

EXPLOSÃO

CULTURA PROLETÁRIA

Discussões sobre o artista-profissional e cerceamentos políticos abafaram a grandiosa cultura produzida durante a Revolução

por Lilian Primi

“PARA MIM A REVOLUÇÃO (de 1905) começou assim: meu companheiro era o cozinheiro de um padre. Chamava-se Isidoro. Ao ter a notícia da morte do general Alikhanov, Isidoro, de alegria, subiu descalço sobre o teto do forno.” Assim o grande poeta da Revolução, Vladimir Maiakovski, descreve sua primeira experiência de militância. Ele era estudante secundarista na região do Cáucaso, tinha 11 anos então e já participava de círculos de estudos marxistas. Aos 15 já tinha sido preso mais de uma vez, sempre por afrontar a realza. “Apanhei os trabucos de meu pai e os levei para o comitê do Partido”, conta em sua *Antologia Poética*. Fracassada neste primeiro levante, a Revolução aconteceria de fato em 1917.

Nos dez anos que se seguiram após o triunfo, o poeta e o povo russo viveriam a mais extraordinária explosão de arte e cultura, sufocada também de forma extraordinária, na sequência, pelo “realismo socialista”, imposto com “mão de ferro” por Josef Stálin, no que ele entendia como única forma de resistência e que tornou a arte estéril. “Por meio, inclusive, do desaparecimento físico dos artistas”, segundo o professor do Departamen-

to de História da Universidade de São Paulo (USP), Osvaldo Coggiola.

Experimentação que, segundo Coggiola, foi muito além da literatura. “O cinema de (*Dziga*) Vertov e (*Sergei*) Eisenstein, a poesia de (*Vladimir*) Maiakovski e muitos outros. O teatro, com (*Vsévod*) Meyerhold, na arquitetura, (*Vladimir*) Tatlin, — não dá para falar tudo, aquilo foi uma coisa enorme. Em qualquer hipótese, foi um movimento de vanguarda extremamente produtivo, cortado abruptamente por volta do final dos anos 1920, em função da questão da construção do socialismo em um só país, que exigia que tudo, inclusive a arte, se subordinasse aos objetivos da coletivização da agricultura, no plano cultural da indústria, ou seja, a arte tinha que estar subordinada aos objetivos do Estado”, explica. Era o realismo socialista, política cultural oficial da Revolução a partir da década de 1930. “No início da década de 1920 e nos anos posteriores à Revolução, essa não era a posição oficial. Não havia uma posição oficial, isso é fundamental que se saiba”, conta o professor.

Logo na primeira hora, Maiakovski e seu grupo assume aquela Revolução lidera-

da pelo operariado como sendo a sua revolução: “Aceitar ou não? Para mim jamais se formulou essa questão, e para outros futuristas russos tampouco. Era a minha revolução. Fui para Smolni (*se encontrar com Lênin*). Trabalhei no que me cabia”, escreve o poeta. Os futuristas — grupo de que Maiakovski fazia parte —, eram a vanguarda artística da Rússia. Compunham um movimento burguês ainda, com alguma contradição, mas faziam um justo repúdio ao espírito decadente dos simbolistas, claro e cruamente expresso em manifesto publicado em 1912: “O passado é estreito. A Academia e (*Alexander*) Pushkin são tão incompreensíveis como os hieróglifos. Juguemos Pushkin, Dostoiévski, etc, etc fora do barco contemporâneo. O que não esquece o primeiro amor não poderá sentir o último... Lavi as vossas mãos na morrinha pegajosa de livros escritos por numerosos Leonid Andréiev”. Maiakovski apontava no grupo rival um estranho culto à morte: “Bálmot é uma fábrica de perfumes, Sologub, um coveiro; Andréiev, um pai de suicidas”, escreveu.

