revolucionária. A definição de suas tendências e de suas bases sociais não exige um método crítico complicado: Demian Biédni aqui está por inteiro, numa única peça. Não é um poeta que se aproximou da Revolução,

que diante dela se abaixou e a reconheceu. É um bolchevique que usa a poesia como arma. E nisso reside a força excepcional de Demian. A Revolução, para ele, não é material de criação e sim a mais alta autoridade, aquela que o colocou no posto. Sua obra é um serviço social, não só em última análise, como se diz da arte em geral, mas subjetivamente na consciência do próprio poeta. E isso desde os primeiros dias de serviço histórico.

Demian se integrou no partido, cresceu com ele, passou pelas diferentes fases do seu desenvolvimento, aprendeu dia após dia a pensar e a sentir com a classe operária e a reproduzir esse mundo de pensamento e sentimentos sob forma concentrada, na linguagem do verso, uma vez com a malícia dos fracos, outra vez com a melancolia das canções ou o atrevimento das coplas satíricas, ora com indignação, ora cheias de apelo. Nenhum diletantismo em sua cólera e no seu ódio. Ele odeia com o ódio bem claro do partido mais revolucionário do mundo. Muitas de suas obras demonstram uma força exuberante e acabada mestria. Outras não ultrapassam o nível jornalístico cotidiano, de segunda ordem. É que, para criar, Demian não espera os raros momentos nos quais Apolo chama o poeta ao sacrifício divino. Trabalha todo dia, de acordo com as exigências dos acontecimentos e do Comitê Central. Sua obra tomada no conjunto constitui entretanto um fenômeno absolutamente novo, único no gênero.

Os poetinhas de diversas escolas, que adoram ridicularizar Demian chamando-o de folhetinista, devem buscar na memória outro poeta que, com seus versos, influenciasse tão direta e eficazmente as massas. E que massas? Milhões de operários, camponeses, soldados vermelhos!<sup>4</sup> Quando? Na maior de todas as épocas!

Demian Biédni não procurou novas formas. Usa ostensivamente as velhas formas canonizadas. Mas na sua obra elas renascem e ressurgem, como um incomparável mecanismo de transmissão dos ideais bolcheviques. Demian não criou e jamais criará escola: ele mesmo se criou numa escola, que se chama Partido Comunista Russo, para as necessidades de uma grande época que não voltará. Quando se afasta a noção metafísica de cultura proletária para

focalizar as coisas do ponto de vista do que o proletariado lê, do que ele precisa, do que o apaixona e o impele à ação, do que eleva seu nível cultural e por isso mesmo prepara o terreno para uma nova arte, a obra de Demian Biédni é de fato proletária, uma literatura popular, isto é, vitalmente necessária a um povo que se levanta. Se não é a poesia *autêntica*, é alguma coisa maior que isso.

Um homem que não está entre os últimos na história, Ferdinand Lassalle, um dia escreveu a Marx e Engels em Londres: "Com que prazer eu deixaria de escrever tudo aquilo que *sei*, para realizar somente uma parte do que *posso*." Demian Biédni, no mesmo espírito dessas palavras, poderia dizer de si mesmo: "Com que prazer deixo a outros o cuidado de escrever em formas novas e mais complexas *sobre* a Revolução, contando que eu mesmo possa escrever nas velhas formas *pela* Revolução."

<sup>1</sup> Instituto dos Professores Vermelhos: espécie de academia em Moscou onde os estudantes se instruíam para ensinar ao proletariado. (M.B.)

<sup>2</sup> *Pravda*, 10 de fevereiro de 1923. (M.B.)

<sup>3</sup> O *Clarim*, livro 8. (M.B.)

<sup>4</sup> O governo dos soviets condecorou Demian Biédni com a Ordem da Bandeira Vermelha, pelo mérito de suas obras, na guerra civil. (M.B.)

## A POLÍTICA DO PARTIDO NA ARTE

**A**lguns escritores marxistas retomaram métodos de *pogrom* em relação aos futuristas, aos Irmãos Serapião, aos imaginistas e, em geral, a todos os companheiros de viagem, em conjunto ou individualmente. Não se sabe por que, em específico, se tornou moda atacar Pilniak. Os futuristas também o fazem. É incontestável que, sob certos aspectos, Pilniak é irritante: muita leviandade nas grandes questões, muita afetação, demasiado lirismo artificial. Mas Pilniak mostrou o lado provinciano e camponês da Revolução, o *trem dos mehotchniki*.<sup>1</sup> Graças a ele vimos tudo isso de forma incomparavelmente mais clara e tangível do que antes.

E Vsevolod Ivanov? Depois dos *Guerrilheiros*, o *Trem blindado*, *As areias azuis*, malgrado todos os seus erros de construção, o estilo irregular e os artifícios, não passamos a conhecer melhor o sentido da Rússia em toda a sua imensidão, sua infinita variedade étnica, seu atraso e poderio?

As hipérboles dos futuristas, o canto monótono das correias de transmissão, ou os pequenos artigos de jornais, que dia após dia combinam de diversas maneiras as mesmas 300 palavras, podem substituir esse conhecimento imaginista? Suprimamos em pensamento Pilniak e Vsevolod Ivanov de nossa vida cotidiana e estaremos sensivelmente empobrecidos.

Os organizadores da campanha contra os companheiros de viagem — campanha que conduzem sem considerar de modo suficiente as perspectivas e proporções — escolheram também para alvo o camarada Voronski, redator da *Krasnaia Nov*<sup>2</sup> e o diretor da

editora Círculo, como cúmplice. Julgamos que o camarada Voronski cumpre — sob as ordens do Partido — importante trabalho literário e cultural, e é mais fácil decretar num artiguinho a criação da arte comunista que trabalhar, com toda a diligência que a tarefa exige, na sua preparação.

A propósito da *forma*, nossos críticos se engajam no caminho outrora aberto pela revista *Raspad*, em 1908. É preciso entretanto compreender e apreciar as mudanças de situações históricas, a nova correlação de forças que se produziu desde então. Éramos na época um partido vencido e reduzido à clandestinidade. A revolução estava em refluxo, a contra-revolução de Stolypin e dos anarquistas e místicos avançava em toda linha. A *intelligentsia*, no próprio Partido, desempenhava papel desproporcional à sua importância. E os grupos da *intelligentsia*, de diferentes matizes políticos, influenciavam-se uns aos outros. Em tais condições e a fim de proteger nossos modos de ver e pensar, devíamos lutar contra todas as formas de expressão literária da reação.

Tudo agora corre de outro modo. A lei da gravidade social, que atua em favor da classe dirigente e que, em última análise, determina o trabalho criador dos intelectuais, opera hoje a nosso favor. Deve-se considerar esse fato na elaboração de uma política em relação à arte.

Não é verdade que somente os operários possam criar a arte revolucionária. Precisamente porque a Revolução é operária, ela liberta — convém repetir — fraca quantidade de energia da classe trabalhadora no terreno da arte. Artistas alemães, ingleses e outros — não os franceses — criaram as maiores obras da Revolução Francesa, aquelas que direta ou indiretamente a refletiram. A burguesia francesa, ocupada com a Revolução, não tinha forças suficientes para recriar e perpetuar suas impressões.

Isso ainda é mais verdadeiro para o proletariado: sua cultura artística é bem mais fraca que a sua cultura política. Os intelectuais, além de todas as vantagens que lhes concede sua qualificação, dispõem do odioso privilégio de guardar uma posição política passiva, em que se mesclam maior ou menor simpatia e hostilidade

em relação a Outubro. Não surpreende que eles dêem melhores imagens da Revolução — embora mais ou menos deformadas — que os trabalhadores, ocupados em realizá-la.

Não ignoramos os limites, a instabilidade e as oscilações dos companheiros de viagem. Se eliminarmos Pilniak e seu *Ano desnudo*, os Irmãos Serapião com Vsevolod Ivanov, Tikhonov e Polonskaia, se eliminarmos Maiakóvski e Iessênin, que nos restará salvo poucas notas promissórias irresgatáveis de uma futura literatura proletária? Demian Biédni, que não se encontra entre os companheiros de viagem nem se pode eliminar da literatura revolucionária, não se enquadra na literatura proletária, segundo o espírito do manifesto do grupo Kuznitsa. Sim, que restará?

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

O Partido dirige o proletariado, não os processos da história. Sim. Há domínios nos quais ele dirige de forma direta e imperativa. Há outros em que apenas inspeciona e ajuda. E, por fim, alguns nos quais somente se orienta. A arte não é um domínio que se chame o Partido a comandar. Ele pode e deve protegê-la, estimulá-la e só indiretamente dirigi-la. Deve conceder sua confiança aos grupos que aspiram sinceramente a aproximar-se da Revolução e encorajar sua formulação artística. Não pode, em hipótese alguma, colocar-se na posição de um círculo literário e competir com outros. Não pode e não deve.

O Partido defende os interesses históricos da classe operária no seu conjunto. Prepara o terreno, passo a passo, para a nova cultura, a nova arte. Não vê os companheiros de viagem como concorrentes dos escritores operários, mas como colaboradores reais ou potenciais no gigantesco trabalho de reconstrução. O partido

compreende o caráter episódico dos grupos literários do período de transição e aprecia-os não do ponto de vista dos certificados de classe pessoais, que exibem os literatos, mas do ponto de vista do lugar que ocupam ou podem ocupar esses grupos na construção de uma cultura socialista. Se não pode hoje determinar o lugar deste ou daquele grupo, então o Partido, enquanto tal, aguardará com paciência e atenção.

Os críticos, individualmente, e os leitores podem demonstrar simpatia por um ou outro grupo. O Partido, porque defende em conjunto os interesses históricos da classe operária, deve ser objetivo e prudente. E isso de forma dupla: ele não concede o seu *imprimatur* ao grupo Kuznitsa só pelo fato de que nele escrevem operários; nem repudia a *priori* qualquer grupo literário, mesmo composto unicamente de intelectuais, por menos que este se esforce em aproximar-se da Revolução e reforçar um dos seus laços (um laço é sempre um ponto fraco) com a cidade ou com a aldeia, entre os membros do Partido e os sem partido ou entre a *intelligentsia* e o proletariado.

Essa política significa que um dos flancos do Partido — aquele voltado para a arte — está sem proteção? Isso é exagero. O Partido orienta-se por critérios políticos e repele, na arte, as tendências nitidamente venenosas ou desagregadoras. É verdade, contudo, que a frente da arte está menos protegida que a da política. Não ocorre o mesmo com a da ciência? Que pensam da teoria da relatividade os defensores de uma ciência puramente proletária? Essa teoria é ou não compatível com o materialismo? Tal questão foi resolvida? Onde? Quando? Por quem?

Está claro para todos, mesmo para os leigos, que a obra de Pávlov se situa no terreno do materialismo, como pensa o camarada Radek, como eu mesmo penso, ou lhe é hostil? Pode-se propor a mesma questão a respeito de novas teorias da estrutura atômica etc. Seria maravilhoso se houvesse um sábio capaz de abarcar todas essas novas generalizações do ponto de vista metodológico, de estabelecer suas conexões com a concepção de mundo do materialismo dialético. Ele poderia enunciar os critérios recíprocos das novas

teorias e aprofundar ao mesmo tempo o método dialético. Temo que esse trabalho — não falo de um artigo de jornal ou de revista, mas de uma obra científica ou filosófica de envergadura, como *A origem das espécies* ou *O Capital* — não veja a luz nem hoje nem amanhã. Mais ainda: se um livro desse tipo fosse escrito hoje, é provável que suas páginas só se abrissem depois que o proletariado depusesse as armas.

O trabalho de aclimação da cultura, isto é, a assimilação do ABC de uma cultura pré-proletária, não supõe uma escolha, uma crítica, um critério de classe? Certamente. Esse critério é político, não abstratamente cultural. Todos os dois coincidem, no sentido lato, em que a Revolução prepara as condições de uma nova cultura. Isso não significa que o casamento se realiza de repente. Se a Revolução se vê obrigada a destruir pontes ou monumentos, quando é preciso, ela não hesitará em combater toda tendência artística que, por maiores que sejam suas realizações formais, ameacasse introduzir fermentos desagregadores nos meios revolucionários, ou jogar umas contra as outras as forças internas da Revolução, ou seja, o proletariado, o campesinato, os intelectuais. Nosso critério é decididamente político, imperativo e intolerante. Para precisar melhor, eu diria que, sob um regime de vigilância revolucionária, devemos desenvolver no terreno da arte uma política ampla e flexível, estranha a todas as querelas dos clubes literários.

O Partido, evidentemente, não se pode entregar ao princípio liberal do *laissez-faire, laissez-passer*, mesmo na arte, nem por um só dia. A questão é saber quando deve intervir, em que medida e em que caso. Não se trata de uma questão assim tão simples como pensam os teóricos do Lef, os campeões da literatura proletária.

Objetivos, problemas e métodos da classe operária são incomparavelmente mais concretos, definidos e elaborados no plano da economia que no plano da arte. O Partido, após tentar construir uma economia centralizada, viu-se portanto obrigado a admitir a existência de tipos econômicos diversos e mesmo concorrentes. Ao lado das empresas estatais, organizadas em monopólios, temos as de caráter local, outras alugadas ou em regime de concessão, as



empresas privadas, as cooperativas, a economia individual, os *kustari* (artesãos) e as oficinas coletivas etc. A política fundamental do Estado volta-se para uma economia centralizada. Essa tendência geral proporciona, por determinado período, um suporte à economia camponesa e aos *kustari*. Sem esse apoio, a política pela criação de uma indústria socialista em grande escala iria se tornar uma abstração sem vida.

A República soviética reúne operários, camponeses e intelectuais de origem pequeno-burguesa sob a direção do Partido Comunista. Graças ao progresso da técnica e da cultura, uma sociedade comunista deve se desenvolver, em uma série de etapas, a partir dessa fusão. Os camponeses e os intelectuais não chegarão ao comunismo pelo mesmo caminho que os operários. Seus caminhos particulares não podem deixar de refletir-se na literatura. Os intelectuais que não ligaram sem reservas seu destino ao do proletariado (não comunistas na sua esmagadora maioria) procuram apoio nos camponeses, pela ausência ou extrema fraqueza de um suporte burguês.

Esse processo, no momento, é sobretudo simbólico e consiste na idealização *a posteriori* do espírito revolucionário do mujique. Ele caracteriza todos os companheiros de viagem. Com o aumento do número de estabelecimentos escolares e daqueles que, no campo, sabem ler, o laço entre a arte e o campesinato pode tornar-se orgânico. O campesinato produzirá seus próprios intelectuais. O ponto de vista dos camponeses, em economia, política ou arte, é mais primitivo, limitado e egoísta que o do proletariado. É um dado que existe e continuará a existir por muito tempo ainda.

O artista construirá uma obra historicamente progressista quando, encarando a vida do ponto de vista dos camponeses, ou, melhor, do ponto de vista dos camponeses e da *intelligentsia*, imbuir-se da idéia de que a união dos operários e camponeses constitui uma necessidade vital. Essa obra reforçará a cooperação necessária entre cidade e aldeia. A marcha dos camponeses para o socialismo dará às suas obras rico e profundo conteúdo, uma forma variada de cores. E temos razão para crer que esse trabalho de criação acrescentará

capítulos válidos à história da arte. Por outro lado, contrapor a aldeia orgânica, secularmente sagrada e nacional à cidade constitui um ato historicamente reacionário. A arte que dele resulta é hostil ao proletariado, incompatível com o progresso, condenada ao apodrecimento. Mesmo na forma, nada trará além de imitação e reminiscências.

O poeta Kliuev, os imaginistas, os Irmãos Serapião, Pilniak e mesmo os futuristas como Khlébnikov, Kruchênikh e Kamênski têm um fundo mujique orgânico, enquanto os outros possuem sobretudo um fundo burguês, traduzido na linguagem do mujique. É entre os futuristas que as relações com o proletariado são as menos ambíguas de todas. Os Irmãos Serapião, os imaginistas e Pilniak deixam perceber, aqui e ali, sua oposição ao proletariado, pelo menos até há pouco tempo. Eles refletem de forma bastante desigual o estado de espírito da aldeia na época da requisição forçada de cereais, quando, buscando refúgio contra a fome, recolheram suas impressões. O resultado é muito duvidoso e deve ser considerado com relação ao período que acabou com a revolta de Kronstadt.

Hoje notável mudança ocorreu no campesinato como entre os intelectuais, e deveria manifestar-se entre os companheiros de viagem que cantam o mujique. Isso em parte já se verificou. Esses grupos, sob a influência das agitações sociais, passarão por lutas internas, dissidências e reestruturações. É preciso observar tudo isso com cuidado e espírito crítico. O Partido que — não sem alguma razão, esperamos — reclama a hegemonia ideológica não pode desprezar tais questões, contentando-se com tagarelices.

Uma arte proletária de grande envergadura não pode iluminar e alimentar a marcha dos camponeses para o socialismo? Pode, naturalmente, da mesma forma que uma central elétrica pode distribuir luz e energia à isbá, ao estábulo e ao moinho. Basta que haja essa central e cabos que a liguem à aldeia. E assim desaparecerá — diga-se de passagem — o perigo de antagonismo entre a agricultura e a indústria. Infelizmente ainda não possuímos tais cabos, e a central elétrica não existe. Falta a arte proletária. A

arte de inspiração proletária (poetas operários e futuristas) está tão perto de responder às necessidades da cidade e da aldeia quanto, digamos, a indústria soviética está de resolver os problemas da economia mundial.

Mesmo que deixemos de lado o campesinato (como poderemos?), não parece que para o proletariado, a classe fundamental da sociedade soviética, a matéria seja assim tão simples como nas páginas da revista *Lef*. Quando propõem jogar pela janela a velha literatura do individualismo, não só porque se tornou antiquada, mas porque contraria a natureza coletivista do proletariado, os futuristas revelam insuficiente compreensão do caráter dialético da contradição entre individualismo e coletivismo. Não há verdades abstratas.

Há individualismo e individualismo. Por excesso de individualismo, uma parte dos intelectuais pré-revolucionários lançou-se no misticismo. Outra, movendo-se ao longo das linhas caóticas do futurismo, agarrou-se à Revolução — diga-se em sua honra —, aproximou-se do proletariado. Quando, porém, transmitem ao proletariado o amargo sabor do individualismo, tornam-se culpados de tanto egocentrismo, isto é, de individualismo extremo. A desgraça é que falta ao proletariado essa qualidade. Sua individualidade ainda não se formou o bastante nem se diferenciou na massa.

A conquista mais valiosa do progresso cultural que hoje se inicia consistirá na elevação das qualidades objetivas e da consciência subjetiva da personalidade. Seria pueril pensar que as *belas-letras* burguesas possam abrir brechas na solidariedade de classe. O que Shakespeare, Goethe, Púchkin e Dostoiévski darão ao operário será, antes de tudo, a imagem mais complexa da personalidade, de suas paixões e sentimentos, uma percepção mais nítida de seu subconsciente etc. O operário, afinal, se enriquecerá.

Górki, imbuído do individualismo romântico do vagabundo, soube nutrir o espírito primaveril da revolução proletária nas vésperas de 1905 porque ajudou a despertar a personalidade numa classe em que esta, uma vez despertada, procura relacionar-se com outras personalidades despertadas. O proletariado necessita de alimentação e educação artística. Não se deve, entretanto, tomá-lo como um

pedaço de argila que os artistas, os do passado e os do futuro, podem modelar à sua própria imagem e semelhança.

O proletariado, embora seja espiritualmente e por conseguinte artisticamente sensível, não recebeu educação estética. É pouco provável que seu caminho comece no ponto onde a *intelligentsia* burguesa se deteve, antes da catástrofe. Assim como o indivíduo, a partir do embrião, repete biológica e psicologicamente a história da espécie e, numa certa medida, de todo o mundo animal, a nova classe, cuja imensa maioria emerge de uma existência quase pré-histórica, deve refazer por si mesma toda a história da cultura artística. Ela não pode edificar uma nova cultura antes de absorver e assimilar os elementos das antigas culturas.

Isso não significa que vá atravessar passo a passo, lenta e sistematicamente, toda a história passada da arte. O processo de absorção e assimilação tem sempre um caráter mais livre e consciente quando se trata de uma classe social, e não do indivíduo biológico. A nova classe, porém, não pode prosseguir sem considerar os mais importantes marcos do passado.

A ala esquerda da velha arte, cuja base social a Revolução destruiu de modo tão decisivo, busca um apoio no proletariado, ao menos nas camadas que gravitam ao seu redor, lutando pela preservação e continuidade da cultura artística. O proletariado, por outro lado, aproveita sua posição de classe dirigente e procura aproximar-se da arte, preparando assim as bases para seu florescimento, como até então a história não conheceu. Os jornais murais de uma fábrica constituem, na verdade, as premissas necessárias, ainda que longínquas, da literatura de amanhã. Ninguém, contudo, dirá: renunciemos a todo o resto, até que o proletariado se eleve dos jornais murais a um nível independentes da arte.

O próprio proletariado precisa de continuidade na criação artística. Ele hoje realiza essa continuidade, de modo mais indireto que direto, através dos artistas burgueses que giram em seu redor ou buscam refúgio sob suas asas. Tolerava uma parte da *intelligentsia*, sustenta outra, adota esta e assimila completamente aquela. A política do

Partido na arte depende da complexidade desse processo, de todas as suas ligações internas. É impossível reduzi-la a uma fórmula, a alguma coisa assim tão curta como o bico de um pardal. E tampouco é necessário fazê-lo.

<sup>1</sup> Durante a Revolução, numerosos camponeses viajavam com um saco (*mechok*), nos vagões, comprando e vendendo todo tipo de mercadorias, sobretudo alimentos. (M.B.)

<sup>2</sup> *Krasnaia Nov*: revista literária fundada em 1921 e que deixou de circular no início da Segunda Guerra Mundial. Editou em 1923 *Literatura e Revolução*, e foi dirigida desde o começo por A. Voronski. Em 1927 Stálin afastou-o da revista. Em 1932 *Krasnaia Nov* ficou sob a dependência da União dos Escritores, fundada por decreto do Comitê Central do Partido Comunista. (M.B.)

## ARTE REVOLUCIONÁRIA E ARTE SOCIALISTA

Quando se fala de arte revolucionária, pensa-se em dois tipos de fenômenos artísticos: as obras cujos temas refletem a Revolução e as que, não se ligando à Revolução pelo tema, estão profundamente tomadas e coloridas pela nova consciência que dela surgiu. Estes são fenômenos, é claro, que pertencem ou poderiam pertencer a planos inteiramente distintos. Aleksis Tolstói, no seu romance *O caminho dos tormentos*, descreveu o período da guerra e da Revolução. Ele integra a velha escola de Iasnaia-Poliana, com menor envergadura, um ponto de vista mais estreito. Quando se refere aos grandes acontecimentos, isso serve apenas para lembrar com crueldade o que Iasnaia-Poliana foi e não é mais. Mas, quando o jovem poeta Tikhonov descreve um armazém — parece que ele tem medo de falar sobre a Revolução —, percebe e reproduz a inércia e a imobilidade com tal leveza e apaixonada veemência que só um poeta da nova época pode fazer.

A arte revolucionária e as obras sobre a Revolução não constituem, assim, uma única e mesma coisa. Elas têm pontos de contato. Os artistas criados pela Revolução só podem escrever sobre ela. A arte que terá realmente alguma coisa a dizer sobre a Revolução deverá, por outro lado, rejeitar sem piedade o ponto de vista do velho Tolstói, seu espírito de grande senhor e sua amizade pelo mujique.

Não existe ainda arte revolucionária. Há elementos dessa arte, sinais, tentativas de realizá-la e, antes de tudo, o homem

revolucionário, que forma a nova geração à sua imagem e que necessita cada vez mais dessa arte. Quanto tempo transcorrerá para que ela claramente se manifeste? É difícil adivinhar. Trata-se de um processo imponderável, que não se pode calcular. Mesmo quando pretendemos determinar a duração dos processos sociais, limitamo-nos a meras suposições. Por que essa arte, ao menos a primeira grande onda, não chegaria logo, como a arte da geração que nasceu da Revolução e que é conduzida por ela?

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

Não é por amor aos esquemas pedantes que insistimos nessa distinção. Engels não caracterizou gratuitamente a revolução socialista como o salto do reino da necessidade para o reino da liberdade. A Revolução não representa ainda o *reino da liberdade*. Ela, ao contrário, desenvolve ao mais alto grau os traços da *necessidade*. O socialismo abolirá os antagonismos de classe ao mesmo tempo que as próprias classes, mas a Revolução leva ao seu auge aqueles antagonismos. Durante a Revolução, a literatura — que fortalece os operários na sua luta contra os exploradores — é necessária e progressiva. A literatura revolucionária deve estar impregnada do ódio social que, na ditadura do proletariado, constitui um aspecto criador nas mãos da história. Toda a literatura e toda a arte precisam afinar-se em outro ritmo. Todas as emoções que nós, revolucionários de hoje, hesitamos em chamar pelos seus nomes, de tanto que os hipócritas e vulgares aviltaram-nas, a exemplo da amizade desinteressada, o amor ao próximo e a simpatia, ressoarão como poderosos acordes na poesia socialista.

Um excesso de solidariedade não ameaçaria degenerar o homem num animal sentimental, passivo, como os *nietzschanos* temem? De modo algum. A poderosa força da emulação, que na sociedade burguesa se reveste das características da concorrência no mercado, não desaparecerá na sociedade socialista. Para usar a linguagem da

psicanálise, ela será sublimada, isto é, assumirá forma mais elevada e fecunda, convertendo-se em luta pela própria opinião, pelo próprio projeto e pelo próprio gosto. À proporção que cessem as lutas políticas — numa sociedade onde não haja classes não haverá tais lutas —, as paixões liberadas irão se voltar para a técnica, para a construção, inclusive da arte, que naturalmente se tornará mais geral, madura, forte, a forma ideal de edificação da vida em todos os terrenos. A arte não será simplesmente aquele *belo* acessório sem relação com qualquer coisa.

Todas as esferas da vida, como a cultura do solo, o plano de habitações, a construção de teatros, os métodos de educação, a solução dos problemas científicos, a criação de novos estilos, tudo interessará a cada um e a todos. Os homens irão se dividir em *partidos* diante de um novo canal gigante ou da distribuição de oásis no Saara (esta questão também existirá), da regularização do clima, do novo teatro, de hipóteses químicas, das tendências da música, do melhor sistema de esportes. Semelhantes agrupamentos não serão envenenados com qualquer egoísmo de classe ou casta. Todos irão se interessar pelas realizações da coletividade. A luta assumirá um caráter puramente intelectual. Nada terá com a corrida aos lucros, a vulgaridade, a traição e a corrupção — tudo isso que constitui a essência da *competição* na sociedade dividida em classes.

