

A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo

EVGENY DOBRENKO¹

AS FRONTEIRAS da era revolucionária na cultura russa são estabelecidas por duas datas, 1917 e 1932. Durante esses anos, uma cultura fundamentalmente nova foi criada na Rússia Soviética: nova em suas funções sociais, em seu sistema de instituições culturais, na estrutura social dos produtores e consumidores de valores culturais e em suas exigências estéticas.

Tanto a Guerra Civil, que estourou logo depois da Revolução, quanto o período do Comunismo de Guerra (1917-1921) que se sucedeu tiveram as consequências mais sérias para o campo da cultura. A mudança abrupta e radical da situação ideológica e política no país levou não apenas a uma crise, mas, de fato, ao colapso de toda infraestrutura cultural. O “problema da *intelliguentsia*” ocupou a linha de frente na vida cultural do país: nos poucos anos da Revolução, a Rússia perdeu quase toda sua antiga elite cultural, um estrato social que já era exíguo. Ao longo desse impetuoso processo, o sistema de relações entre o governo soviético e a *intelliguentsia* também se moldou.

Praticamente todos os movimentos, escolas e tendências artísticas e literárias do período anterior estavam presentes na vida literária e artística nos primeiros anos após a Revolução, preservando as suas ricas tradições filosóficas e estéticas e as orientações sociais e políticas. Cada uma delas teve que se definir em relação à Revolução de Outubro e a ideologia bolchevique. O período da Guerra Civil foi caracterizado por uma profunda ruptura social e cultural, mas também por uma redução das possibilidades de publicação e desenvolvimento do trabalho criativo e da vida artística, cuja infraestrutura havia sido destruída.

Contudo, a vida intelectual e cultural da Rússia Soviética nos primeiros anos após a Revolução era extremamente dinâmica, devido, por um lado, à posição ambígua da *intelliguentsia* quanto à Revolução e, por outro, por causa da atitude cambiante e pouco clara das novas autoridades em relação aos vários movimentos e grupos artísticos e literários. É preciso acrescentar ainda que a situação de guerra, a mudança nos *fronts*, insurreições, motins e o caos dominante no país tiveram um efeito prejudicial para o funcionamento das instituições de cultura – literatura, jornalismo, pintura, música e cinema – pela limitação da distribuição de material impresso e artístico e restrição das possibilidades de um diálogo livre e amplo entre os diversos movimentos e grupos.

Embora o problema central do ambiente artístico e literário russo fosse sua relação com a Revolução de Outubro, devemos nos lembrar de que nenhu-

ma escolha era livre e que sob as condições da Guerra Civil e do Comunismo de Guerra seria difícil falar em qualquer tipo de liberdade de expressão ou de criatividade (não apenas na Rússia Soviética, é claro, mas também nos territórios controlados pelo Exército Branco). De modo geral, as buscas criativas fundamentais dos diversos artistas e poetas modernistas, cujas vidas na arte tinham se iniciado antes da Revolução, encontraram expressão nos duros debates estéticos e políticos dos primeiros anos da revolução. Esses debates focavam primordialmente a busca por uma síntese da autoafirmação poética, dos próprios conceitos poéticos, manifestos e *slogans* com a realidade revolucionária. No entanto, esses grupos e movimentos passaram a ter cada vez menos possibilidades de expressão, e a posição deles no novo ambiente cultural logo se mostrou desalentadora, devido a divergências com a linha estética e ideológica cada vez mais agressiva que estava ganhando força.

Embora no começo dos anos 1920 um breve equilíbrio entre os movimentos e posições rivais fosse perceptível (o que também se manifestava no diálogo entre os escritores e artistas residentes no país e aqueles da comunidade de russos emigrados), ele foi logo destruído pela política cultural do novo governo. Contudo, é impossível imaginar a vida intelectual e artística da Rússia Soviética até meados dos anos 1920 sem seus laços com os emigrados. Não surpreende que um problema central nesse período era o êxodo da *intelliguentsia* criativa do país, algo que desde os primórdios adquiriu um distinto caráter político e, nas mãos das autoridades, se tornou por muitos anos um instrumento confiável de controle das elites culturais. Intolerantes em relação à oposição, os bolcheviques não permitiram que algumas dessas pessoas deixassem o país; outros, ao contrário, foram deportados. No outono de 1922, por exemplo, dois “Navios de Filósofos” foram enviados com um enorme número de profissionais das humanidades entre os passageiros: doutores, professores, pedagogos, economistas, escritores, juristas e figuras políticas e religiosas. Entre eles estavam praticamente todos os mais eminentes filósofos russos.

Outro problema de importância primordial para as novas autoridades e a nova arte era a questão do “legado cultural”. Os primeiros anos da Revolução foram marcados por um domínio no campo cultural dos grupos de esquerda mais radicais, os membros da Proletkult e os futuristas, cujos programas estéticos eram uniformemente negativos em relação à tradição cultural, uma vez que eles almejavam essencialmente criar uma cultura completamente nova. A Proletkult, que tinha surgido às vésperas da Revolução, estava empenhada em criar uma “cultura proletária” pura, ou seja, uma cultura que seria criada pelos próprios proletários, sem nenhuma ligação com a existente “cultura das classes exploradoras”. Os futuristas, por sua vez, rejeitavam a arte como tal, pois a viam como “o fetiche da beleza burguesa” e exigiam que a arte tivesse funcionalidade e utilidade.