Coggiola explica que a grande contradição estava no fato de que a Rússia começava a

ter uma cultura de vanguarda relativamente avançada, sob um governo incrivelmente reacionário. “O governo do czar não era somente antidemocrático. Nicolau II sequer reunia conselho de ministros, porque nem a assembleia dos ministros que tinha escolhido ele aguentava. Se reunia com cada ministro em separado. O nível de autoritarismo era enorme. Isso explodiu, claro que explodiu”, diz o professor. As greves se multiplicaram na mesma medida em que aumentava a insatisfação geral com o governo provisório, os partidos ferviam e começaram a recriar os soviets. Expulso da Escola de Belas Artes e “rachado de fome”, como o descreveu a também escritora (e irmã de Lilya Brik, sua grande paixão), Elsa Triolet, Maiakovski escreve sem parar; poemas que são denúncia e desafio:

“A tarde grita sem pernas nem braços,
Ó fechai os olhos dos jornais,
Ó como choravam os olhos dourados das fogueiras!”.

E anuncia a Revolução com um pequeno erro de data; para muitos autores, uma profecia poética:

“Veja ali onde ninguém vê, lá onde a vista se perde.
Vejo marchar por cima do cume do tempo
— à frente das hordas famintas —
o ano 16 coroado com os espinhos da revolução”.

Máximo Gorki — uma celebridade literária da velha Rússia dos czares — via nos jovens e imaturos futuristas, e principalmente em Maiakovski, a gênese de uma nova arte. “Os futuristas são violinos, bons violinos. Falta apenas que a vida cante neles com todas as suas melodias”, discursou ele em cima de um caixote onde, na semana anterior, Maiakovski havia soltado o verbo contra os que viviam “de orgia em orgia” no café Cão Raivoso, ponto de encontro da vanguarda da época. Gorki explica melhor a sua posição no artigo *Sobre o Futurismo*: “O mérito deles consiste em algo mais: em seu empenho em levar a arte à rua, ao povo, às massas, e o fazer. É verdade que às vezes, deformando a realidade. Mas isso se lhes pode perdoar. São jovens. E todos eles — não sei ainda porque se chamam futuristas — farão o seu, o pe-

queno e talvez o grande! Têm perspectivas, evidentemente. É preciso o grito, a loucura, qualquer coisa menos este silêncio mortal, este silêncio de gelo. É difícil dizer por ora que forma tomarão, mas creio que serão vozes novas, jovens. Nós as esperamos, queremos-las. A própria vida os criou. Nessas condições. Não são abortos. Nasceram a tempo”.

Tem que desenhar

Na análise de Coggiola, a explosão de criatividade nas artes da Rússia revolucionada foi uma vingança dos homens da arte e da cultura, por terem sido submetidos a autocracia principalmente nas últimas décadas. Foram sendo criados movimentos reunindo grupos com diferentes posições, como os *Proletkult* (que significa cultura proletária), que chegaram a abrigar mais de 80 mil artistas. “Outra questão é que quando se fala em cultura não se está falando apenas em literatura, escultura, cinema. Lênin morreu lutando por uma revolução cultural, que para ele não era que as pessoas lessem romances ou que assistissem filmes. Também era isso. O que angustiava Lênin e (León) Trotski, em particular, e toda a direção bolchevique, eram os hábitos atrasados dos russos”, conta.

Neste cenário de atraso, a tarefa de Maiakovski e de vários de seus colegas foi o desenho de cartazes para a Agência Russa de Telégrafo (Rosta), que os espalhava onde necessário, muitas vezes no *front* da guerra que se seguiu à tomada de poder. Para a população pulverizada por dezenas de etnias, em sua grande maioria iletrada (80% de analfabetos na área rural) e camponesa os cartazes foram a grande fonte de informação e de aglutinação. “O uso do cartaz foi uma coisa típica da Rússia durante o período da guerra civil, imediatamente após a Revolução. Porque o cartaz conseguia expressar de maneira gráfica, muito clara, os objetivos políticos. As pessoas não sabiam ler, mas queriam ver o que estava acontecendo. Então tem o poster, o cartaz, como um meio privilegiado de propaganda”, explica o professor Coggiola. Os posters e os chamados “janelas rosta” — espécie de boletins impressos em apenas um lado da folha que ficavam pendurados nas estações, vitrines de lojas e nas frentes de batalhas — divulgavam fatos mundanos como, por exemplo, campanhas de vacinação compulsória contra varíola, ou incentivavam a doação de alimentos, roupas e abrigo para

o Exército Vermelho. Os artistas criaram símbolos para facilitar a comunicação. Por exemplo, quando queriam mostrar ociosidade em algo, desenhavam teias de aranha. A prosperidade era associada com a luz do sol e os ferreiros, com o trabalho.