Nem por isso a luta será menos excitante, dramática e apaixonada. E como os problemas da vida — que outrora se resolviam de modo espontâneo e automático, tanto quanto os da arte, submetidos à tutela de castas sacerdotais — irão se tornar o patrimônio de todo o povo na sociedade socialista, pode-se dizer com certeza que interesses coletivos, paixões e concorrência individual encontrarão campo mais vasto e oportunidades ilimitadas para se exercitar.

A arte não sentirá falta dessas descargas de energia nervosa e desses impulsos psíquicos da coletividade que geram novas tendências artísticas e mutações de estilo. As escolas estéticas irão se agrupar em torno de seus *partidos*, isto é, associações formadas por temperamentos, preferências e tendências intelectuais. Numa



luta tão desinteressada e intensa sobre bases culturais que constantemente aumentarão, a personalidade humana, com suas inestimáveis qualidades de não se contentar com o que até agora conseguiu, poderá se aperfeiçoar em todos os sentidos. Não temos razão alguma para temer que, na sociedade socialista, a personalidade se entorpeça ou conheça a prostração.

Qual dos antigos nomes mais se adapta para designar a arte? O camarada Osinski, em algum lugar, chama-a de *realista*. Isso é verdadeiro e significativo, mas devemos definir esse conceito a fim de evitar equívocos.

O realismo mais perfeito coincide, na nossa história, com a *idade de ouro* da literatura, ou seja, com o classicismo da nobreza.

O período da literatura de tendência, quando se julgava uma obra em primeiro lugar de acordo com as intenções sociais do seu autor, coincide com a etapa em que a *intelligentsia*, despertando, buscava a atividade pública e tentava ligar-se ao *povo* em sua luta contra o velho regime.

A escola decadente e o simbolismo, que nasceram em oposição ao *realismo* dominante, correspondem à época em que a *intelligentsia*, separada do povo, adorando seus próprios feitos e de fato submetida à burguesia, não queria dissolver-se psicológica e esteticamente na burguesia. Nesse transe, o simbolismo invocou o auxílio do céu.

O futurismo de antes da guerra representou uma tentativa da *intelligentsia* para salvar-se, por meio de um plano individualista, do naufrágio do simbolismo e para encontrar um ponto de apoio pessoal nas realizações impessoais da cultura material.

Eis, grosso modo, a lógica da sucessão dos grandes períodos na literatura russa. Cada uma dessas tendências compreendia uma concepção social ou uma atitude de grupo diante do mundo que deixava seu selo em temas, conteúdo, escolha do ambiente, caráter dos personagens etc. A idéia de conteúdo não se liga ao assunto, no sentido formal do termo, mas à concepção social. Uma época, uma

classe e seus sentimentos podem expressar-se tanto no lirismo sem tema como num romance social.

Apresenta-se, em seguida, a questão da forma, que, dentro de certos limites, se desenvolve de acordo com suas próprias leis, como qualquer outra técnica. Cada nova escola literária — quando se trata realmente de uma escola, e não de um enxerto arbitrário — resulta de todo o desenvolvimento anterior, da técnica das palavras e das cores já existentes, e se afasta das praias para novas viagens e outras conquistas.

Nesse caso a evolução também é dialética: a nova tendência artística nega a anterior. Por quê? Certos sentimentos e pensamentos se vêem tolhidos nos limites dos velhos métodos. Mas, ao mesmo tempo, encontram, na antiga arte fossilizada alguns elementos que, pelo desenvolvimento ulterior, podem lhe propiciar a expressão necessária. A bandeira da revolta levanta-se contra o *velho*, no seu conjunto, em nome de elementos que se podem desenvolver. Cada escola literária está em potencial contida no passado, e se desenvolve por uma ruptura hostil com ele. Determina-se a relação recíproca entre forma e conteúdo (entendendo-se por conteúdo não só o *tema*, mas o complexo vivo de sentimentos e idéias que reclamam uma expressão artística) pela nova forma descoberta, proclamada e desenvolvida sob a pressão de uma necessidade interior, de uma exigência psicológica coletiva que, como toda a psicologia humana, tem raízes na sociedade.

Daí a dualidade de qualquer tendência literária: de um lado, ela acrescenta alguma coisa à técnica da arte, elevando ou rebaixando o nível geral do ofício; de outro, sob sua forma histórica concreta, expressa exigências definidas que, em última análise, constituem exigências de classe. Estas significam também exigências individuais: por meio do indivíduo exprime-se sua classe. E igualmente significam exigências nacionais, pois o espírito de uma nação é determinado pela classe que a dirige e que a si subordina a literatura.

Vejamos o simbolismo. Que significa? A arte de transformar simbolicamente a realidade como método formal de criação artística?

Ou a tendência particular representada por Blok, Sologub e outros? O simbolismo russo não inventou os símbolos. Só fez enxertá-los de modo mais íntimo no organismo da moderna língua russa. A arte de amanhã, quaisquer que sejam seus caminhos, não desejará renunciar à herança formal do simbolismo. O simbolismo russo real, em determinados anos, serviu-se do símbolo para determinado fim social. Quais?

A escola decadente, que precedeu o simbolismo, buscou uma solução para todos os problemas artísticos no âmbito das experiências vividas pela personalidade: sexo, morte etc., ou, sobretudo, sexo e morte. Só podia esgotar-se em muito pouco tempo. Seguiu-se, não sem certo impulso social, a necessidade de encontrar uma sanção para suas exigências, sentimentos e humores de espírito, e assim enriquecê-los e elevá-los a um plano superior. O simbolismo, que fez da imagem não só um método artístico, mas um símbolo de fé, serviu para a *intelligentsia* como a ponte que levaria ao misticismo. O simbolismo, de modo socialmente concreto, e não abstratamente formal, não constituiu apenas um método de técnica artística, mas uma fuga da realidade pela construção de um mundo do além, a complacência na soberana fantasia, a contemplação e a passividade. Encontramos em Blok um Jukóvski modernizado.

Os velhos textos e panfletos marxistas (de 1908 e dos anos seguintes), por mais elementares que fossem algumas de suas generalizações, apresentaram um diagnóstico e um prognóstico sobre o *declínio literário*, incomparavelmente mais significativos e corretos que os estudos do camarada Tchujak, que se debruçou sobre o problema antes e de forma mais atenta que outros marxistas, mas sob a influência de escolas artísticas contemporâneas. Ele aí viu as etapas da acumulação de uma cultura proletária, e não as etapas através das quais, progressivamente, a *intelligentsia* se afastava das massas.

Que se entende por *realismo*? Este, em vários períodos, refletiu sentimentos e necessidades de diferentes grupos sociais por meios bem diversos. Cada uma das escolas realistas requer uma definição literária e social e uma avaliação literária formal distintas. Que têm

em comum? Certo interesse, não sem importância, por tudo o que diz respeito ao mundo, pela vida tal como é. Longe de fugir da realidade, elas a aceitam, em sua estabilidade concreta ou em sua variabilidade. Esforçam-se para pintar a vida tal como é ou para fazê-la o ápice da criação artística, seja para justificá-la ou condená-la, seja para fotografá-la, generalizá-la ou simbolizá-la. Mas é sempre preocupação com a vida, em suas três dimensões, como inestimável e completa matéria de criação artística.

No mais amplo sentido filosófico, e não no sentido estreito de uma escola literária, pode-se dizer com segurança que a nova arte será realista. A Revolução não pode coexistir com o misticismo. Se o que Pilniak, os imaginistas e alguns outros chamam de romantismo representa, como se pode rezear, um tímido impulso de misticismo sob novo nome, a Revolução não o tolerará por muito tempo. Dizê-lo não é mostrar-se doutrinário, mas julgar com justiça. Não se pode trazer, nos dias atuais, um misticismo transportável, algo assim como um pequeno cão, que se carrega.

A época de hoje corta como um machado. A vida amarga, tempestuosa, profundamente perturbada, diz: "Necessito de um artista capaz de um só amor. De qualquer modo que tu te aposses de mim, quaisquer que sejam as ferramentas e os instrumentos que escolhas, entrego-me a ti, ao teu temperamento, ao teu gênio. Mas deves me apreciar como sou, tomar-me como me tornei, e não ter nenhuma outra a meu lado."

Eis um monismo realista segundo uma concepção filosófica, e não um realismo de acordo com o repertório tradicional das escolas literárias. O novo artista, ao contrário, necessitará de todos os métodos e procedimentos criados no passado, além alguns outros, para compreender a nova vida. E isso não constituirá ecletismo artístico, pois a unidade da arte é criada pela percepção ativa do mundo.

Muitas vezes, nos anos 1918 e 1919, se encontravam na frente de batalha colunas de tropas começando com a cavalaria e terminando com os carros, que transportavam atores, atrizes, cenários e outros acessórios. O lugar da arte, em geral, está no trem do

desenvolvimento histórico. Por causa das rápidas mudanças nas frentes de batalha, os carros com atores e cenários ficavam numa situação difícil, não sabendo para onde ir. E muitas vezes caíam nas mãos dos *brancos*. Em posição não menos difícil que se acha toda a arte, surpreendida por inesperada e brusca mudança no front da história.

O teatro está numa posição em particular difícil e não sabe para onde vai nem o que *mostrar*. Nota-se que, como forma de arte, talvez a mais conservadora, possui os teóricos mais radicais. Todo mundo sabe que o grupo mais revolucionário na União da República Soviética compõe-se dos críticos teatrais. Ao primeiro sinal de uma revolução, no Ocidente ou no Oriente, seria bom organizá-los num batalhão militar especial de *Levtretsi* (críticos teatrais de esquerda). Quando os nossos teatros apresentam *A filha da senhora Angot*, *A morte de Tarelkin*, *Turandot*, os veneráveis *Levtretsi* mostram-se pacientes.

Quando, entretanto, chegou a vez do drama de Martinet *A noite*,<sup>1</sup> eles se rebelaram antes mesmo que Meyerhold a encenasse. A peça é patriótica! Martinet é um pacifista! E um dos críticos declarou: "Para nós é do passado e, por conseguinte, sem o menor interesse." Um filisteísmo desprovido do menor grau de espírito revolucionário oculta-se por trás desse esquerdismo. Se devemos retomar as coisas do ponto de vista político, diríamos que Martinet era um revolucionário e internacionalista numa época em que inúmeros dos nossos representantes atuais da extrema esquerda ainda nem imaginavam a Revolução.

O drama de Martinet pertence ao passado? Que quer dizer isso? A revolução social na França já ocorreu? Já triunfou? Devemos considerar uma revolução na França como um drama histórico independente ou somente como enfadonha repetição da Revolução Russa? Esse esquerdismo abrange, entre muitas outras coisas, a mais vulgar estreiteza nacional. Não há dúvida de que a peça de Martinet peca pela prolixidade e mais parece um drama livresco que uma peça teatral. O próprio autor quase não esperava que a encenassem.

Esses defeitos permaneceriam em segundo plano se o teatro considerasse a peça sob seu aspecto concreto, histórico, nacional, isto é, como o drama do proletariado francês numa determinada etapa de sua grande marcha, e não como o esboço de um mundo apoiado sobre as pernas traseiras. Transpor a ação de determinado meio histórico para outro, abstratamente constituído, significa se separar da revolução, dessa revolução real, verdadeira, que se desenvolve obstinada e passa de um país para outro. E que, por conseguinte, para alguns pseudo-revolucionários, parece ser a repetição monótona do que viveram.

Não sei se o palco precisa hoje da biomecânica, se esta consta da lista das mais urgentes necessidades históricas. Não duvido, porém, se me permitem empregar uma expressão subjetiva, da necessidade que tem o teatro russo de um repertório novo que focalize a vida revolucionária, e sobretudo da necessidade de uma *comédia soviética*. Deveríamos ter o nosso próprio *Mineiro*, nossa própria *Infelicidade de ter muito espírito* e nosso próprio *Inspetor-geral*.<sup>2</sup> Não uma nova encenação dessas velhas comédias, não uma paródia carnavalesca a fim de atender às exigências soviéticas, ainda que isso seja 99% dos casos vitais para o nosso repertório.

Temos simplesmente necessidade de uma comédia de costumes soviéticos que suscite riso e indignação. Uso de propósito os termos dos velhos manuais de literatura e não temo que me acusem de retrógrado. A nova classe, a nova vida, os novos vícios e a nova estupidez exigem que se levante o véu. Quando isso acontecer, teremos uma nova arte dramática, porque é impossível mostrar a nova estupidez sem outros métodos.

Quantos novos *Mineiros* aguardam que os representem no palco? Quantas preocupações surgem do fato de que se tem ou se pretende ter muito espírito. Como seria bom que um novo *Inspetor-geral* andasse pelos campos soviéticos. Não invoque a censura teatral. Não seria verdadeiro. Decerto se a comédia tentasse dizer: "Vejam onde nos conduziram, retornemos ao doce e velho ninho da nobreza", a censura a proibiria e agiria como convém. Mas se a comédia diz: "Agora estamos em via de construir nova vida e eis a

sujeira, a vulgaridade, a servidão antiga e nova, que precisamos limpar”, então a censura não a proibirá. Se ela interviesse incorreria numa estupidez contra a qual nos levantaríamos.

Nas raras ocasiões em que, diante da cortina levantada, eu devia guardar com polidez meus bocejos para não ofender ninguém, impressionava-me bastante o fato de que o auditório apanhava com muita vivacidade toda alusão, mesmo a mais insignificante, à vida atual. Percebe-se isso nas operetas reanimadas pelo Teatro de Arte, com sua alegria cheia de espinhos, grandes e pequenos (não há rosas sem espinhos!). Ocorre-me a idéia de que, se não estamos ainda mortos para a comédia, deveríamos ao menos montar uma revista social.

O teatro evidentemente sairá, no futuro, de suas quatro paredes e descerá à vida das massas, que se submeterão ao ritmo da biomecânica etc. Isto é, afinal, *futurismo*, exatamente a música de um futuro distante. Entre o passado do qual se alimentou o teatro e o futuro muito distante existe, porém, o presente no qual vivemos. Entre o *passadismo* e o futurismo, seria bom dar no palco uma oportunidade ao *presentismo*. Votamos por esta última tendência. Com uma boa comédia soviética, o teatro iria se reanimar durante alguns anos, e talvez passássemos a considerar a tragédia, e com alguma base, a expressão mais elevada da arte literária.

Esta época infiel, atéia, pode criar uma arte monumental? — perguntaram certos místicos, prontos a aceitar a Revolução sob a condição de que esta lhes garanta o céu. A tragédia é a forma monumental da arte literária. A Antigüidade clássica baseou a tragédia na mitologia. Profunda fé no destino, que dava sentido à vida, impregna toda a tragédia antiga. A arte monumental da Idade Média, por sua vez, vincula-se à mitologia cristã, que imprimiu sua marca não só às catedrais e aos mistérios, mas a todas as relações humanas. Ela só se tornou possível graças à unidade do sentimento religioso e à sua ativa participação na vida.

Quando se elimina a fé (não falamos do vago sussurro que se produziu na alma da *intelligentsia* moderna, e sim da religião real, com Deus, lei celeste e hierarquia eclesiástica), desnuda-se a vida, e

não há lugar para os conflitos supremos do herói, do destino, do pecado e da expiação. O conhecido místico Stepun tenta abordar a arte desse ponto de vista em seu artigo "A tragédia e a época atual". Ele parte das necessidades da própria arte, promete uma nova arte monumental, mostra a perspectiva de um renascimento da tragédia e, como conclusão, exige, em nome da arte, que nos submetamos às potências celestes!

Há uma lógica insinuante na construção de Stepun. O autor de fato não quer saber da tragédia. Que importam as leis da tragédia face à legislação do céu? Ele pretende agarrar a nossa época pelo dedo mínimo da estética trágica e assim apossar-se de toda a mão, método puramente jesuítico. De um ponto de vista dialético, o raciocínio de Stepun é formalista e superficial. Ignora os fundamentos materiais da história sobre os quais nasceram o drama antigo e a arte gótica, e a partir dos quais surgirá a nova arte.

A fé no destino inevitável revelava os limites estreitos nos quais o homem antigo, de pensamento lúcido mas técnica pobre, se confinava. Não podia empreender a conquista da natureza na escala que o fazemos hoje, e a natureza pairava acima dele como o fado. A limitação e a rigidez dos meios técnicos, a voz do sangue, a doença, a morte, tudo o que comprime e estabelece fronteiras, isso é o fado. O trágico exprimia uma contradição entre o mundo da consciência despertada e a limitação dos meios. A mitologia não criou a tragédia, somente a exprimiu na linguagem simbólica, própria da infância da humanidade.

Na Idade Média, a concepção espiritual da redenção e, em geral, todo o sistema de contabilidade de saída dupla (uma celeste e a outra terrena) gerado pelo dualismo da religião, e em particular do cristianismo histórico, isto é, do verdadeiro cristianismo, não criaram as contradições da vida. Refletiram-nas apenas, e na aparência, as resolveram. A sociedade medieval superou suas crescentes contradições pela transferência de uma nota promissória para o filho de Deus: as classes dirigentes assinaram-na, a hierarquia eclesiástica endossou-a para a burguesia e as massas oprimidas se preparavam para descontá-las no outro mundo.



A sociedade burguesa, atomizando as relações humanas, conferiu-lhes flexibilidade e mobilidade sem precedentes. A unidade primitiva da consciência, que constituía a base de uma arte religiosa monumental, desapareceu, ao mesmo tempo que as relações econômicas primitivas. A religião adquiriu um caráter individualista com a Reforma. Os símbolos religiosos da arte, cortado o seu cordão umbilical com o céu, desabaram e buscaram um ponto de apoio no vago misticismo da consciência individual.

Nas tragédias de Shakespeare, que não podiam ser concebidas sem a Reforma, as paixões humanas individuais, tais como amor, inveja, sede de vingança, avidez e conflito de consciência, expulsam a fatalidade dos antigos e as paixões da Idade Média. A paixão individual, em um dos dramas de Shakespeare, chega a tal ponto de tensão que supera o homem, ergue-se sobre ele e se converte numa espécie de fatalidade: a inveja de Otelo, a ambição de Macbeth, a avariza de Shylock, o amor de Romeu e Julieta, a arrogância de Coriolano, a perplexidade intelectual de Hamlet. A tragédia de Shakespeare é individualista, e nesse sentido não tem a significação geral de *Édipo Rei*, que traduz a consciência de todo um povo. Comparado a *Ésquilo*, Shakespeare representa enorme passo adiante, e não um passo atrás. A arte de Shakespeare é mais humana. Não mais aceitaremos, em todo caso, uma tragédia na qual Deus ordena e o homem obedece. Nem haverá mais quem a escreva.

A sociedade burguesa, ao atomizar as relações humanas, propusera-se um grande objetivo durante seu desenvolvimento: a libertação da personalidade. Dele nasceram os dramas de Shakespeare e o *Fausto* de Goethe. O homem considerava-se o centro do Universo e, por conseguinte, da arte. Esse tema satisfez durante séculos. Toda a literatura moderna resultou de sua exploração. O objetivo inicial — a libertação e a qualificação da personalidade — desvaneceu-se, todavia, no domínio de uma nova mitologia sem alma, quando se revelou a insuficiência da sociedade existente em face de suas insuportáveis contradições.

O conflito entre o pessoal e o que se acha além do pessoal pode desenrolar-se na esfera religiosa como também no domínio de uma paixão humana que ultrapassa o homem. O que está além do indivíduo é antes de tudo o elemento social. A organização da sociedade permanecerá acima do homem, como o fado, enquanto ele não a dominar. Que se despoje da aparência religiosa ou não, isso é secundário e depende do grau de desamparo do homem. A luta de Babeuf pelo comunismo numa sociedade que ainda não estava amadurecida para sua implantação reproduziu a luta do herói antigo contra o destino. A sorte de Babeuf possui todas as características de uma verdadeira tragédia, exatamente como a dos Gracos, dos quais Babeuf tomou o nome.

A tragédia das paixões pessoais exclusivas é muito insípida para o nosso tempo. Por quê? Porque vivemos numa época de paixões sociais. A tragédia de nossa época consiste no conflito entre o indivíduo e a coletividade, ou entre duas coletividades hostis no seio de um mesmo indivíduo. Nossa época volta a ser a dos grandes objetivos. Isso é o que a caracteriza. Sua grandeza reside no esforço do homem para libertar-se das nuvens místicas ou ideológicas a fim de construir a sociedade e a si mesmo de acordo com um plano por ele elaborado. Trata-se de um empreendimento mais grandioso que o brinquedo dos antigos, próprio de sua época infantil, que o delírio dos monges medievais, que a arrogância individualista, destacando o indivíduo da coletividade e esgotando-o depressa até precipitá-lo no abismo do pessimismo, a menos que se ajoelhe diante do boi Ápis, a pouco restaurado.

A tragédia constitui uma expressão elevada da literatura porque implica a tenacidade heróica dos esforços na determinação de fins, conflitos e paixões. Stepun tinha razão ao considerar insignificante nossa arte *da véspera*, conforme sua expressão, isto é, a arte de antes da guerra e da Revolução.

Sociedade burguesa, individualismo, Reforma, drama shakespeariano e grande Revolução não deixaram lugar ao sentido trágico dos fins que se fixavam de fora. Um grande fim deve responder à consciência de um povo ou da classe dirigente para

criar o heroísmo, preparar o solo onde nascem os grandes sentimentos que animam a tragédia. A guerra czarista, cuja finalidade não penetrava a consciência, só deu origem a versos baratos, a uma poesia individualista de trapaça, incapaz de elevar-se à objetividade e à grande arte.

A escola decadente e o simbolismo, com todas as suas ramificações, constituíam, do ponto de vista da ascensão da arte na história, como forma social, rabiscos, exercícios, vagos acordos de instrumentos. A *véspera* foi, na arte, um tempo sem objetivo. Aqueles que o possuíam não tinham tempo para dedicar à arte. Agora, porém, pode-se chegar a grandes objetivos por meio da arte. É difícil prever se a arte revolucionária terá tempo para produzir uma *grande* tragédia revolucionária. Mas a arte socialista renovará a tragédia. Sem Deus, é claro.

A nova arte será ateísta. Despertará a comédia, porque o novo homem deseja rir. Dará nova vida ao romance. Concederá todos os direitos ao lirismo, porque o novo homem amará melhor e mais intensamente que os antigos, e terá outras idéias sobre o nascimento e a morte. A nova arte reviverá todas as formas que surgiram no curso do desenvolvimento do espírito criador. A desintegração e o declínio dessas formas não significam, em absoluto, que sejam incompatíveis com o espírito dos novos tempos. Basta que o poeta da nova época se ajuste de outro modo às idéias e aos sentimentos da humanidade.

A arquitetura, nesses últimos anos, foi a arte que mais sofreu. E não somente na Rússia. As velhas construções aos poucos caem em ruínas, e não se edificam novas. Existe uma crise de habitação no mundo inteiro. Quando os homens, depois da guerra, recomeçaram a trabalhar, eles voltaram-se em primeiro lugar para as necessidades cotidianas, e só depois para o reerguimento dos meios de produção e das residências. Por fim, as destruições provocadas pela guerra e pelas revoluções servirão à arquitetura, da mesma forma que o incêndio de 1817 contribuiu para o embelezamento de Moscou. Se existia na Rússia menos cultura material a destruir que nos outros países, as destruições foram maiores, e a reconstrução caminha de

modo incomparavelmente mais difícil. Não surpreende que negligenciássemos a arquitetura, a mais monumental das artes.

Agora começamos aos poucos a calçar de novo as ruas. A restabelecer as canalizações, a concluir as casas inacabadas. Só fizemos começar. Construimos em madeira a Exposição Agrícola de Moscou. Devemos aguardar antes que possamos construir em larga escala. Os autores de projetos gigantescos como Tátlin terão tempo para refletir, corrigi-los ou revê-los de forma radical. Não pensamos, é claro, que continuaremos a consertar ruas e casas por dezenas de anos ainda.

Nesse processo, como em todos os outros, há períodos de consertos, de lenta preparação e acumulação de forças, e períodos de rápido desenvolvimento. Logo que se atendam às necessidades mais urgentes da vida e haja um excedente, o Estado soviético colocará na ordem do dia a questão das construções gigantescas, nas quais se encenará o espírito de nossa época. Tátlin tem razão, sem dúvida, ao retirar de seu projeto os estilos nacionais, a escultura alegórica, as peças de estuque, os ornamentos e enfeites, tentando utilizar de forma correta seu material. Foi assim que sempre se construíram máquinas, pontes e mercados cobertos. Resta provar que Tátlin tem razão no que concerne às suas próprias invenções: o cubo giratório, a pirâmide e o cilindro, todos de vidro. As circunstâncias darão a ele tempo para arrumar os argumentos em seu favor.

Maupassant odiava a Torre Eiffel. Não se obriga ninguém a imitá-lo. É verdade que a Torre Eiffel dá uma impressão contraditória: atrai pela simplicidade de sua forma e ao mesmo tempo repele pela inutilidade. Que contradição: utilizar a matéria de modo extremamente racional na construção de uma torre tão alta, mas para quê? Não é uma construção, é um exercício de construção.

Hoje, como se sabe, a Torre Eiffel serve de estação de rádio. Isso lhe dá um sentido e a torna esteticamente mais harmoniosa. Se a construíssem desde o início como estação de rádio, suas formas provavelmente se tornariam mais racionais e, portanto, conseguiriam maior perfeição artística.

O projeto de Tátlin, desse ponto de vista, parece menos satisfatório. Ele propõe a construção em vidro das salas de reuniões para o Conselho Mundial dos Comissários do Povo, para a Internacional Comunista etc. As vigas de sustentação, os pilares que suportam o cilindro e a pirâmide de vidro — que só servem para isso — são tão grosseiros e pesados que se assemelham a um andaime esquecido. Não se compreende por que estão aí. Dizem que para sustentar o cilindro giratório, no qual se realizarão as reuniões. Respondemos que as reuniões não precisam realizar-se num cilindro, e o cilindro não deve necessariamente girar.