Embora o niilismo estético tenha se formado na Rússia no final do século XIX, ele se tornou dominante depois da Revolução. O modernismo em geral é niilista, mas na Rússia, um país tecnologicamente atrasado em relação à civiliza-

ção ocidental, o embate entre a cultura patriarcal e a civilização ocidental era tão agudo que permitiu o surgimento das formas mais radicais de arte de vanguarda industrial e a rejeição da arte como tal. Depois da Revolução, surgiu na Rússia o “produccionismo”, que sustentava que a arte deveria se fundir com a indústria e rejeitava a arte em favor da conveniência e da funcionalidade. Na vanguarda russa, vemos a rejeição da pintura de cavalete em prol do design industrial, a rejeição do melodrama no teatro e no cinema e o apoio a uma tendência documental neste último, uma rejeição da tradição épica na literatura em favor de formas mais breves, além do racionalismo e funcionalismo na arquitetura. Outros grupos, é claro, proclamaram o fim da arte e a destruição da beleza: os cubistas franceses, os dadaístas na Alemanha e os futuristas na Itália. Mas o radicalismo extremo da vanguarda russa estava ligado à singularidade da situação do país: à diferença do Ocidente, a modernização foi introduzida de fora e colidiu com a cultura patriarcal. A ruptura entre a realidade patriarcal e o projeto modernista ocidentalizante iniciado por Pedro, o Grande, e continuado pelos bolcheviques era um choque e a população geral se mostrava absolutamente despreparada para ele.

O que unificava as diferentes tendências da arte no período revolucionário, daqueles que advogavam a arte proletária aos futuristas, era a rejeição da arte e da beleza. O poeta proletário Vladímir Kiríllov lançou o desafio: “Em nome do amanhã vamos atear fogo em Raphael, destruir os museus e esmagar as flores da arte... Nós respiramos um tipo diferente de beleza”. Vladímir Maiakóvski, o principal poeta da Revolução, autor de “À esquerda” e “Ordem ao Exército da Arte”, ecoa esses sentimentos: “É chegada a hora de balas perfurarem os muros dos museus!”. Liév Trótski (1991, p.193), mesmo criticando o radicalismo da vanguarda no começo dos anos 1920, afirmou: “O grande estilo do futuro não será decorativo, mas formativo. Os futuristas tinham razão a esse respeito”.

Não obstante, o destino da vanguarda artística na Rússia estava predeterminado como um todo. Passada a Revolução de Outubro, quando os artistas e intelectuais de esquerda tomaram para si a tarefa de construir uma nova cultura num país patriarcal, eles tiveram dificuldade de atrair as massas proletárias e camponesas para o processo artístico, desafiando-as a criar sua própria literatura e arte e competir com a *intelliguêntsia*. Com o conflito entre as elites culturais revolucionárias e os movimentos proletários, quando todos os grupos aspiravam a um papel de liderança na nova cultura, os movimentos artísticos nos anos 1920 entraram em confronto. Isso foi particularmente claro na luta entre os futuristas e os membros da Proletkult: os primeiros exigiam uma “revolução da forma”, ao passo que o gosto orientado pelas massas dos últimos gravitava em torno de uma arte “pequeno-burguesa” convencional.

A atitude das autoridades em relação a esses movimentos estava longe de ser positiva ou unânime. Ao contrário, era ambivalente: embora a proximidade ideológica dos ativistas da nova cultura fosse valorizada, foi o próprio Lênin, o líder do “Estado proletário”, que empregou todos os esforços para destruir o

reduzido da nova cultura, a Proletkult, e reduzir ao máximo a influência dos “artistas de esquerda” na vida cultural do país. Lênin sentia-se apreensivo quanto às ambições da Proletkult por independência política em relação ao Partido e estava preocupado com o fato de a arte futurista ser inacessível às massas.

A reavaliação de Lênin sobre a cultura burguesa se tornou a base da nova abordagem do “legado artístico”: as conquistas da cultura burguesa não deviam ser repudiadas, mas retrabalhadas e aproveitadas em prol da construção do socialismo. Assim foi criada a base para o retorno aos clássicos, que começou a ocorrer no final dos anos 1920 por meio dos esforços da RAPP (Associação Russa dos Escritores Proletários), AkhR (Associação dos Artistas da Revolução), RAPM (Associação Russa dos Músicos Proletários), Vopra (Sociedade Russa de Arquitetos Proletários) e outros grupos e, em seguida, foi consolidado definitivamente na cultura stalinista, que canonizou os mestres do realismo do século XIX na literatura e na pintura, o estilo convencional folclórico e romântico na música e o classicismo na arquitetura. Havia um motivo político oculto para essa reviravolta na estética: depois dos experimentos de vanguarda que tinham acompanhado as abruptas mudanças sociais dos primeiros anos após a Revolução, não havia mais necessidade de enfraquecer os alicerces, de clamar por renovação social. Agora, ao contrário, o novo poder tinha que se consolidar e esperava-se que a voz de autoridade dos clássicos pudesse facilitar esse objetivo.

Quanto mais a Guerra Civil se aproximava do fim, mais as autoridades se inclinavam “para a direita”, o que também tinha motivações sociopolíticas: o país camponês não estava pronto para os experimentos radicais bolcheviques e a continuação da política do Comunismo de Guerra. Insurreições camponesas ocorriam por todo o país, culminando no Levante de Kronstadt, quando marinheiros e trabalhadores que antes apoiaram os bolcheviques se levantaram contra eles. Lênin compreendeu que a única forma de salvar o novo regime seria um recuo tático das formas mais extremistas de economia comunista – reabilitar a produção agrícola e industrial com o retorno da pequena propriedade e a permissão para o comércio.