Alfabetizar o povo russo foi a posição formal prioritária com relação à cultura do governo bolchevique. Muitas ações vinham de movimentos espontâneos e libertários. No cinema, Vertov experimentava as novas e infinitas possibilidades de olhar através das lentes da câmara. As cenas que ele capta dessa forma em *Um Homem com uma Câmera* são surpreendentes até hoje, como a do parto: por alguns segundos a tela se enche com a imagem de uma mulher dando à luz, a partir do ângulo de visão da parteira. Como os cartazes, o cinema também se tornou um meio de informações, porém, mais restrito. “O cartaz chegava facilmente na aldeia, mas o cinema não”, explica Coggiola.

Como para todo o resto, o financiamento das artes — e do cinema em especial — era escasso. À frente dos *Proletkult*, o dramaturgo e membro do partido Anatóli Lunatcharski fundou a escola de cinema *Proletkino Studio*, mas ela operava em condições precárias. A maioria dos filmes produzidos eram documentários sobre a necessidade de saneamento “ou sobre o perigo dos piolhos”, conforme escreve o professor James von Geldern em *17 Momentos na História Soviética — O Cinema Socialista*. O professor, especialista em história cultural, explica que Dziga Vertov exigia uma estética baseada no fato real, “na qual imagens documentais combinadas com subtítulos agitados inspiraram uma nova consciência nos telespectadores”, enquanto seu colega Lev Kuleshov, principal professor da escola criada por Lunatcharski, ao contrário, “insistiu que o filme deveria gravar material intrinsecamente socialista”, sob o argumento de que as imagens reais só adquirem significado quando adequadamente editadas.

“O jovem diretor Sergei Eisenstein aprendeu com ambos”, diz James von Geldern. Ele lançou dois filmes em 1925, *Ataque* e *O encouraçado Potemkin*, que colocou na tela a grandiosidade da Revolução. “As famosas cenas de ação de *Potemkin*, incluindo o abate de cidadãos inocentes nas grandes etapas do aterro de Odessa e o voo do navio de batalha no meio da Frota Russa, continham imagens

reais e também imagens originais de outras fontes, incluindo algumas inéditas alemãs do período da guerra”, explica. Foi aclamada por críticos de todo o mundo como uma obra-prima.

● luxo e a fome

“Só que no cinema não se tratava apenas de fazer cinema militante, havia um cinema que era questionador. E tudo isso foi objeto de grande debate e até hoje não se chegou a nenhuma conclusão”, diz o professor Coggiola. Havia defesa para uma infinidade de teses e conceitos entre os movimentos artísticos desta primeira década. “Tinha de tudo, todas as posições imagináveis. Não havia um movimento que fosse único. Eu diria que o *Proletkult* era o mais importante do ponto de vista numérico, tinha mais adesões, mas estava longe de ser o único. Boa parte do *Proletkult* vinha do proletariado e não tinha muita experiência”, conta Coggiola. O que gerou mais debate e mais polêmica, neste caso centrada na qualidade da arte produzida por esses grupos.

No texto publicado na edição número 12-13 da revista *Griadushchee*, sobre o Congresso, é escrito: “O camarada Lunatcharski enfatizou que os 3 mil teatros camponeses que apareceram entre nós imitam o pior das características burguesas, colocando peças vulgares e, portanto, é necessário que o proletariado se aproxime dos artistas profissionais de forma crítica, selecionando apenas aqueles que podem contribuir para a organização de uma nova arte comunista”. Do outro lado, os trabalhadores reunidos nestes grupos lutavam contra o cubismo e o futurismo e acreditavam estar identificando “um extrato significativo de artistas-trabalhadores e poetas”.