Lembro-me de que vi, na minha infância, uma igreja construída dentro de uma garrafa de cerveja. Minha imaginação se excitou e me perguntei: para que serve? Tátlin segue o caminho oposto. Ele pretende encerrar a garrafa de vidro, para o Conselho Mundial de Comissários do Povo, na espiral de um templo de concreto. E de novo pergunto: por quê? Mais exatamente: aceitaríamos o cilindro e sua rotação se simplicidade e leveza se combinassem na construção, se os mecanismos que servem para fazê-lo girar não esmagassem toda a obra.

Não podemos, do mesmo modo, aprovar os argumentos que pretendem mostrar a importância, como arte, da escultura de Jacob Lipschitz. A escultura deve perder sua independência fictícia, uma independência que a relega à retaguarda da vida ou a deixa vegetar no cemitério dos museus, para unir-se à arquitetura numa síntese mais elevada. A escultura deve encontrar uma aplicação utilitária no mais amplo significado do termo.

Muito bem. Como aplicar essas idéias à plástica de Lipschitz? A fotografia mostra-nos dois planos que se cortam, esquematizando um homem sentado que segura um instrumento de corda. Dizem-nos que se não é utilitário ao menos é *funcional*. Em que sentido? Para julgar a funcionalidade ou a eventual utilidade dessas superfícies que se cortam, com suas formas angulosas e salientes, a escultura acabaria por transformar-se num cabide. Se o escultor se propusesse fazer um cabide, encontraria uma forma seguramente

mais apropriada. Não podemos, em todo caso, recomendar que se molde no gesso esse cabide.

Resta a hipótese de que a escultura plástica de Lipschitz e as formas verbais de Kruchênik não passem de simples exercícios técnicos, escalas da música, da palavra e da escultura do futuro. Nesse caso, não apresentem exercícios como se fossem música. Deixemos que fiquem nos ateliês e não mostremos suas fotografias.

Não há dúvida de que no futuro, sobretudo num futuro distante, as tarefas monumentais, tais como os planos das cidades-jardins, das casas-modelo, das vias férreas e dos portos, interessarão arquitetos e engenheiros que participam das competições, e às massas populares. Em vez do amontoado, como os formigueiros, de quarteirões e ruas, pedra sobre pedra colocada de geração em geração, o arquiteto, compasso e mapa na mão, construirá, pró e contra, verdadeiros partidos técnico-arquitetônicos, com agitação, paixões, comícios e pleitos para discutir e votar esses planos.

A arquitetura palpitará de novo na excitação dos sentimentos e no estado de espírito das massas, numa escala elevada, e a humanidade educada mais *plasticamente* se habituará a considerar o mundo como dócil argila própria para esculpir formas sempre mais belas de vida. O muro que separa a arte da indústria ruirá. O grande estilo do futuro será plástico, não ornamental. Os futuristas, nesse aspecto, têm razão. Não se pode falar portanto de liquidação da arte, de sua eliminação pela técnica.

Consideremos um canivete. A arte e a técnica aí podem combinar-se de dois modos: ou bem se decora o canivete, pintando no cabo a figura de uma beleza premiada em concurso, ou a Torre Eiffel, ou bem a arte ajuda a técnica a encontrar uma forma *ideal* de canivete que corresponda melhor ao material, à função. Seria falso pensar que se possa chegar aí por meios puramente técnicos, porque o objeto e o material permitem incalculável número de variações.

Para fabricar um canivete ideal, deve-se ter, ao lado do conhecimento sobre as propriedades do material e dos métodos para usá-lo, imaginação e gosto. Na linha de evolução da cultura

industrial, cremos que a imaginação artística se preocupará em criar a forma ideal de um objeto como tal, e não em ornamentá-lo como um prêmio a ele acrescentado. Se isso vale para um canivete, vale ainda mais para o mobiliário, o teatro e a vila. O que — repetimos — não significa a liquidação da arte dos ateliês, nem mesmo no futuro mais distante. Significa que a arte deve cooperar estreitamente com todos os ramos da técnica.

A indústria absorverá a arte ou a arte elevará a indústria a seu Olimpo? A resposta será uma ou outra, segundo o lado pelo qual se aborde a questão: o lado da indústria ou o da arte. As respostas, no resultado objetivo, não apresentam diferenças. Uma e outra supõem uma expansão gigantesca da qualidade artística da indústria, aqui entendida como toda atividade produtiva do homem, inclusive a agricultura mecanizada e elétrica.

O muro que separa a arte da indústria desabarará assim como o que afasta a arte da natureza. Não, como pensava Jean-Jacques Rousseau, que a arte se aproxime cada vez mais da natureza. Esta, ao contrário, é que chegará mais perto da arte. Não se pode considerar definitivo o lugar atual de montanhas, rios, campos, prados, estepes, florestas e litoral. O homem já efetuou mudanças não destituídas de importância no mapa da natureza, que no entanto parecem simples exercícios escolares comparados ao que ainda acontecerá. A fé somente prometia mover montanhas. A técnica, que nada admite *pela fé*, pode realmente derrubá-las e movê-las. Só o fez, até agora, para fins industriais (minas e túneis). Mas no futuro poderá fazê-lo numa escala incomparavelmente maior, de acordo com extenso plano industrial e artístico. O homem irá se ocupar com o novo inventário de rios e montanhas. Corrigirá séria e repetidamente a natureza. Remodelará eventualmente a face da Terra, a seu gosto. Não temos razão para temer que possa demonstrar mau gosto.

Kliuev, polemizando com Maiakóvski, declara com malícia que “não convém ao poeta preocupar-se com guindastes” e que “nos altos-fornos do coração, e não nos outros, funde-se o ouro púrpuro da vida”. Ivanov-Razumnik, um populista que foi socialista

revolucionário de esquerda, e isso diz tudo, meteu-se na discussão. A poesia do martelo e da máquina, declara Ivanov-Razumnik, de olho em Maiakóvski, será passageira. Falai-nos da "Terra original", "eterna poesia do Universo". De um lado, fonte eterna de poesia. Do outro, o efêmero.

O idealista semimístico, insípido e prudente Ivanov-Razumnik prefere naturalmente o eterno ao efêmero. Essa oposição da terra à máquina não faz sentido. Ao campo atrasado não se pode opor o moinho, a plantação ou a empresa socialista. A poesia da terra não é eterna, mas variável. E o homem só começou a cantar depois de colocar entre ele e a terra ferramentas e instrumentos, essas máquinas elementares. Sem a enxada, a foice e o arado não existirá poeta camponês. Isso equivale a dizer que a terra com a foice tem o privilégio da eternidade sobre a terra com o arado elétrico?

O novo homem que apenas começa a nascer não oporá, como Kliuev e Ivanov-Razumnik, as ferramentas de osso ou de espinha de peixe ao guindaste ou ao martelo-pilão. O homem socialista dominará a natureza inteira, inclusive com seus ossos e espinhas de peixe, com a mediação da máquina. Designará os lugares onde derrubará montanhas, mudará o curso de rios e regulará oceanos. Os idealistas simplórios podem dizer que tudo isso acabará pelo fastio. Eis por que são simplórios. Pensam eles que todo o globo terrestre se alinhará e se dividirá sem parcelas, que as florestas se transformarão em parques e jardins? Restarão bosques, florestas, faisões e tigres onde o homem decidir deixá-los. E o fará de tal modo que o tigre nem mesmo notará a presença da máquina e continuará a viver como sempre viveu. A máquina não se oporá à terra, ela é um instrumento do homem moderno em todos os campos da vida.

Se a cidade de hoje é *temporária*, ela não se dissolverá na antiga aldeia. Esta, pelo contrário, irá se elevar ao plano da cidade. E essa será nossa tarefa principal. A cidade é *temporária* mas indica o futuro e mostra o caminho. A aldeia atual representa inteiramente o passado. Sua estética nos parece arcaica, como se saísse de um museu de arte popular.



A humanidade sairá do período das guerras civis empobrecida, em conseqüência de terríveis devastações, sem falar dos tremores de terra como o que acaba de ocorrer no Japão. O esforço para vencer pobreza, fome, necessidade em todas as suas formas, isto é, para domesticar a natureza, dominará nossa preocupação durante dezenas e dezenas de anos. A paixão pelo progresso mecânico, como nos Estados Unidos, marcará toda a jovem sociedade socialista. A contemplação passiva da natureza desaparecerá da arte. A técnica vai se tornar a inspiração mais poderosa do trabalho artístico. E mais tarde a oposição entre técnica e arte se resolverá numa síntese mais elevada.

Os sonhos pessoais de alguns entusiastas de hoje, que procuram dar à vida qualidades dramáticas e educar o homem na harmonia do ritmo, coadunam-se de modo coerente com essa perspectiva. O homem, nacionalizando a economia, penetrando-a com sua consciência e planejando-a, não deixará qualquer vestígio da atual vida cotidiana. A tarefa cansativa de alimentar e educar as crianças passará da família para a iniciativa pública. A mulher sairá enfim de sua semi-escravidão. Ao lado da técnica, a pedagogia formará psicologicamente novas gerações e regerá a opinião pública. Experiências de educação social, na emulação de métodos, atingirão níveis até agora inconcebíveis.

O modo de vida comunista não crescerá às cegas como os recifes de coral no mar, mas controlado, dirigido e retificado de forma consciente pelo pensamento crítico. O homem, que saberá deslocar rios e montanhas, construir palácios do povo nas alturas de Mont Blanc ou no fundo do Atlântico, dará à sua existência riqueza, cor, intensidade dramática e o maior dinamismo. Mal uma crosta começa a formar-se sobre a superfície da vida humana, e eclodirá sob a pressão de novas invenções e realizações. Não, a vida do futuro não será monótona.

O homem, enfim, começará seriamente a harmonizar seu próprio ser. Tentará obter maior precisão, discernimento, economia e, por conseguinte, beleza nos movimentos de seu próprio corpo, no trabalho, no andar, no divertimento. Tentará dominar os processos

semiconscientes e inconscientes de seu próprio organismo: respiração, circulação do sangue, digestão, reprodução. E, nos limites inevitáveis, desejará subordiná-los à razão e à vontade. A espécie humana, congelada no *Homo sapiens*, irá se transformar de forma radical, e se tornará, sob suas próprias mãos, objeto dos mais complexos métodos de seleção artificial e de exercícios psicofísicos.

Essas perspectivas decorrem de toda evolução do homem. Ele começou por expulsar as trevas da produção e da ideologia, por quebrar, com a técnica, a bárbara rotina de seu trabalho e por triunfar sobre a religião pela ciência. Expulsou o inconsciente da política, derrubando as monarquias e substituindo-as pela democracia e pelo parlamentarismo racionalista, depois pela clara e transparente ditadura dos soviets. E, com a organização socialista, elimina a espontaneidade cega, elementar, das relações econômicas. Isso que permite reconstruir em outras bases a vida da família. A natureza do homem esconde-se nos recônditos mais obscuros do inconsciente. Não resulta claro que, para libertá-la, se voltem o pensamento e a iniciativa criadora? A espécie humana, que parou de rastejar diante de Deus, do czar e do capital, deveria capitular diante das leis obscuras da hereditariedade e da cega seleção sexual?

O homem libertado buscará melhor equilíbrio no funcionamento de seus órgãos e no mais harmonioso desenvolvimento de seus tecidos. Manterá assim o medo da morte nos limites de uma reação racional do organismo em face do perigo. Não há dúvida de que a falta de harmonia anatômica e fisiológica, a extrema desproporção no desenvolvimento de seus órgãos ou a utilização de seus tecidos provocam esse medo histérico e mórbido da morte, turvando o raciocínio e alimentando as humilhantes e estúpidas fantasias de outra vida. O homem irá se esforçar para dirigir seus próprios sentimentos, elevar seus instintos ao plano do consciente e torná-los límpidos, para orientar sua vontade nas trevas do inconsciente. Irá atingir assim um estágio mais elevado da existência e criará um tipo biológico e social superior, um super-homem, se isso lhe agrada.

É tão difícil predizer a extensão do autocontrole suscetível de ser alcançado como prever até onde o homem desenvolverá sua técnica,

seu domínio sobre a natureza. A construção social e a auto-educação psicofísica vão se tornar duas faces de um só processo. E todas as artes — literatura, teatro, pintura, escultura, música e arquitetura — darão a esse processo uma forma sublime. Mais exatamente, a forma que revestirá o processo de edificação cultural e de auto-educação do homem comunista desenvolverá ao mais alto grau os elementos vivos da arte contemporânea.

O homem irá se tornar incomparavelmente mais forte, mais sábio e mais sutil. Seu corpo será mais harmonioso, seus movimentos mais rítmicos, sua voz mais melodiosa. As formas de sua existência adquirirão qualidades dinamicamente dramáticas. A espécie humana, na sua generalidade, atingirá o talhe de um Aristóteles, de um Goethe, de um Marx. E sobre ela se levantarão novos cumes.

<sup>1</sup> O diretor teatral Meyerhold encenou o drama de Martinet, *A noite*, com o título *A terra rebelde*. (M.B.)

<sup>2</sup> *O Mineiro*, de Fonvizine (1742-92), *A infelicidade de ter muito espírito*, de Onboiédov (1793-1820), o *Inspetor-geral* de Gógol (1809-52). (M.B.)

# ENSAIOS SOBRE LITERATURA

## EM MEMÓRIA DE SIERGUÊI IESSÊNIN<sup>1</sup>

**P**erdemos Iessênin, esse admirável poeta tão vigoroso, tão verdadeiro. E que fim trágico! Ele partiu de si mesmo, dizendo adeus com seu sangue a um amigo desconhecido, talvez a todos nós. Suas últimas linhas contêm extraordinária ternura e placidez. Iessênin deixou a vida sem ofensas, protestos, sem bater a porta. Fechou-a docemente, com a mão sangrando. A imagem poética e humana de Iessênin, com esse gesto, brotou numa inesquecível luz de adeus.

Iessênin compôs os mordazes *Cantos de um "Hooligan"*, e aos insolentes refrãos das espeluncas de Moscou deu inimitável melodia. Gabava-se amiúde de um gesto vulgar, de uma palavra crua e trivial. Mas no fundo palpitava a ternura toda particular de uma alma indefesa e sem proteção. Iessênin, com essa grosseria semidisfarçada, tentava se proteger contra a dureza da época em que nasceu. Mas não conseguiu.

"Não posso mais", declarou a 27 de dezembro o poeta.<sup>2</sup> Vencera-o a vida. E ele o diz sem provocação ou recriminação. Convém insistir nessa grosseria *semidisfarçada* porque Iessênin simplesmente não escolhera sua forma de expressão: as condições de nossa época tão pouco terna, tão pouco doce, impregnaram-no. Cobrindo-se com a máscara da insolência — e por essa máscara pagou um tributo considerável e, por conseguinte, de modo algum ocasional —, parece que Iessênin nunca se sentiu deste mundo. Não dizemos isso para louvá-lo. Perdemos-nos justamente por causa dessa

incompatibilidade. Nem para censurá-lo: quem pensaria em estigmatizar o grande poeta lírico que não soubemos conservar conosco?

Áspero tempo o nosso, talvez um dos mais ásperos na história desta humanidade dita civilizada. O revolucionário, nascido no curso dessas poucas dezenas de anos, deixou que o dominasse um patriotismo furioso por esta época — a sua pátria no tempo. Iessênin não era um revolucionário. O autor de "Pugachev" e das "Baladas dos vinte e seis" era um lírico interior. E nossa época nada tem de lirismo. Eis a razão essencial por que Sierguêi Iessênin, por si mesmo e tão cedo, se foi para longe de nós e de seu tempo.

As raízes de Iessênin são profundamente populares, e, como tudo nele, seu fundo *povo* não é artificial. A prova não está em seus poemas sobre a rebelião popular, mas novamente no lirismo: "Tranqüilo na moita de zimbro, junto do barranco, / O outono, cavalo alazão, sacode sua crina."

Esta imagem do outono e tantas outras surpreendem antes de tudo pela audácia gratuita. O poeta força-nos a sentir as raízes camponesas de suas imagens e a deixar que, profundamente, nos penetrem. Fet não se exprimiria assim. Tiutschev ainda menos. O fundo camponês — ainda que transformado e apurado por seu talento criador — estava solidamente preso a ele. E foi a própria força desse fundo camponês que provocou a fraqueza de Iessênin: ele arrancou suas raízes do passado e não tinha onde as deitar nos tempos atuais.

A cidade não o fortaleceu. Pelo contrário, quebrou-o e feriu-o. Suas viagens ao exterior, à Europa e ao outro lado do oceano, não puderam reorientá-lo. Ele assimilou muito mais Teerã que Nova York, e o lirismo interior da criança de Riazan afinava-se mais com a Pérsia que com as cultas capitais da Europa e dos Estados Unidos. Iessênin não era hostil nem mesmo estranho à Revolução, para a qual constantemente tendia, escrevendo desde 1918: "Ó mãe, minha pátria, sou bolchevique!"; e ainda nos últimos anos: "E agora, na terra soviética, / Sou o mais ardente companheiro de viagem."

A Revolução penetrou com violência a estrutura de seus versos e suas imagens, que, confusas de início, se aprimoraram. Iessênin, no desmoronamento do passado, nada perdeu nem deplorou. Estranho à Revolução? Certamente não. Mas uma e outro possuíam a mesma natureza. Iessênin era um ser reservado, terno, lírico. A Revolução é pública, épica, cheia de desastres. E foi um desastre que cortou a curta vida do poeta.

Diz-se que cada ser leva em si a força de seu destino, que a vida desenvolve até o fim. Aí realmente só está uma parte da verdade. A força criadora de Iessênin, desenvolvendo-se, chocou-se contra as arestas da época — e se partiu. Encontram-se em Iessênin valiosas estrofes, impregnadas de seu tempo. Toda a sua obra está assim marcada. E Iessênin “não era deste mundo”. Não é o poeta da Revolução.

Tomo tudo — tudo como é eu aceito,  
Estou pronto a seguir os caminhos já percorridos,  
Darei toda minha alma a Outubro e a Maio,  
Só a minha lira bem-amada não cederei!

Sua força lírica só poderia desenvolver-se até o fim nas condições de uma vida harmoniosa, feliz, cheia de cantos, numa época em que não imperasse o combate, mas a amizade, o amor, a ternura. Ela virá. Por enquanto ainda haverá muitas lutas implacáveis e salutares, de homens contra homens, preparando a chegada de outros tempos. Depois a personalidade poderá desabrochar, como a poesia. “A Revolução, antes de tudo, conquistará para cada indivíduo, em duras lutas, o direito à poesia, e não somente ao pão.”

Para quem Iessênin escreveu a carta de sangue no último momento? Talvez chamasse de longe um amigo que ainda não nasceu, o homem de um futuro que alguns preparam com suas lutas — e Iessênin com seus cantos. O poeta morreu porque não possuía a mesma têmpera da Revolução. Mas, em nome do futuro, a Revolução o acolherá para sempre.

Iessênin, desde os primeiros anos da obra poética, compreendeu sua incapacidade de defender-se de si mesmo e se inclinava para a

morte. Num dos seus últimos cantos, disse adeus às flores:

Pois bem, minhas amadas, pois bem!  
Eu vos vi, eu vi a terra  
E vosso fúnebre calafrio  
Tomei como nova carícia.

Somente agora, após 27 de dezembro, todos nós — aqueles que o conheceram superficialmente e os que não o conheceram — podemos compreender a sinceridade de sua poesia — da qual cada verso era quase escrito com sangue. Sangue de uma veia cortada. A nossa amargura por isso é tanto mais áspera. Sem sair de seu domínio interior, Iessênin encontrava, no pressentimento do seu fim próximo, melancólica e emocionante consolação:

Escutando a canção no silêncio,  
Minha amada, com outro amado,  
Talvez se lembre de mim,  
Como de uma única flor.

Dentro de nossa consciência, um pensamento adoça a dor aguda ainda recente: esse grande e autêntico poeta refletiu, à sua maneira, a nossa época, e a enriqueceu com seus cantos, evocando em novas formas o amor, o céu azul tombado no rio, a lua que, como um carneiro, pasta no céu, e a flor única — ele mesmo.

Que, na lembrança ao poeta, nada exista que nos esmoreça ou nos tire a coragem. A força de nossa época é bem maior que a existente em cada um de nós. A espiral da história irá se desenrolar até o fim. Não nos oponhamos a ela. Ajudemo-la com os esforços conscientes do pensamento e da vontade. Preparemos o futuro. Conquistemos, por todos e para cada um, o direito ao pão e o direito ao canto.

O poeta está morto. Viva a poesia! Mas viva a vida criadora na qual, até o último momento, Sierguêi Iessênin entrelaçou os delicados fios de sua poesia!



<sup>1</sup> Os textos sobre o suicídio de Iessênin e Maiakóvski aqui publicados constaram apenas de algumas edições de *Literatura e Revolução* publicadas durante a vida de Trotski. (M.B.)

<sup>2</sup> 27 de dezembro de 1925: data do suicídio de Iessênin. (M.B.)

## O SUICÍDIO DE MAIAKÓVSKI

**A**leksánder Blok reconheceu enorme talento em Maiakóvski. Pode-se dizer sem exagero que havia em Maiakóvski reflexos de gênio. Ele não era, porém, um talento harmonioso. Onde se poderia, aliás, encontrar harmonia artística nesse decênio de catástrofes, no limite não cicatrizado de suas épocas? Na obra de Maiakóvski, os cumes despontam ao lado de abismos, manifestações de gênio explodem de par com estrofes banais, às vezes de uma vulgaridade gritante.

Maiakóvski quis sinceramente ser revolucionário, antes mesmo de ser poeta. Na realidade, era acima de tudo um *poeta*, um artista que se afastou do velho mundo sem romper com ele. Somente depois de Outubro procurou — e em certa medida encontrou — um ponto de apoio na Revolução. Até o fim, porém, não se confundiu com ela, porque dela não se aproximou nos duros anos de preparação clandestina. Maiakóvski não era só o *cantor*, mas também a vítima de uma época de crise. Esta — preparando os elementos da nova cultura com força até então desconhecida — passa mais devagar que o necessário para assegurar a evolução harmoniosa de um poeta, de uma geração de poetas que se entregam à Revolução.

Cabe observar a ausência de harmonia interior que se manifestava no estilo do poeta, a insuficiente disciplina do verbo e o excesso de suas imagens: a quente lava do patético e a incapacidade de ligar-se a época, classe, o gracejo de mau gosto pelo qual procurava — ao que parece — proteger-se contra todo golpe do mundo exterior. Por vezes era possível pensar que se tratava de hipocrisia artística e também psicológica. Não! As cartas repetem o mesmo som: que

significa a fórmula lapidar “o incidente está encerrado” pela qual o poeta risca o último traço?

O lirismo e a ironia serviam ao romântico retardatário Henri Heine como o patético e a vulgaridade servem ao *futurista* retardatário Maiakóvski: a vulgaridade opõe-se ao patético da mesma forma que o lirismo à ironia: para defendê-lo.

O aviso oficial colocado pelo Secretariado<sup>1</sup> numa linguagem de protocolo jurídico apressa-se a informar que esse suicídio “não tem relação alguma com as atividades sociais e literárias do poeta”. O que vale dizer que a morte voluntária de Maiakóvski não se relaciona com sua vida, ou, ainda, que sua vida nada tinha em comum com sua criação revolucionária e poética. É transformar sua morte num fato fortuito. Isso não é verdadeiro, nem necessário, nem... inteligente! “A canoa do amor se quebrou no cotidiano”, escreveu Maiakóvski em seus últimos versos. Em outras palavras, “suas atividades sociais e literárias” *cessaram de elevá-lo acima das confusões da vida cotidiana* para colocá-lo ao abrigo de golpes insuportáveis que o atingiam. Como escrever “não tem nenhuma relação”?

A doutrina oficial que hoje encontramos sobre *literatura proletária*, no campo literário, é a mesma que existe no terreno econômico: baseia-se numa total incompreensão de ritmos e prazos da maturação cultural. A luta pela *cultura proletária* — alguma coisa como a *coletivização total* de todas as conquistas da humanidade no quadro do plano quinquenal — apresentava, nos primórdios da Revolução de Outubro, um caráter de idealismo utópico. E eis precisamente por que Lênin a ela se opôs, da mesma forma que o autor destas linhas. Ela, porém, se tornou, nesses últimos anos, apenas um sistema de comando burocrático — e de destruição da arte.

Proclamaram-se clássicos da literatura pseudoproletária os fracassos da literatura burguesa do gênero de Serafimovitch, Fladkov & Cia. Batizou-se uma flexível nulidade do tipo de Averbach como o Bielínski... da literatura proletária (!).

A alta direção do beletismo encontra-se nas mãos de Molotov, negação de todo espírito criador da natureza humana, que se fez artista (o adjunto de Molotov é Gussev) em vários campos, exceto na arte. Essa escolha dá toda a imagem da degenerescência burocrática nas esferas oficiais da Revolução. Molotov e Gussev elevaram à categoria de beletismo uma literatura desfigurada, pornográfica, de cortesãos *revolucionários*, obra de um coletivo anônimo.

Os melhores representantes da juventude proletária, cuja vocação é preparar as *bases* da nova literatura e da nova cultura, caíram sob as ordens de pessoas que converteram em critério de realidade sua própria falta de cultura.

Sim, Maiakóvski é o mais viril e o mais corajoso de todos os que, pertencendo à última geração da velha literatura russa, e ainda por ela não reconhecidos, procuraram criar laços com a Revolução. Sim, ele desenvolveu laços infinitamente mais complexos que todos os outros escritores. Um dilaceramento profundo nele permanecia. Às contradições que a Revolução comporta, sempre mais penosas para a arte, na busca de formas acabadas, somou-se, nos últimos anos, o sentimento do declínio a que conduziram esses burocratas.

Maiakóvski, pronto para servir à sua época pelos mais modestos trabalhos cotidianos, não podia aceitar uma rotina pseudo-revolucionária. Era incapaz de ter plena consciência disso, no plano teórico, e, por conseguinte, de encontrar o caminho para superá-la. Sobre si mesmo, disse que "não está à venda". Por muito tempo e com vigor ele se recusou a entrar no *kolkhoz* administrativo da pretensa literatura proletária de Averbach. Tentou fundar, sob a bandeira do grupo Lef, a ordem dos ardentes cruzados da revolução proletária para servir à causa com toda a consciência, e não sob ameaças. O Lef, é natural, não tinha força para impor seu ritmo aos 150 milhões: a dinâmica dos fluxos e refluxos da Revolução era muito pesada, muito profunda.

No mês de janeiro deste ano, Maiakóvski, vencido pela lógica da situação, fez grande esforço para aderir afinal à Associação Soviética dos Poetas Operários (Vapp), dois ou três meses antes de matar-se.