A culminação dessa virada foi a introdução da NEP (1921-1928), que trouxe nova vida não apenas à economia, mas também à vida cultural do país (surgiram editoras, jornais e estúdios de arte privados). O período da NEP é considerado o mais produtivo dos anos 1920. Isso tem, em parte, relação com o fato de que, depois da deportação da *intelliguentsia* humanista russa em 1922, a principal tarefa estratégica do partido no *front* cultural era vencer os grupos artísticos não proletários “hesitantes”, aqueles que eram “politicamente amorfos, para cujas almas uma verdadeira guerra está em curso entre o campo dos emigrados e o nosso”.¹ Lênin foi o primeiro a determinar a escolha dessa estratégia, mas no começo de 1922, Trótski, que tinha liderado a vitória dos bolcheviques na Guerra Civil, se tornou a principal figura no “*front* cultural”. Da mesma maneira que Trótski apostou nos “spetsi” (os antigos oficiais “especialistas” do regime tsarista) para resolver problemas militares na Guerra Civil, ele confiou na

intelliguentsia, que estava pronta para participar da transformação do país, para lidar com os problemas culturais da NEP. Trata-se daqueles que Trótski chamava de “companheiros de viagem”, e suas melhores obras de literatura, cinema, artes plásticas e música foram criadas nos anos 1920.

Um aspecto decisivo da política cultural do partido no período da NEP foi o movimento entre, por um lado, os “companheiros de viagem”, cujo trabalho criativo era considerado insuficiente em termos de controle ideológico e otimismo, e, por outro, os escritores, artistas e músicos proletários, que, de modo geral, tinham essas virtudes, mas careciam de “competência artística”. A dominação dos companheiros de viagem na arena cultural provocava constantes ataques e pressão sobre a liderança do partido por parte dos proponentes da cultura proletária para que ela fosse “defendida” do “predomínio dos companheiros de viagem”. A liderança do partido movimentou-se para tentar fazer que os companheiros de viagem colaborassem com as autoridades e, na medida do possível, preservar sua influência entre os “artistas e escritores proletários”. A culminação dessa luta foi a resolução de 1925 do comitê central, intitulada “Sobre a política do partido no campo da literatura”. Essa resolução consolidou um curso relativamente “liberal”, uma “tolerância” estética, fortalecendo assim a posição dos companheiros de viagem na literatura e na arte e enfraquecendo a dos defensores radicais de uma “hegemonia da cultura proletária”.

Contudo, uma fratura no alto escalão do poder, decorrente da derrota da “oposição de esquerda” (Trótski, Zinôviev e Kámenev) em 1927 e que renunciou o fim da NEP, levou não apenas a uma mudança na atmosfera política do partido e do país, mas também a uma “retificação do *front* cultural”. A forte “guinada à esquerda” (industrialização, o primeiro Plano Quinquenal, coletivização do campo) que Stalin estava preparando exigia adeptos das ideias de esquerda/radicais de uma “cultura proletária pura”. A “revolução cultural” (1928-1932) e a “guerra de classes” proclamadas no país levaram à criação de um “*front* cultural” de fundações inteiramente novas: a política do partido dos anos 1920 levou tanto a uma escalada das exigências do partido pelo monopólio da literatura e da arte, como a repressões, mas, perto do final da década, teve início uma nova fase da política cultural com uma virada em direção à “bolchevização” aberta da literatura e da arte.

O período do primeiro Plano Quinquenal, na virada dos anos 1930, foi revolucionário em todos os sentidos. No campo da política, foi a época da revolução de Stalin: começou com sua vitória sobre a oposição no partido (1927), culminou no ano da Grande Quebra (1929) e se encerrou com o breve degelo stalinista (1932), que durou até a morte de Kírov, em dezembro de 1934. Na esfera da economia, foi a época do estabelecimento das bases para as décadas subsequentes: o período do recuo da NEP, a era da industrialização e da coletivização. No campo social, foi uma fase de dinamismo sem precedentes: o começo do fim da história do campo russo, o enorme afluxo da população rural para as cidades, a proletarianização generalizada da população e a mudança definitiva do

ambiente cultural urbano. Na dimensão cultural, foi um período de burocratização total de todas as instituições culturais e a momento em que os parâmetros fundamentais da cultura stalinista tomaram forma, desde o culto do “líder” até o romance industrial. Foi quando ocorreu o último golpe contra a cultura da *intelliguentsia* tradicional, um massacre não apenas técnico, mas também artístico.

Certos procedimentos legais foram exemplares das novas políticas em relação à velha *intelliguentsia*: o processo Chakhti (1928), o caso do Partido do Trabalho Camponês (1930), o caso em torno do julgamento do dito Escritório do comitê central do POSDR (mencheviques) (1930), e o julgamento do Partido Industrial (1930). Todos foram caracterizados pelo objetivo de “dizimar” os “spetsi”, de modo que a própria noção de “*intelliguentsia*” se fundiu com a de “burguesia”. E embora o golpe mais forte tenha sido sobre a *intelliguentsia* no campo da tecnologia, a relação com as antigas elites culturais se distinguiu apenas em termos de tática: nessa arena, o poder ficou nas mãos de grupos agressivos inclinados a monopolizar a atividade cultural.