O objetivo do *Proletkult* em particular, e de muitos outros movimentos semelhantes, era criar uma “arte proletária”. Eram partidários de uma cultura que se originasse do próprio proletariado. “Houve forte debate a esse respeito, pautados pela posição de Trotsky. Está em *Literatura e Revolução* e coloca mais ou menos o seguinte: não pode haver uma cultura proletária porque numa sociedade burguesa, o proletariado é alijado da cultura; na cultura socialista o proletariado tende a desaparecer porque tendem a desaparecer todas as classes. Então, portanto, não pode haver a cultura que o *Proletkult* chamava de ‘cultura proletária’”, explica Coggiola. Os seguidores de Trotsky, que incluía Lênin, defendiam a

ideia de que o proletariado deveria assimilar a cultura clássica por meio da educação e, depois disso, surgiria uma cultura, não proletária, mas socialista e humana.

O filósofo Francisco Foot Hardman diz ser possível afirmar que o que enxergamos hoje como cultura russa é, na verdade, a cultura bolchevique. “Não dá para negar que foi um sucesso (*a Revolução*). Para o bem e para o mal ainda discutimos os impactos diretos e indiretos dela. No plano cultural mais geral, não há dúvida de que o movimento produziu um impacto enorme e teve um período incrível, de utopia maravilhosa, até o final dos anos de 1920, de florescimento. Em algum momento o Partido Comunista pretendeu controlar tudo e não conseguiu imaginar a possibilidade de alguma autonomia. Trotsky escreveu *Literatura e Revolução* na fase pós-revolucionária. Ele questiona enormemente o que considerava uma visão extremamente limitada”, explica Foot, que dá aulas na **Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)**. Além do livro, Trotsky publicou vários artigos no *Pravda* — principal jornal da União Soviética —, sobre o assunto. Em julho de 1924, questionava a definição do *Proletkult*: “O que deve ser entendido pelo termo ‘cultura proletária’? De que forma o clube pode se tornar a força da cultura proletária? De que maneira? Para o clube, embora uma parte muito importante e mesmo vital de nosso tecido social, ainda é apenas uma parte, que certamente não pode, por si só, produzir qualquer coisa que difira qualitativamente do que a sociedade como um todo produz. Então, de que forma o clube pode se tornar o *smithy* da cultura de classe proletária? E, novamente, a questão que precisa ser respondida antes de qualquer outra coisa: o que deve ser entendido pelo termo ‘cultura proletária?’”.

Os dirigentes bolcheviques queriam uma alfabetização geral da população, e também uma consciência do trabalho e uma disciplina que pudessem compor uma cultura mais evoluída, que eles julgavam existir em alguns países ocidentais. “Por exemplo, as bebedeiras. Eles paralisaram a produção de vodka nestes primeiros anos. Depois Stálin liberou e a população voltou para a bebedeira geral”, conta Coggiola. Há inúmeras referências ao alcoolismo descontrolado dos russos nos documentos e registros oficiais. Trotsky se preocupava seriamente com a questão, que também trata no artigo

do *Pravda*: “Eu indiquei, camaradas, que se o trabalhador sentir um elemento de coerção no clube, mesmo indiretamente, ele irá para a taberna. Mas também acontece às vezes que a taberna chega ao clube (*riso*). Eu sei que esta é apenas uma parte de uma questão grande e difícil, e não pretendo abordar a questão do alcoolismo e a luta contra ele em todas as suas ramificações neste momento — embora eu pense que em breve teremos que lidar com esta questão de forma exaustiva, pois está muito intimamente ligada ao destino do nosso trabalho econômico e cultural”, escreve. Para em seguida contar, sempre com bom humor, a história da instalação de um restaurante em um clube:

“Um clube dos trabalhadores quer instalar um restaurante. Para quem se destina? Para a cooperativa, e *Narpit* (*setor Alimentação do Povo*), isto é, para organizações de caráter público. E o que a cooperativa diz? Não faremos isso sem cerveja; não é lucrativo. O que *Narpit* diz? Não vamos aceitar se não há cerveja: perderemos dinheiro. O que o clube faz? Dá negócios a um particular, que vende aos membros do clube a preços 20 por cento mais baixos do que os preços controlados pelo governo, paga 70 rublos de ouro por mês de aluguel e, devemos assumir, ainda faz lucro. Camaradas, esta é a maior vergonha e escândalo (...) Se o clube pode atrair pessoas simplesmente oferecendo cerveja, então não há necessidade de se preocupar com mais nada. Apenas coloque o trabalhador como peixe no anzol da cerveja (não sei se alguém pode falar corretamente de um ‘anzol de cerveja’, uma vez que a cerveja é um líquido, mas ainda assim funciona tão bem quanto qualquer anzol) — descubra-o e arraste-o. Então, para que serve o clube? Claro, é possível atrair as massas para o clube oferecendo cerveja, mas atraí-las para longe da taberna com a ajuda da cerveja equivale a expulsar o diabo com a ajuda de *Old Nick* (*risos*). Isso não trará muitos ganhos culturais e, além disso, simplesmente disfarça o fato de que o clube não consegue atrair as massas por conta própria, e isso é o pior de tudo. Não é por considerações morais abstratas que devemos lutar contra basear nossos clubes na cerveja, mas precisamente porque devemos inspirar o clube em primeiro lugar para atrair as massas por suas próprias qualidades individuais e não por meio da substância que (*Leo*) Tolstoy tinha em mente quando disse: ‘A partir

disso, você pode obter todas e quaisquer qualidades’.”

Mão de ferro

A explosão “espetacular” da primeira década, no entanto, não deixou vestígios no país, desapareceu sob a mão de ferro de Stálin. “O debate é tão complexo e há tão poucos livros que conseguem explicar. Além de dizer que era muito diversificado e com pontos de vista inclusive contraditórios, te diria que não há muito mais. Porque a partir daí começa a briga. Um defende um e outro, outro. O que se pode dizer é que houve uma autêntica explosão artística”, repete Coggiola. Entre as grandes obras, além do *Encouraçado Potemkin*, o historiador cita *Nós Outros*, um romance de ficção de Evgenii Zamiatin. “Eles se adiantaram em tudo. É o ‘Star Wars’ da década de 20. Os americanos fizeram isso sessenta anos depois”, afirma. E diz que não sobrou absolutamente nada desses movimentos, nem mesmo da tentativa de se criar uma cultura genuinamente socialista, porque ninguém sobreviveu ao stalinismo. “Eisenstein sobreviveu fazendo exatamente o que Stálin o mandou fazer. Porque ou fazia ou morria”, diz o historiador.

Zamiatin escreve *Tenho medo*, um texto sobre o clima que imperava nos círculos artísticos e culturais da Rússia no final dos anos 1920 que explica em parte a situação que viviam: “Os escritores russos estão acostumados a passar fome. A principal razão para o seu silêncio não é falta de pão ou falta de papel; a razão é muito mais pesada, muito mais dura, muito mais estilosa. É que a verdadeira literatura só pode existir quando é criada, não por funcionários diligentes e confiáveis, mas por loucos, eremitas, hereges, sonhadores, rebeldes e cétricos. Mas quando um escritor deve ser sensível e rigidamente ortodoxo, quando ele deve se tornar útil, quando ele não pode atacar a todos, como Swift, ou sorrir para tudo, como Anatole France, não pode haver literatura de bronze, só pode haver uma literatura de papel, uma literatura de jornal, que é lida hoje e usada para embrulhar sabão amanhã. (...) Tenho medo de que não tenhamos literatura genuína até que deixemos de considerar as demonstrações russas como uma criança cuja inocência deve ser protegida. Tenho medo de que não tenhamos literatura genuína até nos curarmos desta nova marca de catolicismo, que é

tão temerosa quanto a mais velha de todas as palavras eróticas. E se essa doença é incurável, então receio que o único futuro possível para a literatura russa seja seu passado”.