Essa adesão nada lhe trouxe. Retirou-lhe, pelo contrário, alguma coisa. Quando ele liquidou suas contas, tanto no plano pessoal quanto no político, e movimentou sua *canoa*, os representantes da literatura burocrática, *aqueles que estão à venda*, exclamaram: “Inconcebível, incompreensível.” Demonstravam assim que não compreendiam nem o grande poeta Maiakóvski nem as contradições da época.

A Vapp, criada a partir dos *progroms* contra núcleos literários autenticamente revolucionários e vivos — e submetida à sujeição burocrática —, caiu, do ponto de vista ideológico, no abandono; ao que tudo indica, não conseguiu unidade moral. Na partida do maior poeta da Rússia soviética, só houve como resposta o embaraço oficial: “isso não tem nenhuma relação...” É pouco, pouco mesmo, para quem quis edificar a nova cultura dentro do mais curto prazo.

Maiakóvski não se tornou e nem poderia se tornar o fundador da literatura proletária pela mesma razão que não se pode edificar o socialismo num só país. Nos combates do período de transição, era o mais corajoso combatente do verbo e tornou-se um dos mais indiscutíveis precursores da literatura que se dará à nova sociedade.

*BOLETIM DA OPOSIÇÃO RUSSA, MAIO DE 1930*

<sup>1</sup> Trata-se do Secretariado-Geral do Partido, isto é, Stálin. (M.B.)

# ANATOLI VASSILIEVITCH LUNATCHÁRSKI<sup>1</sup>

**O**s acontecimentos dos últimos dez anos separaram-nos e colocaram-nos em campos diferentes, a tal ponto que só pude acompanhar a sorte de Lunatchárski pela leitura dos jornais. Houve tempo, contudo, em que estreitos laços políticos nos uniram, e nossas relações pessoais, sem chegar à intimidade, tomaram um caráter muito amistoso.

Lunatchárski era quatro ou cinco anos mais moço que Lênin e quase tanto mais velho que eu. Essa diferença de idade quase não tinha importância, mas indicava que pertencíamos a gerações revolucionárias diferentes. Lunatchárski entrou na vida política quando estava no liceu em Kiev. Naquele momento, estava ainda sob influência das últimas explosões da luta terrorista dirigida pelos populistas contra o czarismo. Para os meus contemporâneos mais próximos, a luta dos "populistas" já mergulhava na lenda.

Na escola, Lunatchárski surpreendia pela variedade de seu talento. Seguramente escrevia versos, assimilava com facilidade as idéias filosóficas, fazia admiráveis conferências nas reuniões estudantis. Era um orador sem par, e nenhum tom faltava na sua palheta de escritos. Era, aos 20 anos, capaz de fazer conferências sobre Nietzsche, discutir sobre o imperativo categórico,<sup>2</sup> defender a teoria do valor em Marx, discutir os méritos comparados de Sófocles e Shakespeare.

Seus dons excepcionais se combinavam organicamente com o diletantismo esbanjador da *intelligentsia* aristocrática, que encontrou outrora expressão mais requintada na pessoa de Aleksánder Herzen.

Lunatchárski ligou-se à Revolução e ao socialismo durante 40 anos, isto é, durante toda sua vida consciente. Passou por prisões, deportação, emigração, e permaneceu inquebrantavelmente marxista. No decurso desses longos anos, milhares e milhares de seus antigos companheiros saídos do mesmo círculo da *intelligentsia* aristocrática e burguesa passaram para o campo do nacionalismo ucraniano, do liberalismo burguês ou da reação monarquista. As idéias revolucionárias, para Lunatchárski, não constituíam um entusiasmo de juventude: elas o penetraram até o mais profundo dos nervos e dos vasos sanguíneos. É a primeira coisa que se precisa dizer sobre a sua tumba.

Seria inexato, no entanto, apresentar Lunatchárski como um homem de vontade obstinada e forte temperamento, como um combatente cujo olhar não se desvia. Sua firmeza era muito elástica — muito mesmo — em relação a vários de nós. O diletantismo nele não era somente um dado intelectual. Era também um traço de caráter. Orador ou escritor, perdia-se facilmente em divagações. Acontecia muitas vezes que a imagem artística o empurrasse para longe do desenvolvimento de sua idéia fundamental. Na atividade política, gostava também de dar olhadelas para a direita e para a esquerda. Era muito permeável a todas as novidades filosóficas e políticas, não se prendendo ou comprometendo com elas.

O lado diletante de sua natureza enfraquecia-lhe, sem dúvida, a voz da crítica. Seus discursos, na maior parte das vezes, eram de improviso; e, como sempre em tal caso, não estavam isentos de prolixidade nem de banalidades. Escrevia ou ditava com extraordinária facilidade e quase não corrigia. Faltavam-lhe concentração de espírito e capacidade de autocrítica quando criava valores menos discutíveis: possuía muitos conhecimentos e talento para tanto.

Lunatchárski, por mais que divagasse, voltava constantemente a seu pensamento fundamental, em cada um dos artigos ou discursos,

no conjunto da atividade política. Suas flutuações, às vezes inesperadas, tinham limitada amplitude: nunca ultrapassavam as fronteiras da Revolução e do socialismo.

Quase um ano depois da cisão da socialdemocracia russa, em 1904, Lunatchárski, passando na deportação à emigração, alinhou-se com os bolcheviques. Lênin, rompendo com seus mestres (Plekhânov, Axelrod, Vera Zasulich) e companheiros de pensamento mais próximos (Martov, Potresov), encontrava-se naqueles dias muito isolado. Necessitava de quem o ajudasse no trabalho externo, que não lhe agradava. Lunatchárski caiu-lhe como um presente do céu. Logo ao chegar, entrou na vida ruidosa da emigração russa na Suíça, França e em toda a Europa: fazia comentários, debatia, polemizava na imprensa, dirigia círculos, gracejava, estimulava, cantava com voz desafinada, cativando jovens e velhos com a sua formação tão variada e sua tão encantadora comunicabilidade nas relações pessoais.

A doçura de seu caráter condescendente marcou a personalidade moral desse homem. Não conhecia a vaidade mesquinha nem o desejo mais profundo de defender, face aos inimigos e amigos, o que reconhecia como verdade. Lunatchárski, durante toda a vida, cedeu à influência de pessoas que muitas vezes possuíam menos conhecimento e talento que ele, mas apresentavam maior firmeza.

Chegou ao bolchevismo por intermédio do amigo Bogdanov. Jovem conhecedor profundo de fisiologia, medicina, filosofia e economia, Bogdanov assegurou a Lênin que seu discípulo Lunatchárski, chegado ao exterior, seguiria infalivelmente seu exemplo e iria juntar-se aos bolcheviques. A predição confirmou-se por completo. O mesmo Bogdanov, após o esmagamento da Revolução de 1905, separou Lunatchárski do bolchevismo para levá-lo a um pequeno grupo ultra-intransigente que combinava a incompreensão sectária da contra-revolução vitoriosa com a pregação abstrata de uma "cultura proletária" preparada com métodos de laboratório.

Durante os anos negros da reação (1908-1912), quando largas camadas da *intelligentsia* caíram no misticismo, como que assoladas



por uma epidemia, Lunatchárski — com Górkí, a quem o ligava estreita amizade — pagou seu tributo. Sem romper com o marxismo, passou a apresentar o ideal socialista como nova forma de religião e se ocupou seriamente na busca de novo ritual. Plekhânov batizou-o com ironia de “santo Anatólio”, e o cognome ficou-lhe por muito tempo. Lênin criticou não menos impiedosamente seu antigo e futuro companheiro.

A luta, embora mais aliviada, durou até 1917, quando Lunatchárski, não sem resistência ou forte pressão do exterior — de minha parte —, uniu-se novamente aos bolcheviques. Seguiu-se um período de agitação sem precedente, que se tornou a fase culminante de sua vida política. Ainda aí ele deu saltos errados, pelo temperamento impulsivo. Faltou pouco para não romper com o Partido no momento mais crítico, em novembro de 1917, quando chegou a Moscou o boato de que a artilharia bolchevique destruíra a igreja de São Basílio. O erudito, o esteta, não podia perdoar tal vandalismo. Por sorte, Lunatchárski, como sabemos, era impulsivo, mas conciliador. E na verdade a igreja de São Basílio nada sofrera nas jornadas da insurreição em Moscou.

Ninguém poderia substituir Lunatchárski, na condição de comissário do povo para a Instrução Pública, nas relações com os antigos meios universitários e, em geral, com os grupos docentes, que aguardavam da parte dos “usurpadores ignorantes” a liquidação completa das ciências e das artes. Mostrou a todo o mundo fechado, com entusiasmo e sem dificuldade, que os bolcheviques não só respeitavam a cultura, mas procuravam conhecê-la.

Alguns universitários, naqueles dias, admiravam boquiabertos o vândalo que lia meia dúzia de línguas modernas e duas antigas e que, de passagem, inesperadamente revelava uma erudição tão universal que substituiria uma dúzia de professores. Lunatchárski não levou apenas o mérito pela reaproximação da *intelligentsia* diplomada e patenteada com o regime soviético. Como organizador da Instrução Pública, mostrou-se desesperadamente fraco. Após algumas tentativas malogradas, em que a fantasia do diletante unia-se à falta de aptidão administrativa, começou a refugar qualquer

atividade prática. O Comitê Central forneceu-lhe auxiliares que, sob a cobertura da autoridade pessoal do comissário do povo, tomaram firmemente as rédeas na mão.

Isso deu mais possibilidades a Lunatchárski para consagrar seu tempo à arte. O ministro da Revolução não era só conhecedor e amador de teatro, mas também dramaturgo fecundo. Suas peças abrangem toda a extensão de seus conhecimentos e de sua preocupação, revelam surpreendente facilidade de penetrar a história e a civilização de diversos países, em diversas épocas, uma capacidade excepcional de combinar sua própria imaginação com as idéias de outros grupos. Por pouco não levam o selo de um verdadeiro gênio criador.

Lunatchárski publicou, em 1923, um pequeno volume, *Silhuetas*, consagrado aos dirigentes mais expressivos da Revolução. O livro saiu na hora errada: basta dizer que o nome de Stálin nele não se encontra. No ano seguinte, retiraram *Silhuetas* de circulação, e Lunatchárski caiu em desgraça. Aí sua flexibilidade não lhe faltou. Adaptou-se depressa às mudanças que se verificaram na direção. Em todo caso, não se submeteu de todo aos novos senhores da situação. Permaneceu até o fim uma figura estranha a seus quadros.

Lunatchárski conhecia muito o passado da Revolução e do Partido, alimentava diversas preocupações, era enfim muito instruído para diluir-se no seio da burocracia. Privado do posto de comissário do povo, no qual, de resto, cumprira até o fim sua missão histórica, não recebeu quase nenhuma tarefa até sua nomeação como embaixador na Espanha. Nem mesmo teve tempo para ocupar o novo posto: a morte atingiu-o em Menton.

O amigo e o adversário honesto não se recusaram a inclinar-se diante de sua sombra.

1º DE JANEIRO DE 1933

<sup>1</sup> Este artigo não constou de edição alguma de *Literatura e Revolução* publicada durante a vida de Trotski. (M.B.)

<sup>2</sup> Filosofia de Kant. (M.B.)

## CRONOLOGIA DA VIDA DE LEON TROTSKI

- 1879** Nasce na Ucrânia, filho de pais judeus, com o nome de Lev Davidovich Bronstein. O pai, próspero fazendeiro, envia-o para a escola em Odessa.
- 1896** Envolve-se com a política marxista revolucionária.
- 1898** É preso por atividades revolucionárias e encarcerado na Sibéria e outros locais. Um dos carcereiros tem o apelido de "Trotski".
- 1899** Casa-se com Aleksándra Sokolovskaia, que também participa da política revolucionária.
- 1900** Nasce Zinaida, filha de Trotski.
- 1902** Nasce uma segunda filha, Nina. Trotski consegue escapar da detenção e deixa a Rússia usando um passaporte falso, sob o nome de "Trotski".
- 1903** Comparece ao segundo congresso do Partido Socialdemocrata Operário Russo, em Londres, que termina na separação entre os bolcheviques de Lênin e os mencheviques de Martov. Trotski apóia os mencheviques. No final do ano, em Paris, conhece Natacha Sedova, que se tornaria sua segunda esposa.
- 1905** O "domingo sangrento" (9 de janeiro) sinaliza o começo da Revolução de 1905. Em outubro, Nicolau II promete uma constituição e uma Duma (Assembléia) com representação bastante limitada. Trotski torna-se presidente do soviete (conselho operário) de Petrogrado, é preso e encarcerado na última reunião.
- 1906** Nasce o primeiro filho com Natacha Sedova, Lev. Trotski é julgado, com outros integrantes do soviete de Petrogrado, e

exilado na Sibéria novamente. Na prisão, desenvolve sua teoria da "revolução permanente", mais tarde apresentada em *Resultados e perspectivas*. Para fundamentar sua análise do desenvolvimento social e econômico desigual na Rússia, Trotski argumenta que uma revolução socialista não seria possível sem um período extenso de dominação capitalista e de governo burguês.

- 1907** Foge da Sibéria para Viena, onde vive e trabalha como jornalista até 1914. Nasce seu segundo filho, Sierguêi, em 1908.
- 1914** Com a deflagração da Primeira Guerra Mundial, Trotski volta a viver em Paris. Trabalha no jornal internacionalista *Nosso mundo*.
- 1916** Expulso da França, vai para a Espanha.
- 1917** Em janeiro muda-se para Nova York, onde se junta a Nikolai Bukharin e Aleksáandra Kollontai para editar o jornal *Novo Mundo*. Em março (fevereiro, no antigo calendário russo), operários de Petrogrado e Moscou lideram uma insurreição que força Nicolau II a abdicar. É estabelecido um governo provisório sob a autoridade do príncipe Lvov. Em maio, Trotski volta à Rússia; em agosto associa-se ao Partido Bolchevique. Em setembro torna-se presidente do novo soviete de Petrogrado. Como chefe do Comitê Militar Revolucionário do soviete, planeja e executa a insurreição em Petrogrado que daria origem à Revolução de Outubro e permitiria que os bolcheviques tomassem o poder.
- 1918** Trotski lidera as negociações com a Alemanha que resultam no Tratado de Brest-Litovsk. Em março, com o início da guerra civil, é nomeado comissário do povo para o Exército e a Marinha e organiza o Exército Vermelho.
- 1920-21** A desconfiança de Trotski em relação a Stálin aumenta, assim como os conflitos entre os dois.

- 1921** Em março, dirige a repressão de uma revolta das tropas navais contra os bolcheviques no porto de Kronstadt.
- 1922** A saúde de Lênin piora, incapacitando-o de liderar o partido e o governo. Stálin torna-se secretário-geral do Partido Comunista; a oposição de Trotski a ele se intensifica. Stálin faz uma aliança com Zinoviev e Kamenev para minar a influência de Trotski.
- 1923** Em outubro, Trotski redige uma carta ao Comitê Central resumindo suas divergências em relação às políticas do partido.
- 1924** Lênin morre em 21 de janeiro. A tróika formada por Stálin, Kamenev e Zinoviev assume o poder. Trotski torna-se o líder mais importante da Oposição de Esquerda.
- 1925** Apesar do enorme prestígio de Trotski entre os integrantes "plebeus" do Partido Comunista, Stálin usa seu controle sobre a burocracia e a máquina partidária para forçar Trotski a renunciar ao cargo de comissário do povo para o Exército e a Marinha.
- 1926** Trotski é afastado do Comitê Central em outubro e expulso do Partido Comunista em novembro.
- 1927** Trotski é afastado do Comitê Central em outubro e expulso do Partido Comunista em novembro.
- 1928** Em janeiro, Trotski é exilado em Alma Ata, no Cazaquistão. Sua filha Nina morre de tuberculose em junho. No sexto congresso da Terceira Internacional Comunista (julho-setembro), ele se defende de tentativas de enfraquecimento e cooptação da sua oposição às políticas de Stálin.
- 1929** É deportado para a Turquia, onde lança o *Boletim da Oposição*.
- 1930** Publica a autobiografia, *Minha vida*. Os fundamentos iniciais de uma oposição de esquerda internacional são organizados

em Paris.

- 1931** Publica o livro *História da Revolução Russa*.
- 1933** A filha mais velha de Trotski, Zinaida, se suicida. Trotski deixa a Turquia e se estabelece na França, enquanto Hitler e os nazistas tomam o poder na Alemanha.
- 1935** Muda-se para a Noruega.
- 1936** Forçado pelas manobras de Stálin a sair da Noruega, vai para o México. Finaliza *A revolução traída*. Este é o ano dos julgamentos públicos de Stálin em Moscou; Zinoviev e Kamenev são executados.
- 1937** O filho de Trotski, Sierguêi, é condenado e executado nos julgamentos públicos de Moscou, assim como seu sobrinho Boris.
- 1938** Lev, o filho mais velho, morre após uma cirurgia. Trotski e seus aliados políticos fundam a Quarta Internacional. O irmão mais velho de Trotski, Aleksánder, é executado em Moscou.
- 1940** Em maio, o proeminente artista mexicano Davi Siquieros faz uma malograda tentativa de matar Trotski em sua própria casa. Em agosto, Trotski é atacado por Ramón Mercader, um stalinista nascido na Espanha, que conseguira aproximar-se dele meses antes, fingindo ser seu amigo e aliado. Trotski morre alguns dias depois, em 21 de agosto.

## GLOSSÁRIO

**ACMEÍSTAS:** escola de poesia russa que surgiu em 1912, por iniciativa de Sierguêi Gorodetski e Nikolai Gumilev, como reação contra o misticismo dos simbolistas. Juntaram-se a eles Anna Akhmátova, Osip Mandelstam e outros. Os acmeístas buscavam uma expressão literária clara e concreta. Trotski via neles uma outra versão do neoclassicismo.

**ADAMOVICH, GEORG VIKTÓROVITCH (1884-1972):** crítico influente e poeta pouco importante que deixou a Rússia em 1922. De um humanismo convencional, associou-se a Gumilev e influenciou os acmeístas. Depois de deixar a Rússia, tornou-se o principal crítico de *Zveno* (1923-28) e do jornal diário *Postednie* (1928-39).

**ADLER, ALFRED (1870-1937):** psiquiatra austríaco, foi um dos primeiros adeptos de Freud. Autor de *A prática e a teoria da psicologia individual* (1923).

**AKHMÁTOVA, ANNA (1888-?):** uma das maiores poetisas russas da época da Revolução. Não emigrou, mas nunca integrou o regime. De 1920 a 1940 preferiu o silêncio, para somente recomeçar a escrever durante a guerra. Foi a principal vítima, com Zoschenko, do jdanovismo; em 1948 novamente se recolheu até a morte de Stálin.

**ALDANOV, MARK (1886-1957):** pseudônimo de Mark Aleksándrovitch Landau, romancista que participou da Revolução de 1917 e logo emigrou para a França. Sua tetralogia *O pensador* (1923-27) trata da história da França no período entre 1793 e 1821; *O quinto selo* (1939) é sobre a Guerra Civil Espanhola.

**AMPHITEATROV, ALEKSÁNDR VALENTINOVITCH (1862-1938):** jornalista, crítico, dramaturgo, romancista e contista russo, na década de 1890 tornou-se conhecido como crítico da dinastia Romanov. Nos anos 1910, ajudou a fundar o importante periódico *Contemporâneo*. Deixou a Rússia na época da Revolução e passou sobretudo a escrever artigos contra os bolcheviques para jornais de Paris, Varsóvia e Riga. Entre suas obras de ficção incluem-se *Viktoria Pavlovna* (1903, sobre a liberação feminina), *Homens dos anos 80* (1907-08) e *Homens dos anos 90* (1910).

**ANDREIEV, LEONID NIKOLAIEVITCH (1871-1919):** escritor russo cujas primeiras histórias sobre o cotidiano eram admiradas por Maksím Górkí. Opôs-se aos bolcheviques em

1917, cortou relações com Górkí e mudou-se para a Finlândia, onde morreu. Suas melhores obras são as peças *Riso vermelho* (1905), *Rei Fome* (1907) e *As belas mulheres sabinas* (1912).

**ANDREIEVITCH: PSEUDÔNIMO DE SIERGUÊI MIKHAÍ-LOVITCH SOLOVIEV (1885-1942).** Poeta russo, primo de Aleksánder Blok e amigo íntimo de Andrei Biely. Publicava em periódicos simbolistas e lançou inúmeros livros de poesia, além de algumas ficções em prosa e ensaios críticos. Ordenado padre da Igreja Ortodoxa em 1916, tornou-se católico em 1923. Após a Revolução de 1917, lecionou grego, latim e poética, tendo traduzido para o russo obras de Virgílio, Sêneca e outros clássicos latinos. Foi preso em 1931 e morreu em um hospital psiquiátrico.

**ARISTÓTELES (384-322 A.C.):** filósofo grego que enfatizava a correspondência metafísica entre as leis imutáveis e as categorias da razão, por um lado, e as esferas da existência física e a ética, de outro. A *Poética* de Aristóteles é um dos textos antigos mais importantes da história da crítica e da teoria literárias.

**ARVATOV, BORIS IGNATIEVITCH (1896-1940):** crítico e teórico de literatura e arte, juntou-se ao Partido Comunista em 1919 e participou ativamente do Proletkult. Seus esforços para conciliar as idéias do marxismo e do formalismo causaram controvérsia, mas tornaram-se bastante influentes na década de 1920.

**ASSEMBLÉIA CONSTITUINTE:** corpo representativo eleito para governar a Rússia após a Revolução de 1917. Os socialistas revolucionários obtiveram o maior número de representantes (370), seguidos pelos bolcheviques (175) e vários "grupos nacionais" (86). Porém os bolcheviques conseguiram os postos mais importantes no Conselho do Comissariado do Povo, e no dia 5 de janeiro de 1918 dissolveram a Assembléia Constituinte para evitar que se tomassem medidas para enfraquecer ou até destruir o novo Estado operário.

**AVKSENTIÉV, NIKOLAI DMÍTRIEVITCH (1878-1943):** dirigente do Partido Socialista Revolucionário no governo provisório, representou este partido no soviete de São Petersburgo em 1905. Em julho de 1917, como ministro do Interior de Kerenski, mandou prender Trotski. Apoiava a participação da Rússia na Primeira Guerra Mundial e em 1918 organizou a contra-revolução na região do Volga e na Sibéria. Deixou a União Soviética em 1918.

**BABEUF, FRANÇOIS NOËL (1760-97):** militante revolucionário francês que organizou uma insurreição radical entre artesãos e soldados contra o Diretório. Liderou uma sociedade



secreta revolucionária chamada Conspiração dos Iguais e afirmava que iria além das metas da revolução burguesa, tentando estabelecer um Estado baseado na propriedade pública de bens. Morreu executado em 1797.

**BALMONT, KONSTANTIN DMÍTRIEVITCH (1867-1943):** poeta e tradutor russo que de início apoiou os bolcheviques; rompeu com eles mais tarde e emigrou para a França. Influenciado pelos simbolistas, traduziu Shelley, Ibsen, Poe e Whitman (entre outros escritores) para o russo.

**BASÍLIO, O BEM-AVENTURADO:** nome da catedral da Praça Vermelha, em Moscou.

**BEBEL, AUGUST (1840-1913):** marxista e socialista alemão associado intimamente a Wilhelm Liebknecht. Foi fundamental para a fundação do Partido Socialdemocrata Alemão (SDP, na sigla em alemão). Encarcerado por Bismarck na década de 1870, posteriormente voltou à atividade política e veio a representar o SDP no Reichstag por muitos anos.

**BEZIMÊNSKI, ALEKSÁNDR ILICH (1898-1973):** poeta russo influenciado pelo movimento Proletkult. Participava ativamente da Associação Russa de Escritores Proletários (RAPP) e da Associação dos Poetas Operários (VAPP). Era profundo admirador de Maiakóvski. Seu drama em versos *O tiro* (1930) ganhou a aprovação de Stálin pela adequação às expectativas do "realismo socialista".

**BIÉDNI, DEMIAN (1883-1945):** pseudônimo de Efim Alekseievitch Pridvorov. Poeta e publicista que se tornou muito popular depois da Revolução, autor de versos satíricos e parábolas. Exaltou a Revolução em poemas de estilo popular, celebrou a construção do socialismo e estimulou os esforços dos combatentes soviéticos na Segunda Guerra Mundial.

**BIELÍNSKI, VISSARION GRIGORIÉVITCH (1811-48):** crítico e escritor russo que defendia o apoio às formas e tradições literárias européias. Tornou-se influente ao apresentar argumentos para a formação das bases e responsabilidades sociais da arte literária, e previu que tais prioridades emergiriam no período da Revolução de 1917.

**BIELY, ANDREI (1880-1934):** pseudônimo de Boris Nikolaievitch Bugaev, poeta, romancista e um dos iniciadores do movimento simbolista na Rússia. Sua obra principal é *Petrogrado* (1913), em que traça o ambiente da capital russa nos dias anteriores à Revolução.

**BLOK, ALEKSÁNDR (1880-1921):** filólogo, ensaísta, dramaturgo e o maior dos poetas simbolistas russos. No fim da vida, adotou procedimentos do cubismo e do futurismo em seus escritos. Morreu depois da guerra civil, de inanição.

**BOÊMIO:** literalmente, alguém nascido na região do antigo Império austríaco conhecida como Boêmia. A partir do século XVII, o termo passou a significar “cigano”. Em 1848, o romancista vitoriano William Makepeace Thackeray deu à palavra seu sentido moderno: um artista ou intelectual que vive de forma livre e não cumpre as convenções, em protesto contra as normas sociais vigentes.

**BOGDANOV, ALEKSÁNDR ALEKSÁNDROVITCH (1873-1928):** escritor e teórico literário marxista. Suas idéias filosóficas iniciais foram atacadas por Lênin em *Materialismo e empiriocriticismo* (1909). Tornou-se o principal teórico do Proletkult. Escreveu duas obras de ficção científica, *Estrela vermelha* (1908) e *Engenheiro Manni* (1912), que espelham sua formação de médico e sua crença em que uma futura sociedade socialista poderia ser organizada como ciência exata. Fundador do Instituto pela Transfusão de Sangue de Moscou, morreu vítima de uma experiência que fez em si próprio.