Mas essa época revolucionária do início do stalinismo atribuiu para si os sinais de um “período de reconstrução”. Em sua retórica, é perfeitamente possível verificar a tendência característica do stalinismo de virar as ideias de ponta-cabeça, recorrer à camuflagem, mas o mais impressionante é que ela afirmou, paradoxalmente, um verdadeiro retorno à “normalidade” da história russa, depois de uma década de desagregação revolucionária e inaudita liberdade. Nesse retorno a uma ideologia messiânica e um estado forte, chefiado por um líder-reformador todo-poderoso, foram lançados os pré-requisitos para o “Grande Recuo” que a reviravolta de meados dos anos 1930 definiu (Nicholas, 1946).

A peculiaridade do “período de reconstrução” foi a seguinte: antes de 1928, havia uma luta entre diferentes grupos de literatura e arte, cada um dos quais tinha um apoio definido no alto escalão do partido, mas, a partir de 1928/1929, os únicos grupos que receberam apoio e que foram, de fato, usados por Stalin para desmoralizar e debandar todos os outros movimentos foram a RAPP, na literatura, e a AKhR, RAPM e Vopra, em suas respectivas áreas artísticas. A mudança na política do partido em relação aos escritores e artistas proletários levou à reversão das ideias iniciais apresentadas na resolução de 1925 (que unificou todos os grupos de escritores e outros artistas na Federação e os colocou em pé de igualdade) no sentido de um monopólio na prática da RAPP, AKhR, RAPM e Vopra na arena cultural. A cultura do futuro era vista como “consolidada em uma base unificada”, que requeria esforços incessantes do partido para “eliminar” as “forças não saudáveis”, bem como uma luta contra a “*intelliguentsia* antissoviética”. E foram tais grupos agressivos que se tornaram o principal instrumento de perseguição dos demais.

A luta artística e literária estava essencialmente acabada na virada para os anos 1930: a debandada dos grupos indesejados, a intimidação dos adversários e a perseguição dos companheiros de viagem (os mais eminentes escritores, artistas

e músicos) ocorriam em ritmo acelerado; a limpeza da arena cultural ocorreu antes da resolução de 1932, que alteraria radicalmente tanto a paisagem cultural/ideológica quanto a infraestrutura institucional do processo literário e artístico. A resolução de 1932 do comitê central, “Sobre a reestruturação das organizações literárias e artísticas”, foi a culminação da extrema indiferença e da luta da era da revolução cultural. Ela alterou radicalmente o curso do desenvolvimento cultural anterior e, ao mesmo tempo, tornou-se sua conclusão lógica: criou o pano de fundo institucional para que a literatura e a arte desempenhassem novas funções, tornou-se um marco na história da cultura soviética e colocou um ponto final na era do desenvolvimento “alternativo” da cultura.

Antes de 1932, as autoridades tiveram que realizar suas políticas com atenção à situação das elites culturais (que sempre criaram alguma alternativa para o desenvolvimento e políticas culturais). Mas com a formação de uma instituição única (a União dos Escritores²) e a proclamação de um único método artístico (o realismo socialista), tal atenção não era mais necessária e as alternativas também desapareceram. Era chegada a época da “não alternativa” no desenvolvimento da cultura soviética, a época de Stalin.

Em meio às inúmeras ditaduras e regimes autoritários e totalitários que abundaram no século XX, cujas semelhanças entre si foram bastante descritas, o stalinismo ocupa um lugar especial. E não apenas porque foi o mais duradouro, mas porque – à diferença de outras ditaduras – ele passou por enormes transformações e criou uma cultura que era radicalmente diferente do projeto original. Todas as ditaduras, no processo de criação de uma nação nova e equilibrada e de um novo sujeito revolucionário, se apoiaram na teatralização da vida social, na sacralização do poder, na mitificação da história, na produção de uma super-realidade visual destinada a substituir a experiência cotidiana de privações e o desejo de liberdade e, finalmente, no próprio projeto de criação de um “novo ser humano”. De todas as ditaduras, a cultura soviética foi a menos consistente com suas promessas e, conseqüentemente, a mais consistente na realização de sua missão política.

De fato, se considerarmos que o nazismo criou, como prometeram seus líderes, uma cultura de imoralidade nietzschiana que remontava à antiguidade pagã e a mitologia racial; que o fascismo italiano, como foi proclamado originalmente, manteve seu apoio à vanguarda artística e o futurismo permaneceu uma arte reconhecida oficialmente nas artes plásticas; que na Espanha de Franco, a arte, que aspirava ao papel de defensora de uma tradição patriarcal e de virtudes católicas, combinou o estilo imperial com o *kitsch* católico; então é preciso observar que a cultura soviética fez uma viagem enorme e, em 1953, próximo da morte de Stalin, ela não tinha praticamente *nada* que remetesse ao projeto vanguardista original.

Os regimes personificados por Hitler, Mussolini, Franco, Salazar e outros postularam diretamente o que eles desenvolveram na arte. Não é o caso do re-

gime stalinista. A cultura stalinista postulava uma coisa, mas desenvolvia outra completamente diferente. Postulava o internacionalismo, mas afirmava o isolacionismo, o nacionalismo e a autarquia; postulava a ausência de classes, mas afirmava um sistema de hierarquias; falava em liberdade, mas desenvolveu formas de ausência de liberdade radical; falava em modernização, mas se apoiava no gosto tradicional das massas. Assim como outros regimes totalitários e autoritários, a cultura soviética era afinada não com o futuro, mas com o passado.