Foot, como Coggiola, vê influências desses movimentos todos apenas fora da Rússia e se lembra da pergunta, até hoje não respondida, feita pela filósofa alemã Rosa Luxemburgo aos camaradas russos. “Quando Lênin fala dessa questão de que ter uma ditadura do proletariado para criar bases de transição do Estado operário é uma condição necessária para se chegar ao socialismo e lá na frente, ao comunismo, ela pergunta: ‘Camarada: ditadura do proletariado, ou ditadura do partido?’ Ai reside a grande tragédia de tudo o que aconteceu”, diz o filósofo. O *Proletkult* iria derreter a partir daquele Congresso, que terminou com a eleição de um Comitê Central de *Proletkult* e com uma reunião em que “decidiu-se no interesse da centralização do trabalho de iluminação cultural para subordinar o *Proletkult* ao Comitê do povo do Iluminismo”, conforme registrado no relatório final. O texto também registra a insatisfação geral com essa decisão nas suas últimas linhas: “Em geral, o Congresso prosseguiu com grande entusiasmo, o que testemunhou a vitalidade dos membros do *Proletkult*, mas a subordinação de *Proletkult* ao *Politprosvet* do Comissariado do Iluminismo perplexa muitos”.

Muitos artistas morreram pobres, outros foram perseguidos mesmo fora da Rússia e outros ainda, vítimas da depressão em que mergulharam diante das muitas barreiras e impossibilidades que se erguiam à frente. Como o poeta, multiartista e arauto da revolução Maiakovski. Depois de se acabar desenhando os cartazes cubistas da Rosta, Maiakovski dedicou-se principalmente ao teatro, em especial àquele encenado nos circos. Juntamente com outros dramaturgos, como Vsevolod Meyerhold, procura “um novo ator para um novo teatro”, em oposição ao realismo psicológico e do ator antirrevolucionário do Teatro de Arte de Moscou. “Não há mais tolos boquiabertos, esperando a palavra do ‘mestre’. Dai-nos, camaradas, uma arte nova — nova — que arranque a República da escória”, pedia nas vésperas de outubro de 1917. Se matou com um tiro no coração em abril de 1930, véspera da estreia de sua grande e mais espetacular obra, o espetáculo de circo *Moscou em Chamas*.

Congresso

O primeiro e único Congresso nacional de *Proletkults* (*Union of Proletarian Cultural-Educational Organizations*), ocorreu no início de outubro de 1920 em Moscou. Reuniu mais de 400 pessoas vindas de todas as regiões do país, incluindo 211 delegados com direito a voto, 89 delegados com direito consultivo e 107 convidados. Representavam 500 mil trabalhadores que integravam 1.384 *Proletkults* e funcionavam em 35 províncias e cidades, 247 distritos e 826 fábricas. Segundo relato publicado na edição número 12-13 da revista *Griadushchee*, a composição do partido dos delegados era interessante. “Excluindo os convidados, dos 300 delegados, 197 eram comunistas, três candidatos a membros do Partido Comunista, cinco simpatizantes, 89 não-partidários, cinco anarquistas e um budista”.

O presidente do Comitê Executivo Central, Lebedev-Polianskii, segundo relato, afirma que “a própria vida deu origem ao *Proletkults* em toda a Rússia, incluindo os Urais, Ucrânia, Sibéria, Cáucaso, e mesmo na Geórgia, onde sofre sob o desagrado de um governo menchevique”. No final de 1920, o movimento publicava mais de vinte jornais e uma centena de escritores proletários, e reunia cerca de 80 mil trabalhadores em estúdios teatrais, musicais, artísticos e literários. “Cultura não é um luxo” era o lema da organização. Com posições diferentes das que eram defendidas pelo programa do Estado, o *Proletkult* promoveu a ideia de que qualquer cozinheiro poderia dirigir o Estado, qualquer união poderia gerir a economia e qualquer trabalhador poderia escrever um soneto. E foi uma garantia de sobrevivência no pior momento da Revolução. “É absolutamente claro que, quando se faz uma revolução em que catorze países te invadem e ainda segue uma guerra civil, a arte vai obviamente sofrer”, argumenta o professor de história Coggiola. Na Rússia de 1919 e 1920, centenas de milhares de pessoas morreram de fome segundo o professor. “Não foi um momento muito propício. Muitas pessoas aderiram aos diversos movimentos artísticos porque existiam subsídios estatais. Então se você estava em um movimento de vanguarda, garantia o que comer, se não aderisse, morria de fome. Era nesses termos. (*No Proletkult*) pelo menos dava para comer um pão com manteiga na chapa”, afirma Coggiola. **C**

Lilian Primi é jornalista.