**BOLCHEVIQUE:** nome dado à facção do Partido Operário Socialdemocrata Russo que em 1903 tornou-se majoritária no debate sobre o caráter e a direção que o partido deveria assumir no futuro (a palavra russa bolchevique significa “maioria”). Os bolcheviques, liderados por Lênin, enfatizavam a importância de se construir um partido de vanguarda junto à classe operária, idéia oposta à dos mencheviques (“minoría”), que preferiam uma organização mais abrangente e liberal. Em 1912, as duas facções tornaram-se partidos separados. Trotski só veio a integrar o Partido Bolchevique em maio de 1917.

**BORGIA, CÉSAR (1476-1507):** militar e ícone político italiano; era o protótipo do líder realista e implacável como analisado no livro *O Príncipe*, de Maquiavel.

**BRANCOS:** Termo comum usado para denominar as tropas contra-revolucionárias durante a guerra civil de 1918-21, cujo objetivo era restaurar o czarismo na Rússia.

**BRIK, ÓSSIP MAKSÍMOVITCH (1888-1945):** teórico da literatura e dramaturgo. Sua esposa, Lili Brik, teve um longo caso amoroso com Maiakóvski, inspirando muitos de seus poemas. Depois da Revolução de 1917, Brik trabalhou no Departamento de Belas-Artes e no Comissariado pela Educação. Ajudou a fundar os periódicos *Lef* (1923-25) e *Novyi Lef* (1927-28). Escreveu ensaios importantes sobre a dimensão lingüística formal da poesia, como “Repetição dos sons” (1917) e “Ritmo e sintaxe” (1927).

**BRIUSÓV, VALERI IAKOVLEVITCH (1873-1924):** poeta, romancista e dramaturgo, foi um dos adeptos do simbolismo na década de 1890. Em 1895 publicou sua primeira coletânea de poemas, e em 1904 tornou-se editor do periódico simbolista *Vesy*. Mais tarde rompeu com os simbolistas e dedicou-se ao ensino e à tradução de obras como a *Eneida*,

de Virgílio, e a prosa e poesia de Edgar Allan Poe. Após a Revolução de 1917, presidiu a Divisão de Bibliotecas Científicas do Departamento de Educação Pública. Juntou-se ao Partido Comunista em 1920 e organizou a divisão literária (Lito) do Departamento de Educação Pública.

**BUDINNI, SEMION MIKHAÍLOVITCH (1883-1973):** militar russo, comandante da cavalaria czarista, juntou-se ao Partido Comunista em 1919 e serviu como líder da cavalaria soviética na guerra civil de 1918-21. Depois foi comissário de defesa sob o governo de Stálin, durante a Segunda Guerra Mundial.

**BUNÍN, IVAN ALEKSEIVITCH (1870-1953):** escritor russo de ficção em prosa e de poesia. Descendente de aristocratas, já em 1900 estaria sob a influência de Maksím Górkí. Porém, a maioria de seus escritos anteriores à Revolução lamenta a destruição da vida camponesa e dos hábitos rurais na Rússia (*O vilarejo*, 1909-10 e *Vale seco*, 1911). Desprezou a Revolução de 1917 e emigrou para Paris. Em 1933 ganhou o Prêmio Nobel de Literatura.

**CATARINA A GRANDE (1729-96):** czarina da Rússia (1762-96), implementou reformas legais baseadas em princípios iluministas, mas reagiu à revolta camponesa de 1773 com violenta repressão. Posteriormente expandiu a servidão e aumentou o poder da nobreza proprietária de terras. Seus esforços para aumentar o poder da Rússia à custa dos países vizinhos provocaram as guerras com a Turquia.

**CHAGUINIAN, MARIETTA SIERGUÊIEVNA (1888-1982):** poeta russa associada aos simbolistas. Sua primeira publicação importante foi *Orientalia* (1912), poemas estilizados com exóticos temas caucasianos. Após a Revolução, trabalhou como jornalista para grandes periódicos e passou a escrever ficção em prosa. Entre seus romances há uma narrativa histórica baseada na vida de Lênin.

**COMPANHEIROS DE VIAGEM:** tradução do termo russo *paputchiki*, inventado por Trotski, citado no Capítulo 2 de *Literatura e Revolução* para se referir aos escritores que aceitaram e conviveram com a Revolução Russa sem participar ativamente ou se comprometer com ela.

**COMUNA DE PARIS:** governo insurrecional instaurado em Paris em 1871, quase no final da Guerra Franco-Prussiana. Operários parisienses que se opunham ao governo direitista de Adolphe Thiers tomaram o poder em março e elegeram um conselho municipal para governar a cidade. Tropas leais ao governo cercaram Paris e, no final de maio, finalmente derrotaram e reprimiram com violência a Comuna (mais de 17 mil pessoas foram mortas).

No opúsculo *A guerra civil na França*, Marx reconhece na Comuna de Paris o primeiro grande exemplo histórico de tomada do poder pela classe operária para administrar a sociedade segundo seus próprios interesses.

**CONSTITUCIONAL-DEMOCRATA:** membro do Partido Constitucional-Democrata ou Kadete (K.D.), agremiação reformista liberal organizada pela primeira vez em 1905. Os K.D. tiveram papel importante no governo provisório que se seguiu à Revolução de Fevereiro de 1917. Após a Revolução de Outubro, muitos deles apoiaram a contra-revolução. O partido se separou em 1921, mas já não possuía força política expressiva.

**CONSTRUTIVISMO:** movimento artístico fundado na Rússia por Vladímir Tátlin (1885-1956) cerca de 1913. Naum Gabo e Antoine Pevsner uniram-se a Tátlin com o objetivo de enfatizar as formas arquitetônicas que representavam as forças da tecnologia moderna. Num primeiro momento, os bolcheviques acolheram o construtivismo, mas depois o movimento passou a ser visto como esotérico e elitista.

**CUBISMO:** o cubismo surgiu em Paris, cerca de 1907, sobretudo na pintura, como uma revolta contra a sensualidade e as convenções realistas vigentes na maioria das pinturas do século XIX. Os cubistas desenvolveram um sistema analítico em que objetos tridimensionais no espaço eram isolados e representados em diversas perspectivas simultâneas. No início, Picasso e Braque eram os artistas mais influentes do movimento, às vezes qualificado como “realismo conceitual”.

**DAN:** pseudônimo de Fiódor Ilich Gurevitch (1871-1947). Um dos mais importantes líderes dos mencheviques, criticou positivamente o governo soviético após a Revolução de 1917. Em 1922 foi para o exílio.

**DANTCHENKO:** seu nome completo era Vladímir Nemirovitch-Dantchenko (1858-1943). Dramaturgo e diretor teatral, fundou o Teatro de Arte de Moscou junto com Konstantin Stanislavski.

**DARWIN, CHARLES (1809-82):** naturalista inglês que desenvolveu a teoria da evolução orgânica, baseada em princípios fundamentais de seleção natural e sobrevivência da espécie mais adaptada. Seus principais livros são *A origem das espécies* (1859) e *A origem do homem e a seleção sexual* (1871).

**DAVID, JACQUES-LOUIS (1748-1825):** o artista mais influente na época da Revolução Francesa e do Império napoleônico. Foi inovador ao usar temas e formas da arte clássica

antiga para representar os ideais e as tensões de um período de grandes mudanças e conflitos sociais.

**DENIKINE, ANTON IVANOVITCH (1872-1947):** general russo que se uniu ao general Kornilov na liderança do contra-revolucionário Exército Branco contra o governo dos bolcheviques. Tomou o poder sobre grande parte do sul da Rússia em 1918, mas foi derrotado e forçado a renunciar em 1920. Mudou-se então para a França e, mais tarde, para os Estados Unidos.

**DOBROLUVOV, NIKOLAI ALEKSÁNDROVITCH (1836-61):** crítico literário que se considerava o sucessor de Vissarion Bielínski. Influenciado pelo filósofo alemão Feuerbach e pelos socialistas utópicos franceses, tornou-se conhecido sobretudo por sua interpretação de *Oblomov*, de Goncharov, e, já nos últimos anos de vida, da obra de Dostoiévski.

**DOM AMINADO:** pseudônimo de Aminad Petrovitch Shpolianski. Escritor que emigrou da União Soviética logo após a Revolução de 1917.

**DON:** rio localizado no sudoeste da Rússia. É ligado através de um canal ao rio Volga, próximo a Volgogrado, e desemboca no mar de Azov. Rostov sobre o Don é a cidade principal e o porto do rio Don.

**DOSTOIÉVSKI, FIÓDOR MIKHAÍLOVITCH (1821-81):** romancista russo, autor de *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1868) e *Os irmãos Karamazov* (1879-80). Envolvido com um grupo de militantes utópicos radicais na década de 1840, cumpriu quatro anos de trabalhos forçados numa colônia penal da Sibéria. Mais tarde ficaria desiludido com a política radical. *Os possessos* (1871-72) denunciam os revolucionários esquerdistas que ele antes admirava.

**DUMA:** palavra russa para designar a assembléia representativa. A Revolução de 1905 levou ao estabelecimento da Duma Imperial, cujos representantes eram eleitos por um sufrágio bastante limitado. O czar Nicolau II acabou abolindo essa Duma e as reconstituídas em 1907, 1907-12 e 1912-17. Após a Revolução de fevereiro de 1917, a Duma foi dissolvida e substituída pela Assembléia Constituinte.

**EKATERINODAR:** cidade no sudeste da Rússia fundada em 1794 pelos cossacos do mar Negro por ordem de Catarina a Grande (por isso o nome), servindo como centro militar para proteger a fronteira russa do Cáucaso. Em 1920 foi renomeada Krasnodar.

**ELBRUZ:** a maior montanha na cordilheira do Cáucaso, na Geórgia.

**ENGELS, FRIEDRICH (1820-95):** socialista revolucionário alemão. Seu pai, um industrial alemão, mandou-o para a Inglaterra em 1842. Conheceu Karl Marx em 1844, e em 1845 publicou *A condição da classe operária na Inglaterra*. Em 1848 redigiu o *Manifesto Comunista* junto com Marx. Entre seus trabalhos posteriores mais importantes está a edição dos volumes II e III do *Capital*, após a morte de Marx, e seu próprio livro, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (1884).

**ESCOLA DECADENTE:** “decadente” é um termo livremente aplicado a artistas e escritores do final do século XIX que encontravam valor estético em experiências humanas convencionalmente consideradas mórbidas, macabras e imorais. Em geral os “decadentes” estavam ligados à doutrina da “arte pela arte”. Na França, incluíam-se nessa escola Rimbaud, Laforgue, Maeterlinck; na Inglaterra, Wilde, Pater, Beardsley.

**ÉSQUILO (526-456 A.C.):** autor ateniense de tragédias como *Os persas*, *Os sete contra Tebas*, *Prometeu acorrentado* e a trilogia *Orestia*.

**FARISEUS:** um dos dois grupos principais dentro da religião judaica antes e durante a época de Jesus. Seus oponentes eram os saduceus. A origem dos fariseus remonta à campanha dos macabeus pela libertação do povo judeu da dominação síria. Defendiam o separatismo e o nacionalismo judaicos (no sentido antigo).

**FEDIN, KONSTANTIN ALEKSÁNDROVITCH (1892-1970):** romancista russo cujas primeiras obras, *Cidades e anos* (1924) e *Os irmãos* (1928), têm como tema o papel do intelectual na sociedade soviética.

**FET:** pseudônimo literário de Afansai Afanasievitch (1820-92). Poeta russo de família aristocrática cujo primeiro livro de poesias foi publicado em 1840. Politicamente conservador, seus escritos tendiam ao esteticismo, e ele era reprovado pelos críticos de esquerda. Ficou famoso pelos poemas de amor e depois por um pessimismo influenciado pelo filósofo alemão Arthur Schopenhauer.

**FEUILLETON:** seção de jornal (francês) dedicada a críticas de livros e artigos sobre literatura e cultura.

**FILISTEUS:** antigo povo não-semita que saiu da área do Egeu para a Palestina no século XII a.C. Segundo historiadores da Antigüidade, foram os maiores rivais dos judeus durante séculos, e a mitologia bíblica faz deles o arquétipo dos inimigos da cultura judaico-cristã. O sentido moderno da palavra “filisteu”, usada como sinônimo de pessoa sem cultura,

ignorante, deriva do equivalente alemão *Philister*, termo usado pelos universitários alemães para designar pessoas comuns, não estudantes.

**FONVIZINE, DENIS IVANOVITCH (1745-92):** dramaturgo russo. Sua primeira peça, *O brigadeiro* (1768-69) — sátira da imitação da cultura francesa pelos russos no século XVIII —, fez enorme sucesso. Entre outros livros, escreveu *O menor de idade* (1785), considerado sua obra-prima.

**FORMALISMO:** toda prática analítica ou teórica que enfatiza as características formais do objeto estudado, em lugar de concentrar-se no conteúdo temático, informativo ou social. Na teoria e na crítica literárias, o formalismo focaliza os padrões textuais, as estruturas e as relações que determinam o significado e o valor estético.

**FUTURISMO:** movimento da pintura, escultura e literatura modernistas que floresceu primeiro na Itália e depois se difundiu por toda a Europa (na Itália, o primeiro manifesto futurista de Filippo Marinetti foi publicado em 1909). Os futuristas procuravam retratar o dinamismo da tecnologia e a urbanidade no século XX. Na Itália, a glorificação das máquinas e da guerra tecnológica fez com que os futuristas se alinhassem politicamente com a direita e, por conseguinte, com o fascismo. Já na França e na Rússia, o futurismo era uma arte de esquerda.

**GALLIFET, GASTON ALEKSÁNDR AUGUST, MARQUÊS DE (1830-1909):** general francês proeminente na Guerra da Criméia, na Guerra Franco-Prussiana e em várias outras campanhas coloniais. Liderou a violenta repressão à Comuna de Paris em 1871. Durante o caso Dreyfus, era o ministro da Guerra.

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (1749-1832):** poeta, romancista, dramaturgo e crítico alemão — um dos ícones literários de sua era. Suas obras mais importantes são: *Os sofrimentos do jovem Werther*, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, *Fausto* e diversas coletâneas de poesia lírica.

**GÓGOL, NIKOLAI VASILIEVITCH (1809-1852):** romancista, contista e dramaturgo russo. Embora em geral considerado fundador do realismo russo, suas obras são notáveis pela liberdade e a exuberância fantásticas. "Taras Bulba" faz parte de *Mirgorod*, coletânea de histórias publicada por ele em 1835. Sua peça mais conhecida é *O inspetor geral* (1836); o romance é *Almas mortas* (1842).

**GONTCHAROV, IVAN ALEKSÁNDROVITCH (1812-91):** romancista russo, autor de *Oblomov* (1858), sátira realista sobre a indolência e a corrupção da aristocracia. *Uma*



*história comum* (1847) e *O precipício* (1869) são variações menos famosas do mesmo tema e perspectiva.

**GÓRKI, MAKSÍM (1868-1936):** em geral visto como a figura fundadora da literatura soviética e do “realismo socialista”, era de origem camponesa pobre e foi autodidata. Quando jovem, escreveu artigos em que expunha a opressão e a corrupção do czarismo. Seu primeiro livro de contos, publicado em 1898, causou comoção; e *A mãe*, romance de 1907, é bastante conhecido. O escritor doou boa parte de seus lucros para o movimento revolucionário. Sua peça mais famosa é *No fundo* (1902). Apesar de sua visão divergir bastante da de Lênin, foi uma força positiva e ativa durante e após a Revolução de 1917.

**GORODETSKI, SIERGUÊI (1884-1967):** poeta tradicionalista ligado ao movimento acmeísta liderado por Gumilev, Akhmátova e Mandelstam. Colaborou com Gumilev na fundação da Associação dos Poetas, em 1911, e contribuiu para a revista anti-simbolista *Apollon* em 1915. Logo depois rompeu com os acmeístas e uniu-se a um grupo que defendia o trabalho de poetas camponeses. Juntou-se aos bolcheviques após a Revolução de 1917 e em 1921 publicou um livro de poesias intitulado *A foice*.

**GRACO:** nome de dois estadistas e reformistas sociais romanos, Tibério Semprônio Graco (morto em 133 a.C.) e Caio Semprônio Graco (morto em 121 a.C.). Ambos trabalharam pelas reformas sociais que terminaram por restringir o poder e a riqueza da nobreza.

**GRAMSCI, ANTONIO (1891-1937):** escritor e socialista revolucionário italiano. Originalmente educado em estudos literários e filologia, foi decisivo na fundação do Partido Comunista Italiano, em 1921, e de seu jornal *L'Unità*. Mussolini colocou o partido na ilegalidade e prendeu Gramsci em 1926. Na cadeia, escreveu os *Cadernos do cárcere*, que oferecem grandes contribuições à teoria política e cultural marxista. Os *Cadernos* só foram publicados em 1947, dez anos após a sua morte.

**GRIBOIÉDOV, ALEKSÁNDR SIERGUÊIEVITCH (1795-1829):** diplomata e dramaturgo russo, sua peça mais famosa, *A desgraça de ter espírito* (1825), é uma sátira da sociedade moscovita. Foi morto na Pérsia, quando servia como ministro russo.

**GUERRA RUSSO-JAPONESA (1904-05):** conflito imperialista motivado pela rivalidade entre Rússia e Japão pelo domínio da Manchúria e da Coréia. O governo do czar Nicolau II acreditava também que uma vitória sobre o Japão enfraqueceria a ameaça de inquietação política e revolucionária na Rússia. Mas o Japão obteve várias vitórias iniciais inesperadas. O presidente dos Estados Unidos, Theodore Roosevelt supervisionou o fim da guerra com o



Tratado de Portsmouth. O desastroso erro de cálculo da Rússia nesta guerra foi um fator essencial para a precipitação da Revolução de 1905.

**GUMILOV, NIKOLAI (1886-1921):** poeta e crítico, foi um dos principais integrantes do acmeísmo, reunindo-se com os demais membros desse movimento na revista *Apollon*.

**"GUZUV" (OU "GUSEV"):** um dos primeiros contos de Anton Tchekhov (1890) que revelam suas experiências na ilha de Sakhalin. Conta a história de dois homens que morrem num barco ao retornarem do Extremo Oriente.

**HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1770-1831):** filósofo alemão que exerceu influência profunda em várias áreas do conhecimento, em sua época e também posteriormente. Seu sistema, às vezes chamado idealismo dialético, concebe a história como um processo conflituoso através do qual o espírito, em seu potencial infinito, se tornaria consciente do mundo e capaz de nele se perceber. O método de Hegel, desenvolvido em obras como *A fenomenologia do espírito* (1807) e *Enciclopédia das ciências filosóficas* (1817), foram muito importantes para Marx, embora se diga que o materialismo marxista "colocava Hegel de cabeça para baixo".

**HERZEN, ALEKSÁNDR IVANOVITCH (1812-70):** escritor e líder revolucionário russo. Depois de um período de atividade socialista na Rússia, foi para Paris e apoiou a Revolução de 1848. Mais tarde migrou para a Inglaterra. Seu jornal semanal, *Kolokol* (1857-62), tinha amplo público na Rússia. *Quem é o culpado?* (1847) é seu romance mais popular. Já no final da vida, Herzen declarou que as comunas de camponeses russas eram importantes precursoras da sociedade socialista.

**HIPPIUS, ZINAIDA (1867-1945):** poeta simbolista prolífica, escritora de ficção, dramaturga e ensaísta conhecida por suas expressões de espiritualidade transcendente. Era esposa de Merejkóvski e o cerne de um importante círculo filosófico e literário de São Petersburgo nos primeiros anos do século XX. Apesar de ter visto com bons olhos a Revolução de Fevereiro de 1917, que forçou a abdicação do czar, ela e o marido deixaram a Rússia depois de outubro, instalando-se primeiro na Polônia e depois em Paris. Tornou-se uma das mais conhecidas escritoras emigrantes.

**HOFFMANN, E. THEODOR AMADEUS (1776-1822):** compositor e romancista alemão, famoso pelas explorações ficcionais do terror gótico e do sobrenatural como meios de representação da loucura e da fantasia grotesca. Algumas de suas mais importantes coletâneas de contos são *Os irmãos Serapião* (1819-21) e *O elixir do diabo* (1824-26).

**HOHENZOLLERN:** família de príncipes alemães que governaram o estado de Brandenburg de 1415 a 1918, o estado da Prússia de 1525 a 1918, e a então recém-unificada Alemanha de 1871 a 1918. Entre os famosos governantes Hohenzollern está Frederico II (Frederico o Grande), imperador da Prússia de 1740 a 1786.

**IÂMBICO:** tipo de métrica poética cujo padrão rítmico predominante compõe-se de uma sílaba não acentuada seguida de uma acentuada — ou, em outras línguas, uma sílaba breve seguida de uma longa.

**IASNAIA-POLIANA:** vilarejo da Rússia central, local de nascimento e residência de Lev Tolstói. A casa do escritor foi saqueada durante a ocupação alemã do vilarejo, em 1941, mas posteriormente foi restaurada.

**IDEALISMO:** em filosofia, termo aplicado aos sistemas que priorizam as idéias e outros aspectos mentais ante objetos e fenômenos materiais, e que compreendem a realidade como algo inteira ou predominantemente constituída por atos na mente. Platão é o filósofo idealista mais importante da Antigüidade clássica; Berkeley, Kant e Hegel foram idealistas modernos influentes.

**IESSÊNIN, SIERGUÊI ALEKSÁNDROVITCH (1895-1925):** poeta cuja obra expressava a enorme perplexidade diante da Revolução, o espanto do camponês com a industrialização. Integrava o Partido Social Revolucionário. Suicidou-se depois de escrever um poema com seu próprio sangue.

**IMAGINISMO:** movimento literário russo da década de 1920, fundado por Vadim Shershenevitch, que ampliou e intensificou a preocupação dos simbolistas com a renovação da forma. Os imaginistas criticavam a ligação entre arte e política enfatizada por grupos que se declaravam pró-revolução, inclusive os futuristas. Defendiam a inovação e a concretude na linguagem poética.

**IMAGISMO:** termo comumente usado para se referir ao movimento poético do começo do século XX baseado no repúdio à intensa sensualidade e sentimentalismo em voga na poesia do século XIX e à ênfase na representação de idéias pelos objetos concretos e analogias materiais detalhadas. Ezra Pound foi o poeta imagista mais influente; editou uma antologia chamada *Des imagistes* (1913).

**IRMÃOS SERAPIÃO:** grupo literário fundado em 1921 por Fedin, Polonskaia e outros, defendia a liberdade absoluta do ato criativo e insistia na diversidade e no pluralismo da cultura literária. Os irmãos Serapião eram protagonistas de uma novela de T.A. Hoffman;

em que vários amigos que realizam uma reunião em Berlim e discutem música, teatro, sonambulismo.

**“ISVOSTCHIK” OU “IZVOICHIK”:** Famoso poema de Nikolai Nekrasov (1821-78), poeta naturalista russo do século XIX.

**IUDENITCH, NIKOLAI NIKOLAIEVITCH (1862-1933):** general russo que liderou o Exército Branco nos Estados bálticos após a Revolução de 1917. Em outubro de 1919, contando com a assistência britânica, atacou Petrogrado, mas foi derrotado e obrigado a retirar-se. Morreu no exílio, em Paris.

**IVANOV, VSEVOLOD VIATCHESLAVOVITCH (1895-1963):** contista, romancista e dramaturgo russo. Górkí admirava o vívido detalhismo e a ironia característicos de suas primeiras obras. Seu romance de 1922, *O trem blindado 14-69*, trata da política soviética na Sibéria, onde Ivanov nasceu.

**IVANOV-RAZUMNIK:** pseudônimo de Razumnik Vassilievitch Ivanov (1878-1946). Crítico e fundador do movimento Scithiano na poesia russa, um dos grupos “companheiros de viagem” discutidos por Trotski no Capítulo 2. Politicamente associava-se aos socialistas revolucionários.

**JAKOBSON, ROMAN (1896-1982):** importante teórico da literatura e da lingüística e um dos fundadores do formalismo russo. Em 1915 criou o Círculo Lingüístico de Moscou. Mudou-se para Praga em 1920 e, em 1926, foi um dos criadores do Círculo Lingüístico de Praga. Por ocasião da invasão dos nazistas à Tchecoslováquia, em 1938, fugiu para a Dinamarca e acabou por estabelecer-se em Nova York, onde lecionou na Universidade de Columbia. Posteriormente lecionou em Harvard e no MIT.

**JIRMÚNSKI, VIKTOR MAKŚÍMOVITCH (1881-1971):** professor de filologia na Universidade de São Petersburgo e colaborador da escola formalista de crítica e teoria. Sua obra mais influente foi *Introdução à métrica* (1925). Também publicou análises cuidadosas dos escritos de Púchkin, Blok, Akhmátova e outros.

**JORNADAS DE JUNHO:** na história da França, o nome dado à insurreição de operários que foi peça-chave para a Revolução de 1848. De 23 a 26 de junho, milhares de operários foram às ruas e lutaram com violência contra o governo até serem contidos de modo selvagem pelo Exército comandado pelo marechal Cavaignac.

**JUKÓVSKI, VASSILI ANDREIEVITCH (1783-1852):** poeta lírico e tradutor russo, mais conhecido pelas traduções de poemas do inglês, alemão e francês para a língua russa. Foi

tutor de Alexandre II, futuro czar.

**JUNG, CARL GUSTAV (1875-1961):** psiquiatra suíço, conheceu Freud em 1907 e colaborou com ele até 1912, quando seu livro *Psicologia do inconsciente* evidenciou o rompimento e a mudança de foco para os arquétipos de um "inconsciente coletivo".

**KAMÊNSKI, VASSILI VASSILIEVITCH (1884-1961):** poeta e escritor associado ao futurismo. Também foi um dos primeiros aviadores russos. Imediatamente após a Revolução de Outubro, tornou-se o principal organizador do Café dos Poetas, em Moscou. Sua poesia é radicalmente experimental quanto à linguagem. Sua obra mais popular foi "Stenka Razin" (ver "Stenka Razin").

**KANT, IMMANUEL (1724-1804):** filósofo alemão, um dos ícones da história da filosofia. A filosofia "crítica" de Kant tenta superar o conflito entre o racionalismo e o empirismo, mostrando que o conhecimento da realidade depende das categorias e dos princípios derivados apenas da razão. O kantismo ainda exerce grande influência sobre a epistemologia, a ética e a estética.

**KARATAIEV:** personagem de Lev Tolstói em *Guerra e paz*.

**KAZIN, VASSILI VASSILIEVITCH (1898-?):** jornalista e poeta pouco importante, membro do subgrupo Kuznitsa (A Forja), da Organização de Escritores Proletários. Tornou-se leal escritor de aluguel durante a era de Stálin.