A modernização nesses regimes se dava em nome da preservação ou retorno a um passado pré-capitalista, camponês/patriarcal, feudal/militar. Paradoxalmente, a modernização devia desautorizar o advento do futuro e preservar o passado. Tinha que evitar os perigos do internacionalismo, do cosmopolitismo, do liberalismo e do personalismo, valores de culturas políticas democráticas e não violentas baseadas em compromissos sociais, diversidade cultural, pluralismo político e espírito crítico incondicional. Em resumo, os perigos de tudo aquilo que inevitavelmente destrói tais regimes nacionalistas/isolacionistas, tribais, conservadores/patriarcais, comunais/hierárquicos, militares/mobilizadores e agressivos (baseados na violência).

Mas houve, é claro, um aspecto estritamente social nisso: depois dos tumultuados anos de coletivização forçada, mobilização e trabalho desenfreado do primeiro Plano Quinquenal, a sociedade desenvolveu uma necessidade de “normalização”, de retorno às tradições interrompidas pela década revolucionária. O “romantismo” revolucionário saiu de moda e foi contraposto por um sóbrio “realismo”; a retórica marxista de classes deu lugar a conceitos como “o povo”; e a tarefa de construção do socialismo em um país fez renascer conceitos como “a Pátria” que tinham caído em desuso depois da revolução.

Para os proponentes da cultura revolucionária, o retorno a um passado épico, que ocorreu durante o stalinismo, foi recebido como ironia amarga. Os heróis da Guerra Civil lutaram sob a bandeira do internacionalismo. Esses ideais inspiraram a arte da revolução. Em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, um dos maiores poetas do período revolucionário, Mikhail Svetlónv resumiu a mudança que havia ocorrido:

Antes eu pensava que éramos tolos: nós gritávamos que a revolução estava sendo derrotada, que teríamos que ser conduzidos pelo capital mundial, que a teoria do socialismo em um só país iria destruir o poder soviético. Então, percebi que *fomos* idiotas, de que valeu toda a gritaria? Nada de terrível aconteceu. Mas, agora, penso: meu Deus, na verdade nós éramos os sábios, aqueles que predisseram e previram tudo isso, *nós* gritamos, berramos, tentamos avisá-los, e eles nos olharam como se fôssemos Dom Quixotes. Fomos ridicularizados. E então nós mesmos passamos a acreditar que éramos Dom Quixotes... mas acontece que nós estávamos certos... Houve pouca coisa boa, pouca coisa inteligente no final. A revolução termina da mesma forma que começou. Agora temos cotas para judeus, uma tabela de títulos, insígnias militares e outras “alegrias”. Nem nós fomos capazes de prever tal retrocesso.³

Esse senso de retrocesso ou recuo que a geração de Svetlón sentiu como tragédia foi recebido pela maioria do povo soviético – ex-camponeses superficialmente urbanizados – como o esperado retorno a um mundo patriarcal confortável e familiar. E foi a arte stalinista que se tornou o porta-voz de suas ideologias e preferências estéticas.

Se para os modernistas o ideal era o futuro, para os regimes totalitários esse tipo de ideal de perfeição era o presente. Na época de Stalin, a realidade soviética era imaginada como um idílio livre de conflito, no qual prevaleciam “belas relações entre as pessoas” e “a beleza nasce a todo dia e a toda hora na vida da sociedade soviética” (Ermilov, 1948). A arte aparecia meramente como reflexo da beleza da vida. Na medida em que ela se alimentava do passado, o presente era o ideal. Em nome da beleza tradicional, a cultural nazista rejeitou o modernismo “degenerado”, mas o stalinismo lutou contra o formalismo e explicou a Dmitri Chostakóvitch e Serguei Eisenstein que a linguagem da arte devia ser simples e acessível às massas. (Ambas campanhas ocorreram, de fato, paralelamente em 1936 e 1937, no auge do Grande Terror na URSS.) O stalinismo não queria formas racionais, mas coisas que impressionassem os camponeses que tinham afluído para as cidades nos anos 1920 e 1930: estilo imperial, igrejas, ricas decorações de interiores, pinturas miméticas, estilo literário convencional, música melodiosa e cantável etc. Nem na Alemanha, menos ainda na Itália, as massas vivenciaram tamanho choque cultural, pois eles viviam um ambiente cultural completamente diferente. As formas e estilizações da arte soviética moldaram a imaginação patriarcal e foram a personificação do ideal arquetípico do camponês recente. Foram exatamente essas massas patriarcais que substituíram as elites culturais da Rússia pré-revolucionária que haviam sido educadas à moda europeia; esses últimos foram totalmente incapazes de levar a cabo de maneira oportuna a modernização política, econômica e cultural do país. A Revolução significou não apenas o fim de uma era da história russa, mas o fim de uma nação que se formou ao longo de dois séculos. O stalinismo se tornou a era de nascimento e ascensão de uma nova nação, a nação soviética.

Uma exigência básica para a arte era por simplicidade, o que correspondia exatamente às exigências por acessibilidade e espírito populista. A arte devia ser “natural, simples, alegre e feliz”. O formalismo foi criticado como sinal de “degeneração da arte” e “abandono do povo pela arte”, foi rotulado como “inimigo mortal do espírito populista”. As normas estéticas consolidadas na arte do realismo socialista estavam voltadas contra toda espécie de arte elitista. A arte “difícil de entender” (que era “estranha ao povo”) era inaceitável para a arte soviética, que buscou remover as fronteiras entre a alta e a baixa cultura, entre os clássicos e o folclore.