**KERENSKI, ALEKSÁNDR FIÓDOROVITCH (1881-1970):** líder político russo e advogado por formação e profissão. Foi eleito para a quarta Duma em 1912 como representante do reformista Partido Trabalhista. Após a Revolução de Fevereiro de 1917, juntou-se ao Partido Socialista Revolucionário e tornou-se ministro de Guerra no governo provisório do príncipe Lvov. Em julho de 1917, tornou-se primeiro-ministro. Sua determinação em manter a Rússia na Primeira Guerra Mundial e a incapacidade de lidar efetivamente com a crise econômica foram fatores que ajudaram a tornar possível a Revolução de Outubro. Kerenski fugiu para Paris após a Revolução e passou a fazer propagandas contra o regime bolchevique. Mudou-se para os Estados Unidos em 1940.

**KHLÉBNIKOV, VIELEMIR (1885-1922):** pseudônimo de Viktor Vladímirovitch Khlébnikov, poeta e teórico considerado por muitos como poeta exemplar. Frequentou simbolistas e acmeístas, e mais tarde uniu-se aos primeiros futuristas russos.

**KHOVIN, VIKTOR:** figura de pouca importância no movimento futurista russo.

**KHRUSTALEV:** advogado sem partido que em 1905 presidiu durante algum tempo, antes de Trotski, o soviete de São Petersburgo.

**KIRILLOV, VLADÍMIR TIMOFIEVITCH (1890-43):** poeta e membro do Proletkult. Tornou-se ativo no movimento revolucionário quando adolescente, em 1905-06. Em 1918, deixou o Proletkult e foi um dos membros fundadores do grupo Kuznitsa.

**KOLTSOV, ALEKSEI VASSILIEVITCH (1809-42):** poeta russo descendente de camponeses, possuía pouca educação formal. Seus versos diretos e simples eram admirados pela representação da vida dos camponeses russos.

**KRASHNAYA:** periódico literário dedicado a análises e discussões sérias, fundado em 1921 com o apoio de Lênin. Foi organizado por Aleksánder Voronski e publicou obras tanto de escritores que participavam ativamente da Revolução quanto de "companheiros de viagem".

**KRONSTADT:** cidade portuária russa, localizada na pequena ilha de Kotlin, no golfo da Finlândia. Em março de 1921, marinheiros de uma guarnição naval se rebelaram contra o governo bolchevique em um momento no qual o novo Estado operário se encontrava vulnerável. Trotski organizou a aniquilação da revolta e depois escreveu um interessante relato sobre o episódio.

**KRUCHÊNIKH, ALEKSEI ELISIEVITCH (1886-1969?):** poeta e teórico da literatura proeminente no movimento futurista. Ao lado de Maiakóvski, foi um dos signatários do manifesto "Uma bofetada no gosto público". Após a Revolução, associou-se ao grupo Lef, de Maiakóvski. Tornou-se conhecido sobretudo por sua teoria da "linguagem transracional".

**KRUG (GRUPO):** grupo literário associado ao periódico *Krug* (Círculo), proeminente em meados da década de 1920.

**KÜHLMANN, RICHARD VON (1873-1948):** diplomata alemão, liderou a delegação que negociou o Tratado de Brest-Litovsk em março de 1918, cujos termos fizeram a Rússia se retirar da Primeira Guerra Mundial.

**KUPRIN, ALEKSÁNDER IVANOVITCH (1870-1938):** importante membro do grupo (no qual se incluía Górkí) que publicou a antologia *Conhecimento*. Antes da Revolução, era conhecido por escrever uma ficção em prosa que retratava as brutalidades da sociedade czarista. Emigrou para a França após a Revolução de 1917.

**KUSIKOV, ALEKSÁNDER B. (1886-?):** um dos escritores líderes do movimento imaginista, que contava com a participação de Iessênin e Marienhof.

**KUZMIN, MIKHAIL ALEKSEIVITCH (1875-1936):** escritor de prosa e poesia, dramaturgo e crítico que primeiro se uniu aos simbolistas e depois aos acmeístas. Conhecido por sua estética em geral esotérica, escrevia abertamente sobre o amor homossexual. Permaneceu na Rússia após a Revolução de 1917.

**KUZNITSA (GRUPO):** *kuznitsa* significa “a forja”, e era o nome de um grupo formado por escritores proletários, principalmente por poetas líricos que romperam com o Proletkult em 1920. Entre os fundadores inclui-se Gerasimov, Kirillov, Aleksándrovski e Rodov. Esses escritores proclamavam a “total liberdade de escolha do método e do estilo literários”. Romântica e idealista ao lidar com a arte revolucionária, a maioria dos membros do Kuznitsa deixou o Partido Comunista no início dos anos 1920.

**LASSALLE, FERDINAND (1825-64):** socialista alemão que na juventude era ligado aos hegelianos de esquerda. Conheceu e leu Marx, foi por ele influenciado, embora tenha se afastado do marxismo ao enfatizar o papel do Estado nacional nas reformas sociais. Em 1863, ajudou a fundar a Associação Geral dos Trabalhadores Alemães, que mais tarde se tornaria o Partido Socialdemocrata.

**LEF (GRUPO):** abreviatura de Frente de Esquerda da Arte, grupo literário formado em 1922, em sua maioria por ex-membros do movimento futurista. Maiakóvski e Brik foram os membros fundadores do grupo. O principal objetivo era confirmar e levar adiante uma aliança entre vanguarda futurista e o novo Estado operário. Segundo a descrição de Maiakóvski, o periódico *Lef* “continha ... a temática social ao lado de todos os instrumentos do futurismo”. A publicação de *Lef* cessou em 1925.

**LEJNÉV:** pseudônimo de Abram Zakharovitch Gorelik (1893-1938). Teórico e crítico marxista, era membro do chamado “grupo Pereval”. Escrevia com frequência para o periódico *Krasnaia Nov*. Nos debates literários da década de 1920, tornou-se o principal defensor dos “companheiros de viagem”. Embora tenha sido cada vez mais marginalizado durante a ascensão de Stálin, nunca deixou a União Soviética. Foi executado durante os expurgos dos anos 1930.

**LÊNIN, VLADÍMIR ILICH ULIANOV (1870-1924):** líder socialista revolucionário, fundador do Partido Bolchevique, chefe do governo soviético desde a Revolução de Outubro até sua morte, em 1924. Lênin já era um agitador marxista no final da década de 1880; foi mandado para o exílio na Sibéria em 1887, e em 1902 deixou a Rússia para dar prosseguimento a suas atividades revolucionárias no exterior. Em *Que fazer?* (1902), começou a formular sua teoria de que era necessário criar um partido de vanguarda dentro

da classe operária para que o socialismo pudesse vingar em um país relativamente subdesenvolvido como a Rússia. Lênin voltou à Rússia na época de Revolução de 1905, mas foi forçado a deixar o país novamente em 1907. Vivendo na Suíça durante grande parte da Primeira Guerra Mundial, incitou os operários para que se opusessem à guerra. Após a revolução de fevereiro de 1917 pôde retornar à Rússia. Depois de uma malograda revolta das massas em Petrogrado, em julho, foi obrigado a fugir para a Finlândia. Alguns meses depois voltou a Petrogrado e, com Trotski, organizou e liderou a Revolução de Outubro. Em 1919, Lênin coordenou o estabelecimento da Terceira Internacional, ou Comintern, com o objetivo de expandir a causa socialista internacionalmente. A tensão de dirigir o novo Estado operário em um período de guerra civil e de intervenção estrangeira teve suas conseqüências: Lênin sofreu acidentes vasculares cerebrais em 1922 e 1923. Morreu em 21 de janeiro de 1924, mas deixou um testamento com críticas a Stálin e o pedido de que o demitissem do cargo de secretário-geral do Partido Comunista.

**LIPSCHITZ, JACOB (1881-1973):** importante escultor nascido na Lituânia, trabalhou sobretudo na França, antes de mudar-se para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial.

**LUNATCHÁRSKI, ANATOLI VASSILIEVITCH (1875-1933):** dramaturgo e crítico russo. Um dos primeiros integrantes do Partido Bolchevique, uniu forças com Górkí e Bogdanov para formar uma oposição interna a Lênin. Em 1917, porém, juntou-se a este e deu seu total apoio à derrubada do governo Kerenski, em outubro. Como comissário de educação, Lunatchárski defendia uma nova "literatura proletária" e apoiava o Proletkult. Mas concordava com Trotski e Lênin sobre a necessidade de a cultura soviética recorrer à tradição e à perícia burguesas.

**MAIAKÓVSKI, VLADÍMIR (1893-1930):** poeta, dramaturgo e teórico do futurismo, do qual era considerado um dos representantes máximos. Durante a guerra civil, dedicou-se ao trabalho de propaganda comunista, elaborando cartazes (inclusive as ilustrações). Fundou a revista *Lef*, em 1923, que reunia artistas interessados em criar uma forma revolucionária.

**MAKHNO, NESTOR (1889-1934):** líder anarquista de um enorme exército de camponeses que lutaram contra o Exército Branco na guerra civil de 1918-21. Seus conflitos com Trotski e o Exército Vermelho resultaram na sua expulsão da Rússia. Ele estabeleceu-se em Paris.

**MAQUIAVEL, NICOLAU (1469-1527):** escritor e estadista italiano, mais conhecido por suas análises dos verdadeiros motivos para se conquistar e manter o poder político no livro



*O Príncipe* (publicado após sua morte, em 1532). Maquiavel foi secretário de Defesa da República Florentina de 1498 a 1512. Muitas de suas idéias baseavam-se na ascensão e queda da República.

**MARAT, JEAN-PAUL (1743-93):** revolucionário francês que fundou o influente periódico *L'Ami du Peuple*. Duas vezes exilado nos anos iniciais da Revolução Francesa, foi uma das figuras mais influentes na insurreição de agosto de 1792. Eleito para a Assembléia naquele ano, apoiou os jacobinos. Marat foi morto a punhaladas pela girondina Charlotte Corday.

**MARIENHOF, ANATOLI BORISOVITCH (1879-1962):** escritor de prosa, poesia e peças teatrais que, de 1919 a 1927, foi líder do movimento imaginista. Amigo íntimo de Iessênin, também foi afetado pela forma vistosa e libertina como o poeta vivia. Seu livro imaginista mais famoso é *Ilha Buyan* (1920).

**MARINETTI, FILIPPO (1876-1944):** poeta, romancista, crítico e fundador do futurismo italiano. Foi também um dos primeiros membros do Partido Fascista. Marinetti escrevia em italiano e francês.

**MARTINET, MARCEL:** dramaturgo francês cuja peça *A noite* (1922) foi publicada em *Izvestia* com prefácio de Trotski ("Um drama da classe operária francesa"). Pertencia ao grupo "Vida Operária", em Paris, conheceu Trotski durante a guerra e ligou-se ao Partido Comunista da França, abandonando-o alguns anos depois.

**MARX, KARL (1818-83):** filósofo, teórico político e ativista alemão, personagem fundamental no socialismo revolucionário moderno. Marx dedicou-se ao estudo de direito nas universidades de Bonn e Berlim, e posteriormente tornou-se doutor em filosofia em Iena, em 1841. Era editor da *Gazeta Renana* em 1842, quando o jornal foi fechado por exigir uma reforma radical; foi para Paris, onde teve início a amizade e a colaboração vitalícia com Friedrich Engels. Marx criticava o idealismo e o utopismo dos primórdios do socialismo europeu, e em seu lugar criou um "socialismo científico" baseado no método do "materialismo dialético e histórico". Em 1847 aderiu à Liga Comunista e no ano seguinte colaborou com Engels na redação do *Manifesto Comunista*, onde esboçou a idéia de que a luta de classes produzida no interior da sociedade capitalista seria a base para uma revolução operária. O principal projeto da carreira intelectual de Marx foi *O Capital*, análise monumental do capitalismo moderno como sistema social e econômico. O livro foi escrito quando Marx morava em Londres (o primeiro volume foi publicado em 1867). Marx nunca abandonou seu compromisso com a organização política e o ativismo, e se envolveu com



várias iniciativas que, acreditava ele, poderiam contribuir para a criação de um partido revolucionário da classe operária.

**MATERIALISMO:** em filosofia, teses que enfatizam as condições materiais de existência como determinantes da realidade, em oposição ao idealismo, cujo centro é a determinação por pensamentos e idéias. Há formas de materialismo na filosofia antiga, renascentista e iluminista. Marx e Engels acreditavam estar se afastando das tradições mais estáticas do empirismo e do materialismo mecânico; ressaltavam o papel do conflito dinâmico (materialismo dialético) e a história da organização socioeconômica (materialismo histórico).

**MAUPASSANT, GUY DE (1850-93):** romancista e contista francês, notório pelo estilo claro e objetivo e pelo realismo psicológico de suas representações da vida social. Alguns de seus contos mais famosos são "O colar", "Pensão Tellier" e "O cordão".

**MECENAS, CAIO:** estadista romano e promotor da arte literária. Ficou famoso como patrono dos poetas Horácio, Virgílio e Propércio. Morreu no ano 8 a.C.; seu nome tornou-se sinônimo para os ricos patronos das artes.

**MENCHEVIQUE:** originalmente, uma das duas maiores ramificações do Partido Operário Socialdemocrata Russo. Em 1903, o grupo liderado por Lênin obteve a maioria no partido e ficou conhecido como "bolchevique" ("maioria"). Os mencheviques ("minoria") não concordavam com a importância dada por Lênin à criação de um partido de vanguarda rígido e defendiam uma organização mais liberal. Acreditavam que o socialismo na Rússia só seria possível após um extenso período de desenvolvimento capitalista e de democracia burguesa. Eram, portanto, o extremo oposto de Trotski, com sua teoria de "desenvolvimento desigual e combinado" e "revolução permanente". Em 1912, mencheviques e bolcheviques tornaram-se partidos separados. Após a Revolução de Fevereiro, os mencheviques se juntaram ao governo provisório de Kerenski. Eram contrários à Revolução de Outubro liderada pelos bolcheviques e participaram da Assembléia Constituinte de janeiro de 1918, antes de sua dissolução. Porém, a grande maioria dos mencheviques se recusou a aderir à contra-revolução durante a guerra civil de 1918-21.

**MEREJKÓVSKI, DMÍTRI SIERGUÊIEVITCH (1865-1941):** crítico e romancista russo, famoso por seu estudo *Tolstói como homem e artista* (1902). Escreveu romances históricos baseados na vida de Juliano o Apóstata, Leonardo da Vinci e Pedro o Grande. Merejkóvski e sua mulher, Zinaida Hippus (*ver* Zinaida Hippus), defendiam uma espécie de humanismo religioso e se opunham à Revolução de 1917.

**MEYERHOLD, VSEVOLOD (1874-1940?):** diretor e produtor teatral russo cujo trabalho experimental no Teatro de Arte de Moscou teve importância duradoura. Membro do Partido Bolchevique, corajosamente se recusou a equiparar cultura revolucionária aos limitados conceitos de naturalismo e realismo. Foi um dos precursores do “teatro do absurdo”, usando cenários construtivistas e insistindo para que os atores minimizassem o próprio envolvimento subjetivo. Opunha-se abertamente ao “realismo socialista” stalinista e acabou vítima dos campos de trabalhos forçados de Stálin.

**MIKHAÍLOVSKI, NIKOLAI KONSTANTINOVITCH (1842-1904):** personagem importante no movimento populista do final do século XIX. Era teórico do “socialismo agrário” e editor notável. Esforçou-se para divulgar os escritores da Europa Ocidental — inclusive Marx — entre os leitores russos.

**MONT BLANC:** montanha alpina situada na França, perto da fronteira italiana, a sudeste de Genebra, na Suíça. É o segundo maior pico da Europa (4.807m), e enormes geleiras cobrem seus declives a noroeste.

**MUDANÇA DE DIREÇÃO (GRUPO):** organizado em 1921 por escritores imigrantes não-revolucionários, na expectativa de se reconciliarem com o governo bolchevique. Aleksei Tolstói tornou-se membro proeminente do grupo quando voltou à Rússia, em 1923.

**MURATOV, PÁVEL PÁVLOVITCH (1881-1950):** historiador da arte e escritor, editou o periódico literário *Sofia* em 1914. Deixou a Rússia em 1922. Suas obras mais lidas são os contos e relatos de viagens. Muratov ficou na Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial e morreu na Irlanda.

**NEMIROVITCH-DANTCHENKO, VLADÍMIR:** *ver* Dantchenko.

**NICOLAU I (1796-1855):** czar russo de 1825 a 1855, usava o lema “autocracia, ortodoxia e nacionalidade” em sua oposição ao pensamento progressista e à reforma. Foi durante seu reinado que o movimento revolucionário na Rússia começou a assumir feição séria.

**NICOLAU II (1868-1918):** último czar da Rússia, filho de Alexandre III. Apesar de ter feito algumas concessões após a Revolução de 1905, logo restringiu o poder da Duma eleita e levou a Rússia à Primeira Guerra Mundial. Foi forçado a abdicar em março de 1917, depois da Revolução de Fevereiro. Nicolau II e sua família foram executados em 16 de julho de 1918, pois constituíam alvo importante para as tropas contra-revolucionárias na guerra civil.

**NIKITIN, NIKOLAI:** um dos "Irmãos Serapião" (ver "Irmãos Serapião"), autor de um romance chamado *O crime de Kirik Rudenko*, relato ficcional da vida nas fábricas em um vilarejo russo.

**NOITE DE SÃO JOÃO:** dia 23 de junho, véspera do dia em que, no calendário cristão, celebra-se o apóstolo João. A noite de São João é tradicionalmente considerada um festival do solstício de verão.

**ODOEVTZÊVA, IRENE (1901-?):** poeta, romancista, mulher de George Ivanov (1894-1958). Seus poemas eram bastante influenciados por Gumilev. Odoevtzêva e Ivanov uniram-se aos acmeístas e emigraram para Paris em 1922.

**OPISKIN:** personagem despótico da obra "A aldeia de Stiepanchikov", história cômica de Dostoiévski.

**ORLOV, CONDE (1734-83):** nobre russo e amante de Catarina II, liderou a conspiração para destituir Pedro III e levar Catarina ao poder. Mais tarde foi substituído por outros favoritos da corte, entre eles o marechal-de-campo Potemkin.

**ORWELL, GEORGE (1903-50):** pseudônimo do romancista e ensaísta britânico Eric Arthur Blair. Conhecido sobretudo por suas sátiras políticas, *A revolução dos bichos* (1946) e *1984* (1949), Orwell também escreveu um brilhante relato autobiográfico da Guerra Civil Espanhola, *Homenagem à Catalunha* (1938).

**OSTRÓVSKI, NIKOLAI ALEKSEIEVITCH (1904-36):** romancista russo mais conhecido por *A construção de um herói* (1936) e o primeiro volume do inacabado *Nascido da tempestade* (1937).

**OTSUP, NIKOLAI A. (1894-1958):** poeta associado a Gumilev e aos acmeístas que deixou a Rússia em 1922 e estabeleceu-se em Berlim, onde passou a traduzir poesia russa para o alemão. Durante a Segunda Guerra Mundial foi preso pelos nazistas e mandado para um campo de concentração. Conseguiu fugir para a Itália, onde se juntou à Resistência. Posteriormente Otsup tornou-se professor de russo na Universidade de Paris.

**PARNASIANOS:** grupo de poetas franceses do século XIX que fundaram o periódico *Parnasse contemporain* (na Grécia Antiga, o monte Parnaso era sagrado para Apolo e as musas). Os parnasianos sofreram influência das idéias de Gautier. Verlaine é o único integrante do grupo que ainda encontra público leitor. Em reação à poesia romântica, enfatizavam a rigidez estilística e um controle neoclássico das emoções.

**PARTIDO SOCIALISTA REVOLUCIONÁRIO:** partido revolucionário rural, fundado por vários grupos populistas na Rússia, em 1901. Em seu programa para 1906, o partido clamava pela derrubada do regime czarista, a criação de uma sociedade sem classes e a redistribuição de terras entre as minorias nacionais. O primeiro líder dos socialistas revolucionários foi Viktor Tchernov. Embora agrário na orientação ideológica, o partido inicialmente era constituído em sua maioria de estudantes e intelectuais. Mais tarde teve o apoio direto e o envolvimento dos camponeses. Os socialistas revolucionários participaram do soviete de Petrogrado em 1917 e do governo provisório instaurado durante as Revoluções de Fevereiro e de Outubro. O partido ganhou a maioria na Assembléia Constituinte de janeiro de 1918. Ao centralizar sua atenção sobre os camponeses, e não na classe operária, os socialistas revolucionários ameaçaram minar a verdadeira base da Revolução. Quando perceberam esse fato, os bolcheviques dispersaram a Assembléia Constituinte e ampliaram a função de liderança que tinham na Revolução.

**PASTERNAK, BORIS LEONIDOVITCH (1890-1960):** poeta, ficcionista e tradutor russo. Filho de um famoso pintor e de uma pianista clássica, Pasternak sofreu forte influência de Tolstói, amigo de sua família. Estabeleceu-se como poeta de excelência nos anos que antecederam a Revolução de 1917. Pasternak inicialmente apoiou a Revolução, mas tornou-se gradualmente crítico dos bolcheviques. Sofreu intensa pressão de Stálin na década de 1930 e limitou suas atividades literárias à tradução. Nessa época, tornou-se um herói para muitos intelectuais russos. Após a morte de Stálin, começou a trabalhar em seu famoso romance épico, *Doutor Jivago* (por causa da censura na União Soviética, a obra foi editada primeiro na Itália, em 1957). Em 1958 ganhou o Prêmio Nobel de Literatura.

**PATRIARCA GAPON:** dirigiu a grande manifestação operária de 9 de janeiro de 1905, diante do palácio de Inverno, em São Petersburgo, dispersa a tiros de fuzil, que constituiu o início da Revolução de 1905.

**PAVLOV, IVAN PETROVITCH (1849-1936):** psicólogo experimental e fisiologista russo. Em 1904 ganhou o Prêmio Nobel de Fisiologia e Medicina. É mais conhecido por ter fundado o behaviorismo, com ênfase nos reflexos condicionados. A referência de Trotski a Pavlov como o “nosso psicólogo” no Capítulo 7 tem significado quando relacionada ao fato de que ele declara abertamente que Freud também é um “materialista”.

**PEDRO O GRANDE (1672-1725):** Pedro I, czar da Rússia e uma das mais importantes figuras no desenvolvimento da Rússia imperial. Sua expansão do território russo pela guerra quase contínua foi acompanhada por uma campanha para “europeizar” e modernizar a

sociedade russa. Famoso nos relatos convencionais por suas “reformas ocidentais”, Pedro procurou, ao longo de seu reinado, subordinar todas as classes às necessidades do Estado.

**PILNIAK, BORIS:** pseudônimo de Boris Andreivitch Vogau (1894-1937?); romancista e contista russo, seu primeiro livro com público amplo foi *O ano nu* (1922), romance baseado nos conflitos sociais que se seguiram à Revolução de 1917. Negaram-se a editar seu romance *Mahogany* (1927) na Rússia. *O Volga desemboca no mar Cáspio* (1930) também foi criticado pelo regime stalinista. As reações de Pilniak em visita aos Estados Unidos ficam evidentes em *OK* (1932). Desapareceu em 1937, e presume-se que tenha sido encarcerado e executado.

**PILSUDSKI, JOSEF (1867-1935):** marechal polonês e líder político encarcerado por atividades contra o Estado imperialista russo. Juntou-se ao Partido Socialista Polonês na década de 1890. Mais tarde liderou várias organizações que militavam contra a Rússia, entre elas as Legiões Polonesas, na Primeira Guerra Mundial. Foi preso em 1917 por se recusar a atender às exigências dos poderes centrais. Solto no ano seguinte, voltou a Varsóvia e proclamou a independência da República Polonesa. Forçado a fazer um acordo com Paderewski e outros nacionalistas mais conservadores, Pilsudski tornou-se chefe de Estado em 1919. Após ampliar o território da Polônia e influir sobre os termos do acordo de paz com a Rússia, afastou-se da vida pública. Porém, em 1926, liderou um golpe que derrubou o poder vigente, e governou a Polônia de maneira quase fascista, como primeiro-ministro e como ministro de Guerra, até sua morte.

**PÍSAREV, DMÍTRI IVANOVITCH (1840-68):** jornalista e crítico russo, preso em 1862 por redigir um panfleto revolucionário. Muitos de seus melhores escritos foram feitos enquanto estava encarcerado em São Petersburgo. Ficou famoso como nihilista, e sua morte por afogamento pode ter sido suicídio. Um ensaio seu de 1865, “A abolição da estética”, é bastante conhecido.

**PLEKHÂNOV, GHEORGI VALENTINOVITCH (1857-1918):** revolucionário e teórico marxista de origem russa, às vezes chamado de “pai do marxismo russo”. Membro da organização Terra e Liberdade (Narodnik) quando jovem, deixou a Rússia em 1880 e passou um tempo no exílio, principalmente em Genebra. Em 1883 voltou e ajudou a fundar o que viria a ser o Partido Operário Socialdemocrata Russo. Ele e Lênin criaram o *Iskra*, jornal socialista revolucionário, em 1900. Comprometido com a idéia de que o socialismo só seria possível na Rússia após um longo período de desenvolvimento capitalista, juntou-se aos mencheviques por ocasião da dissidência com os bolcheviques em 1903; manteve em geral uma atitude crítica em relação a Lênin, apoiando a participação da Rússia na Primeira

Guerra Mundial. Após a Revolução de Fevereiro de 1917, organizou uma base de apoio ao envolvimento continuado na guerra e de oposição às medidas bolchevistas. Depois da Revolução de Outubro, Plekhânov afastou-se da vida pública.

**PLETNEV, PIOTR ALEKSÁNDROVITCH (1792-1865):** poeta, crítico e jornalista russo, tornou-se tutor da família do czar em literatura e língua russas. Na década de 1830, era íntimo de Púchkin, que lhe dedicou *Eugene Onêgin*. Suas poesias e críticas são cautelosas e convencionais.

**POBIEDONÓSTSEV, KONSTANTIN P. (1827-1907):** liderou as tropas reacionárias na Rússia após o assassinato do czar Alexandre II, em 1881. Era o presidente do Santo Sínodo da Igreja Ortodoxa. Muitos leitores acham que inspirou o Grande Inquisidor de Dostoiévski em *Os irmãos Karamazov*.

**POLONSKAIA, ELISAVETA GRIGORIÉVNA (1890-1969):** poeta de origem russa nascida em Varsóvia, começou sua carreira por influência de Gumilev. Sua primeira coletânea, *Estandartes*, foi publicada em 1921. Posteriormente juntou-se aos "Irmãos Serapião" (ver "Irmãos Serapião") e tornou-se correspondente do *Leningradskaya Pravda*.

**POPULISMO:** originalmente o "populismo" russo (*narodnichestvo*) referia-se ao movimento socialista agrário do final do século XIX e às idéias de Aleksánder Herzen. O movimento também influía na literatura, música e outras artes. O conceito populista de *narodnost* continuou a figurar nos debates literários e culturais ao longo e depois da Revolução de 1917.

**POSITIVISMO:** abordagem ou posição filosófica que nega a validade de qualquer coisa exceto as propriedades descritíveis de fenômenos físicos conhecíveis. O termo foi usado pela primeira vez pelo filósofo francês Auguste Comte (1798-1857), cujo *Curso de filosofia positiva* foi publicado em 1830-42, seguido por *Sistema de política positiva*, em 1875-77.

**PROCESSO BEILISS:** em 1912, o judeu Mendel Beiliss foi acusado de matar uma criança cristã e usar o sangue dela em cerimônias. Foi interrogado e inocentado por um júri local. A absolvição foi encarada por muitos como uma afronta ao anti-semitismo do regime czarista.

**PROLETKULT:** organização e periódico fundados por A.A. Bogdanov e A.V. Lunatchárski no começo de 1917, com o objetivo de promover a literatura e a arte proletárias. A análise crítica feita por Trotski a respeito do Proletkult e outras instituições que aceitaram a existência de uma "literatura proletária" constitui um dos principais argumentos de *Literatura e Revolução*.

**PROTOPOPOV, ALEKSÁNDR DMÍTRIEVITCH (1866-1918):** líder político russo ligado ao partido outubrista e ativo no Zemstvo, a assembléia do governo provinciano local, entre 1864 e 1917. Em 1914 tornou-se vice-presidente da Duma. Amigo de Rasputin, foi feito ministro do Interior em setembro de 1916. Embora acometido de insanidade nos últimos anos de sua carreira, recebeu a proteção da czarina. Após a Revolução de 1917, foi encarcerado e executado.

**PÚCHKIN, ALEKSÁNDR SIERGUÊIEVITCH (1799-1837):** poeta considerado um dos maiores escritores da literatura russa. Nascido em Moscou em uma família aristocrática, tinha por bisavô materno Abram Hannibal, general africano e negro que serviu durante o reinado de Pedro o Grande. Condenado ao exílio em 1820 por *Ode à liberdade* e pelas sátiras da corte czarista, voltou à Rússia e obteve grande sucesso literário antes de ser enclausurado na fazenda de sua família por ordem do czar, de 1824 a 1826. Sua obra-prima, *Eugene Onêgin* (1825-31), é um romance em versos. Morreu em duelo com um nobre francês.

**PUGACHEV, EMELKO IVANOVITCH (?-1775):** cossaco da região do rio Don, era praticamente analfabeto. Tornou-se líder camponês e comandou a rebelião em 1773-74. Decretado o fim da servidão, seu exército devastou áreas importantes e ameaçou o domínio de Catarina II durante a guerra da Rússia contra a Turquia. Pugachev acabou preso e decapitado. A rebelião provocou "reformas" administrativas em 1775 que aumentaram o domínio do poder central e consolidaram a instituição da servidão.

**RADEK, KARL (1885-1939?):** líder comunista e jornalista proeminente em Varsóvia, em 1905, como membro do Partido Socialdemocrata da Polônia e da Lituânia. Durante a Primeira Guerra Mundial viveu na Suíça e apoiou vigorosamente Lênin e os bolcheviques. Após a Revolução de 1917, juntou-se ao Partido Comunista e teve papel importante na negociação do Tratado de Brest-Litovsk. Em 1918, foi enviado para a Alemanha com o objetivo de fomentar a causa revolucionária, mas acabou preso. Ao retornar à Rússia em 1920, tornou-se líder do Comintern. Foi demitido do cargo em 1924 e expulso do partido em 1927. Posteriormente renegou sua oposição a Stálin e foi reintegrado em 1930. Passou a editar o *Izvestia*. Durante os expurgos do final da década de 1930 foi acusado de traição. Acredita-se que tenha morrido em um dos campos de prisioneiros de Stálin.

**RAKÓVSKI, CHRISTIAN GEORGIEVITCH (1873-?):** a ele Trotski dedicou o livro *Literatura e Revolução*. Inicialmente ativo como socialista revolucionário na Bulgária, ampliou seu trabalho para a Suíça, Alemanha, França e Romênia. Após a Revolução de 1917, dirigiu o governo ucraniano por um breve período (1919). Depois serviu como



diplomata soviético, tornou-se *chargé d'affaires* russo em Londres (1924) e embaixador na França (1926-27). Opositor de Stálin, foi expulso do Partido Comunista em 1927, mas depois reintegrado (1934). Em março de 1938 foi condenado por traição em um dos julgamentos públicos de Stálin. É provável que tenha morrido na prisão.

**RASPUTIN, GRIGORI EFIMOVITCH (1872-1916):** autoproclamado “homem santo” e figura notória da corte do czar Nicolau II, descendia de camponeses e era semialfabetizado. Advogava uma doutrina de salvação por meio do fanatismo religioso e da devassidão sexual. Conquistou a lealdade fanática da czarina e, através dela, influenciou Nicolau II. Obteve sucesso ao promover um exército de funcionários reacionários e corruptos. Sua influência atingiu níveis inimagináveis em 1915, durante a Primeira Guerra Mundial, quando o czar saiu de Moscou e partiu para a linha de frente. O efeito de Rasputin sobre a corte e o governo foi tão destrutivo que ele foi assassinado em dezembro de 1916 por um grupo de “patriotas” de direita. Seu corpo foi exumado e incinerado na Revolução de Fevereiro de 1917.

**RAZIN, STENKA (?-1671):** líder cossaco na revolta dos camponeses em 1670. Seu exército de aproximadamente sete mil homens conquistou o apoio de muitos servos, camponeses e povos minoritários não-russos no desafio à autoridade do czar. Quando finalmente derrotado em Simbirska, foi traído por cossacos proprietários de terras e pediu a ajuda do governo, que o executou. Suas façanhas viraram tema de lendas populares e canções.

**REMIZÓV, ALEKSEI MIKHAÍLOVITCH (1877-1957):** romancista e contista russo, teve importante influência sobre Isaac Babel e Boris Pilniak. Nos primeiros romances, como *O relógio* e *A represa* (ambos de 1908), focalizava as condições de vida degradantes em cidades provincianas da Rússia. Deixou o país em 1921 e morreu em Paris.

**REVOLUÇÃO DE 1905:** o chamado “ensaio” para a Revolução de 1917 foi possível, em parte, pela desastrosa guerra russo-japonesa. Foi durante a revolta contra a opressão do regime czarista que os conselhos operários denominados soviets surgiram pela primeira vez em fábricas de São Petersburgo e outras cidades russas, mostrando aos bolcheviques que espécie de atividade proletária era possível. A Revolução de 1905 forçou Nicolau II a estabelecer uma Constituição e uma assembléia representativa bastante limitada (Duma). O governo reacionário, entretanto, logo restringiu as novas liberdades.

**REVOLUÇÃO DE 1917:** em fevereiro de 1917, o sofrimento em massa causado pela participação da Rússia na Primeira Guerra Mundial, além da opressão contínua por parte do



governo do czar Nicolau II, terminou em revolta popular. Em março, Nicolau foi obrigado a abdicar, e instaurou-se um governo provisório sob a autoridade do príncipe Levov. Enfraquecido por interesses de classes conflituosos e incapaz de atender às demandas dos recém-poderosos operários organizados em sovietes, o governo provisório foi derrubado em 25 de outubro — com pouco derramamento de sangue — pelos bolcheviques e seus apoiadores, que então puseram fim ao envolvimento da Rússia na Primeira Guerra Mundial e começaram a caminhar em direção à criação do primeiro Estado operário da história.

**RODZIANKO, MIKHAIL (1859-1924):** de abastada família proprietária de terras, foi eleito para a terceira Duma em março de 1911. Era leal defensor do czar e previu a possibilidade de uma revolução na Rússia. Apoiou o governo provisório de 1917, mas desaprovava Kerenski. Emigrou para a Iugoslávia após a Revolução de Outubro.

**ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (1712-78):** escritor de teoria política, romances e autobiografias. Nascido em Genebra, mudou-se para Paris e tomou parte no círculo de intelectuais iluministas que se formou em torno de Denis Diderot. Redigiu artigos sobre música para a famosa *Encyclopédie*. Seus escritos acerca da igualdade inata dos seres humanos, entre eles *Discurso sobre a origem da desigualdade humana* (1754) e *O contrato social* (1762), tiveram grande influência sobre a Revolução Norte-Americana e a Revolução Francesa.

**ROZANOV, VASSILI (1856-1919):** um dos personagens mais curiosos e dos escritores mais originais de seu tempo.

**ROZANOV, VASSILI VASSILEVITCH (1856-1919):** crítico, filósofo e jornalista que exercia influência considerável sobre os simbolistas russos. Seu ensaio intitulado “A lenda do Grande Inquisidor de F.M. Dostoiévski”, embora baseado em premissas erradas a respeito do romance *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, ficou amplamente conhecido. Seu último livro, *O apocalipse de nossa época* (1917-18), é um relato visionariamente trágico sobre a Revolução de 1917.

**RUSSKIA VIEDOMOSTI:** jornal diário com amplo público leitor na Rússia na época da Revolução.

**SALTIKOV-SHCHEDRIN, MIKHAIL EFGRAFOVITCH (1826-89):** muitas vezes considerado o maior satirista russo do século XIX, embora fosse funcionário do governo czarista, foi diversas vezes exilado por suas opiniões políticas radicais. Em obras como *Esboços provincianos* (1856-57), satirizava a burocracia czarista. Na década de 1860, envolveu-se em polêmicas com Dostoiévski e outros. Sua melhor sátira é *História de uma*

*cidade* (1869), paródia da história da Rússia composta como uma crônica de Glupov ("Estúpida cidade").

**SIMBOLISMO:** como movimento literário europeu, surgiu na França do final do século XIX como reação ao realismo e ao naturalismo. A poesia de Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, influenciada pela escrita de Baudelaire, enfatizava os efeitos e a experimentação formais e valorizava mais a experiência imaginativa que a realidade histórica e social. O impacto do simbolismo francês se alastrou para a Inglaterra, Alemanha e outros países, entre eles a Rússia. Os principais simbolistas russos foram Aleksáandr Blok e Andrei Biely.

**SINCLAIR, UPTON (1878-1968):** romancista e socialista de origem norte-americana. Seu romance de 1906, *A selva*, expôs a brutalidade das condições dos currais em Chicago e causou grande fúria pública, que acabou por levar a reformas legais e à criação de leis de inspeção. No mesmo ano criou uma comunidade socialista em Englewood, Nova Jersey, mas ela durou pouco tempo. Outros romances importantes escritos por ele são *King Coal* (1917), *Oil!* (1927), *Boston* (1928, sobre o caso Sacco e Vanzetti) e *Little Steel* (1938). Rompendo com o Partido Socialista dos Estados Unidos, em 1934 Sinclair candidatou-se a governador da Califórnia como democrata. Uma seqüência de romances tardia, que começa com *O fim do mundo* (1940), trata de política internacional.

**SIZOV, A.:** escritor ligado à casa editorial Musaget, de Moscou, inaugurada em 1909 por Biely e outros escritores simbolistas.

**SOFIA, SANTA OU HAGIA SOFIA:** grande obra-prima arquitetônica da cultura bizantina em Istambul. Originalmente igreja cristã, depois tornou-se mesquita, e hoje é um museu de arte bizantina. O nome significa "santa sabedoria".

**SOFISTAS:** nome originalmente dado a um grupo de professores itinerantes da Grécia Antiga, sendo o mais conhecido Protágoras. Alguns dos participantes do grupo transformaram a educação numa questão de aquisição de habilidades superficiais, em particular daquelas úteis para avançar na carreira política. Os sofistas estavam ligados filosoficamente ao ceticismo. Receberam críticas constantes de Platão e Aristóteles. O uso moderno do termo "sofista" de signa um indivíduo que conta com um argumento aparentemente plausível, porém superficial e enganoso.

**SOLOGUB, FIÓDOR:** pseudônimo de Feodor Kizmitch Teternikov (1863-1927), poeta e escritor de ficção em prosa russo, além de um dos membros mais antigos do movimento simbolista. Sua melhor obra de ficção é *O demônio mesquinho* (1907), cujo foco é o comportamento peculiar de um perverso diretor de escola chamado Peredonov (o termo

*peredonovismo* tornou-se comum). Seus livros de poesia incluem *O círculo de fogo* (1908) e *Estrelas de pérola* (1913). Politicamente opunha-se aos bolcheviques.

**STAMMLER, RUDOLF (1856-1938):** jurista e filósofo de origem alemã, professor de direito em Marburg, Giessen e Berlim.

**STEINER, RUDOLF (1861-1925):** filósofo alemão notório por celebrar o oculto. Um dos fundadores da Sociedade Teosófica Alemã, desenvolveu o que denominou de “antroposofia”, que tenta explicar o mundo de forma independente dos sentidos. Alguns de seus livros são *Investigações em Ocultismo* (1920) e *Filosofia da atividade espiritual* (1922).

**STEPUN, FIÓDOR:** filósofo russo, um dos escritores emigrantes ligado ao “Clube de Escritores” de Berlim no começo da década de 1920. De 1910 a 1914, editou o periódico internacional de filosofia *Logos*.

**STOLYPIN, PIOTR ARKADIEVITCH (1862-1911):** primeiro-ministro russo e ministro do interior do czar Nicolau II. Liderou a luta czarista contra o movimento revolucionário — freqüentemente com repressão violenta, às vezes com reformas. Centenas de pessoas foram executadas em sua administração, em 1906-07. Stolypin era especialmente ávido por criar uma classe de camponeses proprietários de terras leais ao czar, e seus esforços para realizar uma reforma agrária em 1906 foram planejados com esse objetivo. Obteve sucesso ao manipular a constituição da Duma para alcançar muitas de suas metas. Também incentivou os *pogroms* anti-semitas. Foi assassinado em 1911.

**SUVORIN, ALEKSEI SIERGUÊIEVITCH (1834-1912):** editor e jornalista russo. Na década de 1870, abriu um influente império editorial em São Petersburgo. Grande patrocinador do imperialismo russo, Suvorin era amigo íntimo de Tchekhov e outros escritores que criticavam o czarismo.

**TÁTLIN, VLADÍMIR (1885-1953):** escultor e pintor russo, fundador do movimento conhecido como construtivismo, cuja característica eram os arranjos tridimensionais suspensos de objetos não representacionais. Autor do projeto de um monumento comemorativo da Terceira Internacional.

**TCHAKMATOV, ALEKSEI ALEKSÁNDROVITCH (1860-1920):** o maior especialista em lingüística da Rússia pré-revolucionária. Como professor de filologia na Universidade de São Petersburgo, dedicava-se à história da língua russa.

**TCHAKMATOV:** propriedade de Aleksánder Blok.

**TCHEKHOV, ANTON PÁVLOVITCH (1860-1904):** dramaturgo e contista russo, notório por enfatizar humores e estados emocionais. Sua obra também reflete as misérias sociais e as contradições da Rússia czarista no final do século XIX. Suas peças teatrais mais conhecidas são: *A gaivota* (1890), *Tio Vânia* (1899), *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904).

**TCHERCHENEVITCH, VADIM GABRIELEVITCH (1893-1942):** poeta, tradutor, dramaturgo e roteirista, primeiro integrou o grupo futurista, depois o imagista. Em 1913 fundou um grupo futurista chamado Mezanino da Poesia. Seu tratado teórico do mesmo ano, *Futurismo sem máscara*, foi muito influente. Junto com Iessênin e Marienhof, fundou o movimento imagista em 1919. Ousado experimentalista estilístico, posteriormente trabalhou com Maiakóvski na Rosta (Agência Telegráfica Russa).

**TCHERNICHÉVSKI, NIKOLAI GAVRIELOVITCH (1828-89):** jornalista, revolucionário, crítico e romancista radical. Sua oposição jornalística ao regime czarista tornou-o famoso. Influenciado filosoficamente por Hegel e Feuerbach, desenvolveu suas idéias radicalistas independentemente de Marx. Seu ensaio de 1855, "As relações estéticas da arte com a realidade", afirmava que os verdadeiros árbitros da beleza eram os indivíduos comuns. Crítico em relação às limitações existentes na emancipação dos servos por Alexandre II em 1861, seu periódico *Sovremennik* foi fechado várias vezes. O romance *O que deve ser feito?* (1862) se propõe a ser um rival radical de *Pais e filhos*, de Turguêniev. Foi mandado para o campo de trabalhos forçados em 1864; a isso se seguiram 12 anos de exílio no vilarejo ártico de Irkutsk. Foi uma grande inspiração para muitos socialistas do século XX.

**TCHERNOV, VIKTOR (1876-1952):** um dos fundadores do Partido Socialista Revolucionário na Rússia, foi ministro da Agricultura durante o governo provisório de Kerenski, em 1917, e presidiu a Assembléia Constituinte de janeiro de 1918. Oponente dos bolcheviques, deixou a Rússia em 1921, vindo a falecer em Nova York.

**TCHIRIKOV, IEVGUÊNI NIKOLAIEVITCH (1864-1932):** romancista e dramaturgo, envolveu-se com a política revolucionária e tornou-se membro do grupo *Znanie*, de Górkí. Suas primeiras peças, *Judeus* (1904) e *Camponeses* (1906), por exemplo, obtiveram grande sucesso. O romance mais conhecido, *A vida de Tarkhanov*, foi publicado em alguns fascículos entre os anos de 1911 e 1925. O conto chamado "Uma alma devastada" (1921) tem como tema a vida interior de um ativista bolchevique. Posteriormente Tchirikov deixou a União Soviética, vindo a morrer em Praga.

**TCHKAPSKAIA, MARIA (1891-1952):** poeta russa, filha de um funcionário czarista e educada na França. Suas duas primeiras coletâneas de poesia, *Mater dolorosa* (1920) e *Tambor do cavalheiro da rua* (1922), são profundamente religiosas.

**TCHKHEIDZE, NIKOLAI SEMINOVITCH (1864-1932):** menchevique da Geórgia que acabaria por ocupar cargos importantes no movimento trabalhista russo e no soviete de Petrogrado, em 1917. Trabalhou com Tseretelli para reforçar os laços entre o soviete e o governo provisório. Opunha-se de forma agressiva aos bolcheviques e era contra qualquer tipo de cooperação com eles. Após a Revolução de 1917, voltou para a Geórgia. Em 1921 emigrou para Paris, e em 1926 se suicidou.

**TCHKLOVSKI, VIKTOR BORISOVITCH (1893-1984):** teórico e crítico russo, figura mais importante na tradição formalista que pregava uma abordagem científica do significado literário pela análise precisa das estruturas formais. Foi membro proeminente da Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (Opoiaz) em Petrogrado, fundada em 1916.

**TCHUJAK, NIKOLAI:** pseudônimo de N.F. Nasimovitch (1876-?). Em 1921, ligou-se aos futuristas e outros artistas de vanguarda no Instituto de Cultura Artística (Inkhuk). Foi também um dos líderes do grupo Lef, junto com Maiakóvski e Brik. Julgaram-no durante o processo de expurgo, e ele “desapareceu” na era stalinista.

**TCHUKÓVSKI, KORNEI IVANOVITCH:** pseudônimo literário de Nikolai Vasilievitch Korneichukov (1882-1969). Escritor, crítico, estudioso e tradutor, entre 1903 e 1904 trabalhou para um jornal russo como correspondente em Londres e estudou literatura inglesa. Por um tempo juntou-se a Briusóv e à revista simbolista *Vesy*. Ao longo de sua carreira, escreveu muito para crianças. Ficou conhecido pelas traduções para o russo de Whitman, Twain, Wilde e outros escritores norte-americanos e ingleses.

**TERROR:** termo criado durante a Revolução Francesa e aplicado à violência política usada pelas tropas revolucionárias, pelo Estado e pelos monarquistas contra-revolucionários. Na época da Revolução Russa, o “Terror Vermelho” era uma referência ao uso da violência pelo governo bolchevique para defender a Revolução dos czaristas contra-revolucionários; o “Terror Branco” aludia a tortura, execuções e genocídios levados a cabo pelas tropas que desejavam restaurar o czarismo. A análise mais importante de Trotski a respeito do terrorismo pode ser encontrada em *Terrorismo e comunismo* (1920).

**TIKHONOV, NIKOLAI SEMIONOVITCH (1896-1979):** prolífico escritor russo cuja carreira teve início com uma coletânea de poemas chamada *A multidão* (1922), claramente influenciados por Gumilev e os acmeístas. Foi hussardo na Primeira Guerra Mundial,

combateu no Exército Vermelho e produziu uma coletânea de poemas sobre suas vivências chamada *Prado* (final de 1922). Naquela época, já fazia parte dos Irmãos Serapião (ver "Irmãos Serapião").

**TIO VÂNIA:** uma das peças mais admiradas de Tchekhov, encenada pela primeira vez em 1899.

**TIUTSCHEV, FIÓDOR IVANOVITCH (1807-73):** poeta russo que no início da carreira sofreu forte influência da poesia alemã. Posteriormente, em São Petersburgo, escreveu poemas patrióticos populares e sentimentalistas sobre a natureza, modelados pela filosofia idealista alemã.

**TOLSTÓI, ALEKSIS NIKOLAIEVITCH (1883-1945):** começou sua carreira como poeta simbolista no começo dos anos 1900. Correspondente de guerra na Primeira Guerra Mundial, emigrou para Berlim e Paris depois da Revolução. Voltou à Rússia em 1923, dois anos após publicar seu primeiro romance sobre a Revolução, *As irmãs*. No meio da década de 1920, publicou dois romances de ficção científica. *Pedro, o primeiro* (1929) fez dele um dos grandes ícones da cena cultural sob a ditadura de Stálin.

**TOLSTÓI, CONDE LEV (1828-1910):** romancista e filósofo russo, escritor conhecido principalmente pelos romances *Guerra e paz* (1862-69), *Ana Karênina* (1873-76) e por contos magistrais como "A morte de Ivan Ilich". Descendente de nobres, além de cristão ardente, porém não-convencional, Tolstói chegou a uma compreensão única a respeito da crise na sociedade russa. Seu ensaio "O que é arte?" certamente era conhecido por Trotski, que escreveu um ensaio intitulado "Tolstói: poeta e rebelde" em 1903 e um obituário impressionante para o *Pravda* na morte do escritor em 1910.

**TRÊS IRMÃS, AS:** uma das peças mais famosas de Anton Tchekhov, encenada pela primeira vez em 1901.

**TSERETELLI, IRAKLII GEORGIEVITCH (1881-1959):** figura importante no soviete de Petrogrado de 1917 e adepto do "defensivismo revolucionário", projeto dos mencheviques naquele momento a favor de alianças entre os partidos proletários e burgueses. Na sessão de abertura da Assembléia Constituinte de janeiro de 1918, num discurso que ficou famoso, atacou Lênin e os bolcheviques. Na dissolução da Assembléia pelos bolcheviques, fugiu para a Geórgia e tornou-se diplomata da república georgiana. Em 1929, já desiludido e isolado, abandonou a política e emigrou para Paris e depois para Nova York, onde viveu até a morte.

**TURGUÊNIEV, IVAN SIERGUÊIEVITCH (1818-1883):** romancista, contista e autor teatral russo. Nascido em uma família proprietária de terras, estudou em Berlim e tornou-se admirador da literatura da Europa Ocidental. Uma coletânea de contos do início de sua carreira, *Histórias de um esportista* (1852), atacava a servidão — acredita-se que tenha influenciado o czar a emancipar os servos em 1861. Entre seus grandes romances estão *Na véspera* (1860), *Pais e filhos* (1861) e *Fumaça* (1867). Sua peça mais conhecida é *Um mês no campo* (1850).

**TZVIERTÁIEVA, MARINA (1892-1942):** poeta russa que emigrou para a França em 1922, mas voltou à URSS em 1940. Suicidou-se por enforcamento, e seus poemas são atualmente publicados com grande sucesso na Rússia.

**VERKHÓVSKI, A.I.:** ministro da Guerra do Diretório organizado por Aleksánder Kerenski em setembro de 1917, num esforço para sustentar o governo provisório.

**VERSILOV:** personagem do romance *O adolescente*, de Dostoiévski.

**VICO, GIAMBATTISTA (1668-1744):** filósofo e historiador italiano, às vezes considerado o primeiro historiador moderno, por ver a história como o relato do surgimento e desenvolvimento das sociedades e instituições humanas. Seu *Ciência nova* (1725) foi muito admirado por críticos e teóricos da atualidade, como Edward Said. É provável que Trotski visse o foco dado por Vico ao poder determinante da linguagem e da mitologia, assim como sua crença de que períodos similares são recorrentes na história, como idealismo equivocado.

**VOLTAIRE, FRANÇOIS-MARIE AROUET DE (1694-1778):** filósofo e escritor francês, um dos ícones do Iluminismo. Famoso por seu espírito satírico e ceticismo, era ao mesmo tempo controverso e influente. Seu "conto filosófico" *Cândido* (1759) é uma sátira do otimismo e do idealismo superficiais.

**VORONSKI, ALEKSÁNDER KONSTANTINOVITCH (1884-1943):** editor, crítico e teórico que se juntou aos bolcheviques quando tinha vinte e poucos anos. Era conhecido pelos retratos que fez dos escritores russos. Após a Revolução, tornou-se o editor do jornal *Região dos Trabalhadores*. Em 1921 mudou-se para Moscou para editar um novo periódico literário chamado *Krasnaia Nov*. Foi demitido do cargo por Stálin em 1927 por suspeitas de trotskismo e "desvios ideológicos", e correu risco de vida até 1939, quando foi encarcerado até a morte.



**WILDE, OSCAR (1854-1900):** escritor irlandês possuidor de uma espíritosidade bombástica, famoso por seus epigramáticos trocadilhos. Em geral ligado à doutrina estética da "arte pela arte", na realidade Wilde usava tais posições para expor a hipocrisia da sociedade burguesa vitoriana. Suas obras mais famosas são o romance *O retrato de Dorian Gray* (1891) e a peça *A importância de ser Ernesto* (1895). Encarcerado pela relação homossexual que mantinha com um jovem aristocrata, continuou a escrever na prisão. Em 1891, após ouvir um discurso de George Bernard Shaw, escreveu "Alma do homem sob o socialismo", defendendo a individualidade e a liberdade artísticas.