Stalin introduziu o realismo socialista para atingir esses objetivos. Mais do que qualquer outra coisa, era uma doutrina política e estética, em cujo coração estavam os “princípios do método artístico”, como “compromisso ideológico”, “espírito do partido”, “espírito populista”, “historicismo” e “caráter típico”.

O *comprometimento ideológico* garantia a impossibilidade de existência da “arte pela arte” (“arte pura”). Tal arte era “ideologicamente indiferente” e *indiferença ideológica* era o mesmo que arte burguesa, que serve aos interesses das classes dominantes e distrai os trabalhadores da luta por seus direitos. Desnecessário dizer que não havia lugar para esse tipo de arte no socialismo. A arte e a literatura soviéticas tinham de ser abertamente tendenciosas quanto a política; ademais, elas eram “as mais ideologicamente comprometidas do mundo”, uma vez que o *comprometimento ideológico comunista* estava em sua fundação.

Se a arte sempre reflete algum tipo de ideia política, ela não pode ser apatridária. O *espírito do partido* é a base de qualquer arte, e uma vez que é social, ela necessariamente tem *consciência de classe* e, assim, participa na luta de classes ao lado de um ou de outro partido. O *espírito do partido comunista* está no coração da arte soviética. Em outras palavras, a arte deve seguir abertamente a liderança do partido, ser dirigida por ele e servir a seus objetivos políticos. Mas, considerando que o partido comunista expressa “os interesses da classe progressista”, então segui-lo significa seguir a única “lógica histórica” verdadeira. Nesse sentido, a interpretação dessa “lógica” está sob controle exclusivo do hierofante principal do partido: o líder do partido. Stalin realmente ocupou uma posição única na vida cultural do país. Ele, de fato, era o principal censor do país e, ao mesmo tempo, o principal “patrono”, “financiador” e “amigo” dos artistas e escritores. Quase todos aqueles que “eles” (os censores) recusaram se voltaram a ele com pedidos para serem “autorizados”. Nesses casos, ao “autorizá-los”, Stalin adquiria um capital político máximo, desempenhando o papel de alguém muito mais aberto do que qualquer dos censores.

A arte soviética encontrou sua maior legitimidade no *espírito populista*. O pronunciamento de Lênin foi inscrito no estandarte da arte soviética: “A arte pertence ao povo”. Essa formulação é extremamente abrangente e, portanto, a própria noção de espírito populista é multifacetada. Hans Günther (2000, p.12) observa uma série de aspectos do conceito de espírito popular. Em primeiro lugar, ele está ligado a noções de organicidade e integridade, em contraste com o mecânico e o abstrato. Em segundo lugar, inclui um ideal objetivo e extratemporal, distinto da era contemporânea do moderno. Em terceiro lugar, denota simplicidade e inteligibilidade, em oposição a características elitistas herméticas e modernismo. Em quarto lugar, trava-se de uma luta contra o doente e o decadente em nome do espírito populista saudável. Em quinto lugar, a qualidade folclorística, tomada como exemplar ideal, é contrastada com a arte profissional. Enfim, dentro do conceito de espírito populista, uma fronteira é traçada entre a “nossa” cultura e os fenômenos “antipopulistas” que são “estranhos ao povo”.

O *historicismo* entende que a literatura deve refletir “a vida em seu desenvolvimento revolucionário”. Em outras palavras, o passado, o presente e o futuro devem ser representados de acordo com as “leis do desenvolvimento histórico” descobertas pelo marxismo: o doloroso passado foi a preparação para

a revolução socialista, o presente tinha que conter “traços do futuro”, mas o futuro em si não era objeto de representação, uma vez que estava constantemente se transformando em presente, no qual “características perceptíveis do comunismo” poderiam ser observadas em toda parte (e, de acordo com a literatura soviética, o comunismo já havia dominado na prática).

O *caráter típico* significava que “a vida deve ser representada nas formas da própria vida” (assim, o realismo socialista não tolerava nenhuma forma de convenção literária, fantasia ou jogo). Tratava-se, contudo, de uma verossimilhança de tipo especial: tudo que as autoridades considerassem “não típico” (dificuldades econômicas, duras condições de vida, para nem se falar de repressões), que não criava um senso de “desenvolvimento revolucionário” e que não facilitava a mobilização social, não deveria ser representado, o que significava estar excluído da arena pública.

Além disso, para essas características ideológicas de doutrinação, a arte soviética e a literatura eram caracterizadas também por uma série de peculiaridades estéticas, entre as quais estavam o super-realismo, a monumentalidade, o classicismo e a heroicidade.

O *super-realismo* é um grau especial de “realismo” ao qual a literatura soviética aspirava. Remete estilisticamente ao realismo clássico, mas, como observa Günther (2000, p.10), “o super-realismo não almeja uma imagem analítica da realidade, ele apenas usa a roupagem realista para seus próprios fins. Ele não precisa do realismo de moldes descritivos, ‘naturalista, mas de um realismo de tipo ‘elevado’, ideal. De fato, o que vemos não é o realismo, mas uma mitologia travestida de realismo”. O apelo a um princípio sintético e ideal é evidente na própria evolução do termo “realismo socialista”. Nos anos 1920, houve discussões na arte soviética sobre qual deveria ser a arte do futuro. Foram expressas preferências por termos como “heroico”, “monumental”, “social”, “tendencioso” ou “romântico” para qualificar o “realismo”.