**WRANGEL, BARÃO PIOTR NIKOLAIEVITCH (1878-1928):** marechal russo que serviu na guerra russo-japonesa e na Primeira Guerra Mundial antes de tornar-se o líder do Exército Branco (contra-revolucionário) no sul da Rússia, em 1917. Depois de ser derrotado na Criméia e refugiar-se em Constantinopla, em novembro de 1920, exilou-se na Bélgica.

**ZÁITZEV, VARFOLEMEI ALEKSÁNDROVITCH (1842-82):** crítico literário associado intimamente a Pisarev. Materialista e "niilista", investia contra todas as formas de idealismo e romantismo. Suas polêmicas contra Saltikov e Tchernischévski eram notórias. Preso em 1866, fugiu para a Itália em 1869 e fundou a primeira seção italiana da Internacional.

**ZAMIATIN, IEVGUÊNI IVANOVITCH (1884-1937):** ficcionista, dramaturgo e crítico, foi um dos primeiros integrantes do Partido Bolchevique. Seu romance *Uma história provinciana* (1911) foi muito admirado pelo público. Engenheiro de formação, manteve as duas profissões durante a Primeira Guerra Mundial. Após a Revolução de 1917, foi muito influente como editor de jornal e tradutor. Conhecido como um modernista experimental por seu estilo de prosa, criticava os bolcheviques sob o pseudônimo M. Platanov. Continuou a produzir obras de ficção e peças teatrais ao longo da década de 1920. Os stalinistas atacaram-no de forma selvagem em 1929. Deixou a Rússia em 1931 para viver fora do país. Diz-se que o romance antiutópico de 1924, *Nós*, antecipou *O admirável mundo novo*, de Aldous Huxley.

**ZOSCHENKO, MIKHAIL MIKHAÍLOVITCH (1895-1958):** escritor cômico russo que passou grande parte de sua vida em São Petersburgo. Publicou um livro de contos que fez muito sucesso em 1922 e ficou popular nas décadas de 1920 e 1930 pela disposição para zombar dos vários fenômenos sociais. Também publicou romances na década de 1930 e uma autobiografia, *Antes do amanhecer*, em 1943. Durante o expurgo literário de 1946, foi expulso da União de Escritores Soviéticos. Suas obras foram banidas e só voltaram a ser editadas em 1956.



## SUGESTÕES DE LEITURA

O segundo volume da biografia (em três volumes) de Trotski escrita por Isaac Deutscher, *The Prophet Unarmed: Trotsky, 1921-1929* (Londres / Nova York: Oxford University Press, 1959; ed. bras.: *Trotski: o profeta desarmado 1921-1929*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005) e o terceiro volume do estudo em quatro volumes de Tony Cliff, *Trotsky: Fighting the Rising Bureaucracy 1923-1927* (Londres: Bookmarks, 1991) são importantes pelos relatos extensos acerca da vida, obra e idéias de Trotski e também pelas discussões específicas sobre *Literatura e Revolução*. A melhor análise sucinta sobre as opiniões políticas de Trotski e seus significados está em *Trotsky's Marxism and Other Essays* (Chicago: Haymarket Books, 2003; 1ª ed. pela Pluto Press, 1979).

Para um resumo de *Literatura e Revolução*, o prefácio de Lindsey German para a edição da RedWorks, de 1991, é excelente. Também muito bom é o ensaio de Alan Wald, "Literature and Revolution: Leon Trotsky's contributions to marxist cultural theory and literary criticism", in *The Ideas of Leon Trotsky*, organizado por Hillel Ticktin e Michael Cox (Londres: Porcupine Press, 1995, p.219-32). Há também a introdução de Paul N. Siegel em *Art and Revolution: Writing on Literature, Politics, and Culture* (Nova York: Pathfinder Press, 1992), que contém cerca de 30 páginas de *Literatura e Revolução* e uma preciosa seleção de outros escritos de Trotski sobre literatura e arte.

Críticas mais especializadas às idéias de Trotski em *Literatura e Revolução* podem ser encontradas no livro de Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory* (Londres: Verso, 1978; ed. port.: *Marxismo e teoria literária*, Lisboa, Afrontamento, 1978) e em *Russian Formalism: History-Doctrine*, escrito por Victor Erlich (Haia, Paris, Nova York: Mouton, 1955). Ver também *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*, de Erlich (Cambridge: Harvard University Press, 1994) para comentários a respeito de Trotski e outros escritores da época sob uma perspectiva pouco indulgente com os bolcheviques.

Aqueles que lêem em francês também gostarão de consultar a recente reedição de *Littérature et Révolution*, traduzida por Pierre Frank, Claude Ligny e Jean-Jacques Marie, com prefácio de Maurice Nadeau (Paris: Les Éditions de la Passion, 2000).

# ÍNDICE REMISSIVO

## A

acadêmico, [1-2](#), [3](#)

acmeísta, [1](#), [2](#)

Adler, Alfred, [1](#), [2](#)

Akhmátova, Anna, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Alexandre II, [1](#), [2](#), [3](#)

Alexandre III, [1](#)

Aldanov, Mark, [1](#), [2-3](#), [4](#)

Alemanha, [1](#), [2](#), [3](#), [4-5](#)

Amphiteatrov, Aleksánder, [1](#), [2](#)

Andreiev, Leonid, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Arkhipov, [1](#)

Aristóteles, [1](#)

Arvatov, Boris, [1](#), [2](#)

Assembléia Constituinte, [1](#), [2](#)

Associação dos Poetas, [1](#), [2](#)

Associação Russa de Escritores Proletários, [1](#)

*Atividade cultural do proletariado*, [1](#)

Avksentiev, Nikolai, [1](#), [2](#), [3](#)

## B

Babeuf, François, [1](#), [2](#)

Balmont, Konstantin, [1](#), [2](#), [3](#)

Basílio, o Bem-Aventurado, [1](#), [2](#)

Bebel, August, [1](#), [2](#)

Beiliss, Mendel, [1-2](#), [3](#)

Belenson, [1](#)

Berdiaiev, Nikolai Aleksándreievitch, [1](#), [2](#)

Berlim, [1](#), [2](#)  
Bezimênski, Aleksánder, [1](#), [2](#), [3](#)  
Biédni, Demian, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#)  
Bielínski, Vissarion, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
Biely, Andrei, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#), [6](#)  
Blok, Aleksánder, [1](#), [2](#), [3](#), [4-5](#), [6-7](#), [8](#), [9-10](#), [11-12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#)  
Bogdanov, A.A., [1](#), [2](#), [3](#)  
boêmia, boêmio, [1](#), [2-3](#), [4-5](#), [6](#), [7](#)  
bolchevique, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#)  
Borgia, César, [1](#), [2](#)  
Branços, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)  
Brest-Litovsk, [1-2](#)  
Brik, Óssip, [1](#), [2](#)  
Briusov, Valeri, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)  
Bronstein, Lev Davidovitch, [1](#), [2](#)  
    *ver* Trotski, Leon  
Budinni, Semion, [1](#), [2](#)  
Bukharin, Nikolai, [1](#), [2-3](#), [4](#)  
Bunin, Ivan, [1](#), [2](#), [3](#)

## C

calendário eclesiástico, [1](#)  
Catarina II, [1](#)  
Catarina a Grande, [1](#)  
catedral de Colônia, [1](#), [2](#)  
Chaguinian, Marietta, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#)  
Chicago, [1-2](#)  
Círculo Lingüístico de Moscou, [1](#)  
classicismo, [1](#), [2](#)  
Comitê Central, [1](#), [2](#), [3](#), [4-5](#)  
Comintern, [1](#)  
companheiros de viagem, [1](#), [2](#), [3](#), [4-5](#), [6](#), [7-8](#), [9-10](#), [11](#)  
Comuna de Paris, [1](#), [2](#)  
Congo, [1](#)  
constitucional-democrata (K.D.), [1](#), [2](#)

construtivismo, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
cosmismo, [1](#)  
cossaco, [1](#), [2](#)  
Conselho de Comissários do Povo, [1](#), [2](#), [3](#)  
cristianismo, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
Cromwell, Oliver, [1](#)  
Cuba, [1](#)  
cubismo, [1](#), [2](#)

## D

Dantchenko, Vladímir Nemirovitch-, [1](#), [2-3](#)  
Darwin, Charles, [1](#), [2](#), [3](#)  
darwinismo, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
David, Jacques-Louis, [1](#), [2](#)  
Denikine, Anton, [1](#), [2](#)  
Deutscher, Isaac, [1](#), [2](#)  
dissidente, [1](#)  
Dobroluvov, Nikolai, [1](#)  
Dom Aminado, [1](#), [2](#)  
Dostoiévski, Fiódor, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)  
Dubovskoi, [1](#)  
Duma, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
Duvorno, [1](#)

## E

Eagleton, Terry, [1](#)  
Efros, [1-2](#)  
Egito, [1](#), [2](#), [3](#)  
Egora, [1](#)  
Eichenvald, [1](#)  
Ekaterinodar, [1](#), [2](#)  
Elbruz, [1](#), [2](#)  
Engels, Friedrich, [1-2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)  
escola decadente, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#)

Espanha, [1](#), [2-3](#)  
Estados Unidos, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
Ésquilo, [1](#), [2](#)  
Europa, [1-2](#), [3](#), [4](#), [5-6](#), [7](#), [8](#), [9](#)  
Exército Branco, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)  
Exército Vermelho, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

## F

fascismo, [1](#), [2](#)  
fariseus, [1](#)  
Fedin, Konstantin, [1](#), [2](#)  
Fet, [1](#), [2](#), [3](#)  
filisteus, [1](#)  
Fonvizine, Denis, [1](#)  
formalismo, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#)  
formalista, [1](#) (poesia formalista), [2](#), [3-4](#), [5](#), [6](#)  
França, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7-8](#)  
Freud, Sigmund, [1](#), [2](#)  
futurismo, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9-10](#), [11-12](#), [13-14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18-19](#), [20](#)  
futurista, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#), [6-7](#), [8](#), [9-10](#), [11](#), [12](#), [13](#)

## G

Gabo, Naum, [1](#)  
Gallifet, Gaston, [1](#)  
*Glavbum*, [1](#), [2](#)  
Goethe, Johann, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)  
Gógol, Nikolai, [1](#)  
Gontcharov, Ivan, [1](#), [2](#)  
Górki, Maksím, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6-7](#), [8](#)  
Gorlov, [1](#)  
Gorodetski, Sierguêi, [1](#), [2](#)  
gótico, [1](#), [2](#), [3](#)  
governo provisório, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8-9](#)  
Graco, irmãos, [1](#), [2](#)

Gramsci, Antonio, [1-2](#), [3](#)  
Grécia, [1](#)  
Griboiédov, Aleksánder, [1](#)  
Grossman, Leonid, [1](#)  
Guerra Civil Norte-Americana, [1](#)  
Guerra Russo-Japonesa, [1](#), [2](#)  
Gumilev, Nikolai, [1](#), [2](#)  
*Gviu*, [1](#), [2-3](#)

## H

Hegel, Georg W.F., [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
Herzen, Aleksánder, [1](#), [2](#)  
Hessen, Josef, [1](#), [2](#), [3](#)  
Hippius, Zinaida, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)  
Hoffmann, E.Theodor Amadeus, [1](#)  
Hohenzollern, família, [1](#), [2](#)  
Hollerbakh, [1](#)

## I

iâmbico, ritmo, [1](#), [2](#)  
Iasnaia-Poliana, [1](#), [2](#), [3](#)  
Ibsen, [1](#), [2](#)  
Idade Média, [1](#), [2](#), [3-4](#)  
idealismo, [1](#), [2](#), [3-4](#), [5](#), [6](#)  
idealista, [1](#), [2](#), [3](#), [4-5](#)  
Iessênin, Sierguêi, [1](#), [2](#), [3](#), [4-5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10-11](#), [12](#)  
Igreja Viva, [1-2](#)  
imagem, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6-7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13-14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#), [20-21](#), [22](#), [23](#)  
imaginismo, [1-2](#), [3](#), [4](#)  
imaginista, [1](#), [2](#), [3-4](#), [5](#), [6](#), [7-8](#), [9](#), [10](#)  
imagismo, [1](#), [2](#), [3](#)  
imagista, [1](#)  
Impressionismo, [1](#), [2](#)  
Índia, [1](#), [2](#)

Inglaterra, [1](#)

*intelligentsia* populista, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5-6](#), [7-8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15-16](#), [17-18](#), [19](#), [20-21](#),  
[22](#), [23-24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [32-33](#), [34-35](#), [36](#), [37-38](#)

Internacional Comunista (Comintern), [1](#)

Iretski, [1](#)

Irmãos Serapião , [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#)

Iudenitch, Nikolai, [1](#), [2](#)

Ivã o Bobo, [1](#)

Ivanov, George, [1](#)

Ivanov, Vsevolod, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7-8](#), [9](#)

Ivanov-Razumnik, [1](#), [2-3](#), [4](#)

## J

Jakobson, Roman, [1-2](#), [3-4](#), [5](#)

Janos, [1](#)

Japão, [1](#), [2](#), [3](#)

Jardim do Getessêmane, [1](#)

Jefferson, Thomas, [1](#)

Jesus Cristo, [1](#)

Jirmúnski, Viktor, [1](#), [2](#)

Jung, Carl, [1](#), [2](#)

Jukóvski, Vassili, [1](#)

## K

Kamenev, Lev, [1](#), [2-3](#)

Kamênski, Vassili, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Kant, Immanuel, [1](#), [2](#), [3](#)

kantismo, [1](#)

Karataiev, [1](#), [2](#), [3](#)

Katka, [1-2](#)

Kazin, Vassili, [1](#), [2](#)

Kerenski, Aleksánder, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Khlébnikov, Vielemir, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Khovin, Viktor, [1](#), [2](#), [3](#)

Kiev, [1](#), [2](#)  
Kirillov, Vladímir, [1](#), [2](#)  
Kliuev, Nikolai, [1-2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)  
Kluchnikov, [1](#)  
Kollontai, Aleksandra, [1](#)  
Koltsov, Aleksei, [1](#), [2](#)  
Kotliarevski, [1](#)  
Kruchênikh, Aleksei, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#), [6](#)  
Krug, grupo, [1](#), [2](#)  
Kühlmann, Richard von, [1](#), [2](#)  
Kuprin, Aleksánder, [1](#), [2](#), [3](#)  
Kusikov, Aleksánder, [1-2](#)  
Kuzmin, Mikhail, [1](#), [2](#)  
Kuznitsa, grupo, [1-2](#), [3-4](#), [5-6](#), [7](#)

## L

Lassalle, Ferdinand, [1](#), [2](#), [3](#)  
Lef, grupo, [1-2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)  
Lejnév, [1-2](#), [3](#)  
Lênin, Ilich Vladimir, [1](#), [2](#), [3](#), [4-5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11-12](#), [13](#)  
Leningrado, [1](#), [2](#)  
*Ver também* São Petersburgo  
Letões, [1](#)  
*Levtretsi*, [1](#)  
Lipschitz, Jacques, [1-2](#), [3](#)  
Lunatchárski, Anatoli, [1](#), [2](#), [3-4](#), [5](#)

## M

maçons, [1](#)  
Maquiavel, Nicolau, [1](#), [2](#)  
Makhno, Nestor, [1](#), [2](#)  
Marat, Jean-Paul, [1](#), [2](#)  
Marienhof, Anatoli, [1](#), [2](#), [3](#)  
Marinetti, Filippo, [1-2](#), [3](#)



Marte, [1-2](#)  
Martinet, Marcel, [1](#), [2](#)  
Marx, Karl, [1-2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#)  
marxismo, [1-2](#), [3-4](#), [5](#), [6](#), [7-8](#), [9](#), [10-11](#), [12](#), [13-14](#), [15](#), [16-17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21-22](#), [23](#)  
materialismo, [1](#), [2](#), [3-4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#)  
Maiakóvski, Vladímír, [1-2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6-7](#), [8-9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13-14](#), [15](#)  
Maupassant, Guy de, [1](#), [2](#)  
Mecenas, Caio, [1](#), [2](#)  
menchevique, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
Mercader, Ramón, [1](#)  
Merejkovski, Dmíttri, [1](#), [2](#), [3](#)  
México, [1](#)  
Meyerhold, Vsevolod, [1](#), [2](#), [3](#)  
Mikhaílóvski, Nikolai, [1](#), [2-3](#), [4](#)  
Miliukov, [1](#), [2](#), [3](#)  
Milton, John, [1](#)  
misticismo, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13-14](#), [15](#), [16](#)  
Monarquistas, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
Mont Blanc, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
Moscou, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13-14](#)  
Muratov, Pável, [1](#), [2](#)  
Murometz, Illia, [1](#)  
Mudança de Direção, grupo, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5-6](#), [7](#), [8](#)

## N

Nemirovitch-Dantchenko,  
*Ver* Dantchenko, Vladímír Nemirovitch-  
neoclassicismo, [1-2](#)  
Nietzsche, Friedrich, [1](#)  
Nicolau I, [1](#), [2](#)  
Nicolau II, [1-2](#), [3](#), [4](#), [5](#)  
Nikitin, Nikolai, [1-2](#), [3](#), [4](#)  
Nova Política Econômica (NEP), [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5-6](#), [7](#), [8](#), [9](#)  
Nova York, [1](#), [2](#)

## O

Oblomov, [1](#)  
Odessa, [1](#), [2](#)  
Odoevtzêva, Irene, [1](#), [2](#)  
Olonez, [1](#)  
Opískin, Foma Fomich, [1](#), [2](#)  
oposição de esquerda, [1-2](#)  
oposição unida, [1](#)  
Organização de Escritores Proletários, [1](#)  
Orlov, conde, [1](#), [2](#)  
Orwell, George, [1](#)  
*Os doze*, [1](#), [2-3](#), [4-5](#)  
Osinski, [1](#)  
Ostróvski, Nikolai, [1](#), [2](#)  
Otsup, Nikolai, [1](#), [2](#)

## P

Palmer, R.R., [1](#)  
Pã, [1](#)  
Paris, [1](#), [2-3](#)  
parnasianos, [1](#), [2](#)  
Partido Comunista, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8-9](#), [10](#), [11](#), [12-13](#)  
Partido Operário Socialdemocrata Russo, [1](#)  
Partido Socialista Revolucionário, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
patriarca Gapon, [1](#), [2](#)  
passadismo, [1](#), [2](#)  
Pasternak, Boris, [1](#)  
Pávlov, [1](#), [2](#)  
Pávlovitch, Nadejda, [1](#)  
Pedro I o Grande, [1](#)  
Pedro III, [1](#)  
Pérsia, [1](#), [2](#)  
Pervukhin, [1](#)

*Ver Dantchenko*

Petrogrado, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5-6](#), [7](#), [8](#), [9-10](#)

*Ver também* São Petersburgo

Pevsner, Antoine, [1](#)

Picasso, Pablo, [1](#)

Pilniak, Boris, [1](#), [2](#), [3-4](#), [5-6](#), [7-8](#), [9-10](#), [11](#), [12](#), [13](#)

Pilsudski, Josef, [1](#), [2](#)

Písarev, Dmítiri, [1](#), [2](#)

Plekhânov, Gheorghii, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#)

Pletnev, Piotr, [1](#), [2](#), [3-4](#), [5](#)

Pobiedonóstsev, Konstantin, [1](#), [2](#)

Poe, Edgar Allan, [1](#)

Poética (Opoiaz), [1](#), [2](#)

Polônia, [1](#), [2](#), [3](#)

Politburo, [1](#), [2](#)

Politprosoviet (Departamento de Polícia Educacional), [1](#)

Polonskaia, Elisaveta, [1](#), [2](#)

populismo, [1-2](#), [3](#), [4](#)

positivismo, [1](#), [2](#)

Pound, Ezra, [1](#)

*Pravda*, [1](#), [2](#)

presentismo, [1](#)

Primeira Guerra Mundial, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Proletkult, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9-10](#), [11](#), [12](#), [13](#)

“proletkultistas”, [1-2](#)

Protopopov, Aleksánder, [1](#), [2](#)

Pugachev, Emelko, [1](#), [2](#), [3](#), [4-5](#), [6](#), [7](#)

Púchkin, Aleksánder, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5-6](#), [7](#), [8](#), [9](#)

pitagóricos, [1](#)

## Q

Quarta Internacional, [1](#)

quirguiz, [1-2](#)

## R

Radek, Karl, [1](#), [2](#), [3](#)  
Rádlova, [1](#)  
Rakóvski, Christian, [1](#)  
Rasputin, Grigori, [1](#), [2](#)  
Razin, Stenka, [1](#), [2-3](#), [4](#)  
realismo, [1-2](#), [3-4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14-15](#), [16](#)  
reforma, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6-7](#), [8](#), [9](#)  
Remizóv, Aleksei, [1](#)  
Renascimento, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)  
Revolta de Kronstadt, [1](#)  
Revolução de 1905, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)  
Revolução de 1917, [1](#), [2](#), [3](#)  
Revolução Francesa, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)  
Revolução Inglesa, [1](#)  
Revolução Norte-Americana, [1](#), [2](#)  
Revolução Russa, [1-2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#)  
*Ver também* Revolução de 1917  
Rodzianko, Mikhail, [1](#), [2](#)  
Romantismo, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)  
Rousseau, Jean-Jacques, [1](#), [2](#)  
Rozanov, Vassili, [1](#), [2-3](#), [4-5](#)

## S

São Petersburgo

*Ver também* Petrogrado

são Jorge, [1](#)  
Saltikov-Shchedrin, Mikhail, [1](#)  
Saussure, Ferdinand de, [1](#)  
Segunda Guerra Mundial, [1](#), [2](#), [3](#), [4-5](#)  
Setpun, Fiódor, [1](#), [2](#), [3](#)  
Shakespeare, William, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)  
Shelley, Percy, [1](#)  
Shklovski, Viktor, [1](#)  
Siegel, Paul, [1](#)  
simbolismo, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10-11](#), [12](#)

simbolista, [1](#)  
Sinclair, Upton, [1](#), [2](#)  
Sinebriukhov, [1](#)  
Siquieros, Davi, [1](#)  
Sizov, A., [1](#), [2](#)  
socialdemocracia, [1](#), [2](#), [3](#)  
socialistas revolucionários, [1](#)  
Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (Opoiaz), [1](#), [2](#)  
sofistas, [1](#)  
sofistas gregos, [1](#), [2](#)  
Sokolovskaia, Aleksandra, [1](#)  
Sologub, Fiódor, [1](#), [2](#), [3](#)  
sonhadores antroposofistas, [1](#)  
soviets, [1](#), [2](#), [3](#)  
Stálin, Josef, [1-2](#), [3](#), [4-5](#), [6](#), [7-8](#)  
Stammler, Rudolf, [1](#), [2](#)  
Steiner, Rudolf, [1-2](#), [3](#), [4](#)  
Stolypin, Piotr, [1](#), [2](#), [3](#)  
subjetivistas, [1](#)  
surrealismo, [1](#)  
Suvorin, Aleksei, [1](#), [2](#), [3](#)  
Suíça, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

## T

Tátlin, Vladimir, [1-2](#), [3](#)  
Teatro de Arte de Moscou, grupo do, [1](#)  
Tchakmatov, Aleksei, [1-2](#), [3](#)  
Tchekhov, Anton, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)  
Tcherchenevich, Vadim, [1](#)  
Tchernichévski, Nikolai, [1-2](#), [3](#)  
Tchernov, Viktor, [1](#), [2](#), [3](#)  
Tchirikov, Ievguêni, [1](#), [2](#), [3](#)  
Tchkapskaia, Maria, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
Tchkheidze, Nikolai, [1](#), [2](#)  
Tchukóvski, Kornei, [1](#), [2-3](#), [4](#), [5](#), [6-7](#), [8](#)

Tchujak, Nikolai, [1-2](#), [3-4](#), [5](#)  
templo de João, [1](#)  
Terror, [1](#), [2](#), [3](#)  
Terceira Internacional, [1](#)  
Tikhonov, Nikolai, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)  
*Tio Vânia*, [1](#), [2](#), [3](#)  
Tiutschev, Fiódor, [1](#), [2](#), [3](#)  
Tólstoi, Aleksis, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6-7](#), [8](#)  
Torre Eiffel, [1-2](#)  
Tseretelli, Iraklii, [1](#), [2](#)  
Tzviertáieva, Marina, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)  
Turguêniev, Ivan, [1](#), [2](#)

## U

União Soviética, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5-6](#)

## V

Vênus, [1](#)  
Verkhóvski, A.I., [1](#)  
Versilov, [1-2](#), [3](#)  
Vetlugin, [1-2](#)  
Vico, Giambattista, [1](#), [2](#)  
Virgílio, [1](#), [2](#), [3](#)  
Voltaire, [1](#), [2](#)  
Voronski, Aleksánder, [1](#), [2](#)

## W

Wald, Alan, [1](#)  
Weimar, [1](#)  
Wilde, Oscar, [1](#), [2](#)  
Wilson, presidente dos EUA, [1-2](#)  
Wrangel, marechal, [1](#), [2](#), [3](#)

## Z

Záitsev, Varfolemei, [1](#), [2](#)

Zamiatin, Ievguêni, [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Zinoviev, Grígori, [1](#), [2-3](#)

Zoschenko, Mikhail, [1](#)

Copyright da edição brasileira © 2007:  
Jorge Zahar Editor Ltda.  
rua Marquês de S. Vicente 99 – 1º | 22451-041 Rio de Janeiro, RJ  
tel (21) 2529-4750 | fax (21) 2529-4787  
[editora@zahar.com.br](mailto:editora@zahar.com.br) | [www.zahar.com.br](http://www.zahar.com.br)

Todos os direitos reservados.  
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo  
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Apresentação, cronologia da vida de Leon Trotski,  
sugestões de leitura e índice remissivo traduzidos de  
*Literature and Revolution*, organizado por William Keach  
(Haymarket Books, 2000), por Débora Landsberg.

Capa: Sérgio Campante  
Foto de capa: © Corbis/LatinStock  
Foto de quarta capa: © Bettmann/Corbis/LatinStock  
Produção do arquivo ePub: [Simplíssimo Livros](#)

Edição digital: fevereiro 2013  
ISBN: 978-85-378-0422-3