A *monumentalidade*, à qual todas as culturas “ascendentes” fazem referência ao tentarem afirmar sua novidade, juventude e força, é característica de muitas culturas do século XX. Ela se manifesta não apenas na ideia de sintetizar as artes (Günther, 2000; Groys, 1992), mas também no triunfo soviético do chamado Grande Estilo, que é essencialmente associado a formas de gênero mais amplas. Na pintura, ele significava o retrato de gala e de cenas de batalhas; na música, a ópera, o oratório, as cantatas e a sinfonia; na arquitetura urbana, os conjuntos e projetos arquitetônicos pomposos; na prosa, entre os gêneros poéticos, o poema épico. A conexão entre as formas de gênero maiores e o heroico fez delas a personificação do sintetismo e do “pensamento épico”, e, por isso, elas eram particularmente próximas da estética do realismo socialista.

O *classicismo* é inerente ao realismo socialista e, de modo geral, é característico da estética de todas as ditaduras, mas isso não deve ser tomado literalmente. Ele se tornou parte da estética do realismo socialista, assim como o realismo e

o romantismo, apenas em aspectos particulares. A arte soviética surge da arte revolucionária, que originalmente se alimenta da mitologia romântica. Mas, uma vez que a utopia dos ideais revolucionários se torna aparente, e a necessidade de uma apologia da ordem existente vem à tona, a mitologia romântica começa a adquirir as formas estilísticas de um classicismo estético. Isso se evidencia não apenas no estilo monumental, mas também na gravitação em torno de uma representação de tipo classicista dos conflitos entre o dever e o sentimento – seja na rejeição do amor em nome da revolução, seja na rejeição da família e do conforto em nome do dever de trabalhador. Ao mesmo tempo, ir aos clássicos como ideais de harmonia, ordem e integridade era uma reação ao modernismo, mal recebido pelo consumidor de massa, o qual exigia “beleza” da arte. A luta contra o formalismo e o naturalismo na arte soviética foi uma forma extrema de antimodernismo stalinista e constituiu a base para a confirmação dos “valores eternos” dos clássicos.

A *heroicidade*, em geral, é característica da arte, do romantismo ao classicismo. Mas é a sério que Günther (2000, p.13) chama o princípio heroico de “último componente da síntese totalitária das artes, que permeava todas as suas estruturas”. Como ele observa,

não há nada que manifeste o mito totalitário tão bem como o heroico. A heroicidade é um princípio dinâmico intimamente ligado ao ativismo e à extrema polarização dos valores culturais. O herói é o construtor de uma nova vida que supera obstáculos de todo tipo e subjuga todos os inimigos. Não por acaso as culturas totalitárias encontraram uma definição adequada para si mesmas: realismo heroico. (ibidem)

O realismo socialista, a base da arte stalinista, substituiu a arte revolucionária do final dos anos 1920, quando ficou claro que o sonho comunista mundial estava em ruínas. Para construir o “socialismo em um só país”, era necessário um projeto estético completamente diferente: ao invés da utopia ilusória, uma ilusão da realidade. Assim surgiu o realismo socialista: o realismo do devaneio.

A definição oficial do realismo socialista apresentada no Primeiro Congresso dos Escritores pelo homem de confiança de Stalin no campo da ideologia, Andrei Jdánov, especificava que se tratava de uma “descrição verdadeira da realidade em seu desenvolvimento revolucionário”. A contradição implícita nessa definição não era de modo algum acidental. Havia muitas outras definições de realismo socialista. Uma delas é a do escritor Aleksei Tolstói: “o marxismo assimilado de maneira artística”. Mas por mais poderoso que seja o marxismo como crítica da realidade, ele é igualmente utópico em seu componente positivista. A esse respeito, a mera combinação das palavras “socialista” e “realismo” produz um oximoro. O socialismo é um objetivo, uma aspiração, uma esperança. O romantismo, e não o realismo, seria muito mais congruente com ele. A vida pode ser descrita ou de modo “verdadeiro” (o que seria o realismo) ou “em seu desenvolvimento revolucionário” (isto é, de modo não inteiramente verdadeiro,

mas romântico). A combinação de ambos é complicada. Com efeito, é essa incompatibilidade que confere à arte stalinista sua tensão interna.

O realismo socialista foi incluído no sistema geral de funcionamento social, pois se tornou parte substancial do projeto político e estético do stalinismo: nele a ideologia ganhou forma. A esse respeito, a literatura soviética, cuja quintessência é o realismo socialista, é um fenômeno inteiramente novo e singular. Sua função básica é não apenas a propaganda, mas a *produção da realidade por meio de sua estetização*.

Se tentarmos subtrair mentalmente o realismo socialista (os romances sobre o entusiasmo na indústria, os poemas épicos sobre o trabalho alegre, os filmes sobre a vida feliz, as canções e pinturas sobre a riqueza do país soviético e assim por diante) do quadro do “socialismo”, não restaria nada que pudesse ser chamado socialismo. Restaria apenas o cotidiano acinzentado, o trabalho diário, a incerta e difícil existência cotidiana. Em outras palavras, considerando que esse tipo de realidade poderia ser atribuído a qualquer outro sistema econômico, não estaria nada do socialismo nesse resíduo. Portanto, podemos concluir que o realismo socialista produziu constantemente um novo capital simbólico, isto é, o *socialismo*. Aparentemente, era a única forma de produção eficiente na URSS. Seria possível dizer que *o realismo socialista é o meio de produção do socialismo, a máquina que transforma a realidade soviética em socialismo*. Assim, sua função básica não é propagandística, mas estética, transformadora. O realismo socialista não produziu “uma mentira”, mas *imagens do socialismo*, que ao serem consumidas ou apreendidas se transformavam em *realidade*, ou mais especificamente, em *socialismo*.

Independentemente do que era a realidade soviética (e ela era, antes de tudo, um sistema de poder pessoal que subordinava em última instância a coletivização, a modernização e o terror), a arte precisava transformar *essa* realidade em socialismo. Foi na arte, especificamente na variante realista socialista, que a realidade soviética foi traduzida e transformada em socialismo. Em outras palavras, *o realismo socialista era a máquina de destilação da realidade soviética em socialismo*. Portanto, ele deve ser considerado não apenas como a produção de certos símbolos, mas de substitutos visuais e verbais da realidade. *O realismo socialista descreve um mundo cuja existência é testemunhada unicamente pelo próprio realismo socialista*. É por isso que a função do realismo socialista no projeto político e estético do “socialismo real” é preencher o espaço do “socialismo” com imagens da realidade. Ao desrealizar a vida, a literatura e a arte soviética criaram uma nova vida, uma vida “socialista”. E ela não tinha absolutamente nada a ver com a realidade.

Vivendo nessa realidade, Óssip Mandelstam escreveu: “Vivemos sem sentir o país abaixo de nós, / Nossas palavras, a dez passos de distância, não ecoam”. Ou, nas palavras de Serguei Klytchkóv, “Aqui na escuridão, onde as sombras se reúnem, / Tememos olhar pela porta: / Lá o tempo muda por todo lado /

Feito uma besta protegendo seu covil”. Anna Akhamátova assim descreveu essa época:

Apenas os mortos podiam sorrir,
Finalmente podiam ser felizes em paz.
Travestida de prisão, oscilante,
Um apêndice inútil era Leningrado.
Demente pelas torturas,
As fileiras de condenados inchavam.
Os apitos dos vapores, solitários e breves,
Cantavam o sinal de adeus.
Estrelas da morte assomavam sobre nós,
A Rússia inocente e soçobrada de dor tremia,
Recuando onde botas ensanguentadas tropeçaram,
E se esquivando dos pneus das Marias Negras. (tradução literal)

Mas de acordo com a arte soviética, o país soviético vivia uma “realidade” bastante distinta.

Assim, o realismo socialista foi transformado em instrumento-chave da prática política, em uma parte bastante significativa do projeto político e estético geral e de toda a máquina social do stalinismo, cujos efeitos se estendiam a todos os aspectos da vida – da fábrica ao romance, dos moinhos à ópera, da fazenda coletiva ao estúdio do artista. Não há nada de socialista, falando estritamente, nos vários gêneros do realismo socialista. O que os une não é de modo algum o conteúdo, mas a estética. A unidade dessa estética se origina da função que a subjaz, a produção do socialismo. O romance industrial, o poema épico do kolkhóz, a peça patriótica, o filme histórico sobre a revolução eram todos meios para produção do principal (e único) produto final do sistema soviético, que é o socialismo.

Portanto, podemos concluir que, se todos os movimentos artísticos e literários precedentes produziram pinturas, filmes, sinfonias, romances e poemas, no realismo socialista essas obras eram meros subprodutos da produção. A qualidade do produto do realismo socialista é questionável de um ponto de vista estético, pois o realismo socialista não estava comprometido com a produção de pinturas, filmes, sinfonias, romances ou poemas, mas com a produção da própria realidade. É por isso que o realismo socialista era e continua sendo a única realidade material do socialismo. Assim, quando um espectador hoje olha para uma dessas pinturas, ouve essa música ou lê um desses livros, ele tem uma oportunidade singular (para não dizer a única) de sentir por dentro o socialismo – esse produto da experiência política e estética radical que leva o nome de realismo socialista. Não por acaso esse “método artístico” aspirava à singularidade: as obras que ele criou são inadequadas como arte e, ao mesmo tempo, significativamente maiores do que apenas a arte. A cultura soviética completou esse círculo: ele começou com a revolução socialista e terminou com uma farsa realista socialista.

Notas

- 1 Notas do relatório do diretor adjunto da seção de imprensa do comitê central, Ia. A. Iákovlev, para I. V. Stalin sobre a situação dos escritores. Julho de 1922. “O poder e a *intelliguênsia* artística”. Documento do Comitê Central do Partido Comunista Russo – Partido Comunista da União Soviética – Tcheká – OGPU – NKVD sobre a política cultural. Moscou, 1999, p.39.
- 2 A resolução de 1932 estipulava “a promulgação de mudanças análogas nas linhas de outras formas de arte”, que se referia a organizações ou sindicatos de músicos, compositores, artistas, arquitetos e assim por diante.
- 3 *Vlast i khudójestvennaia intelliguênsia: dokumenty TsKRKP(b)-VKP(b), VChK-OGPU-NKVD o kul'túrnoi polítike, 1917-1953 gg.* Moscou: Mejdunaróдни Fond “Demokratia”, 1999, p.489.

Referências

- ERMILOV, V. Zaboevuiu teoriiu literatury! Prekrásnoe – eto nácha jízni. *Literatúrnaia Gaziéta*, nov. 17, 1948.
- GROYS, B, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- GÜNTHER, H. Totalitárnoe gossudárstvo kak síntez iskusstv. *Sotsrealistíckii kanon*. São Petersburgo: Akademitcheski proekt, 2000, p.12.
- NICHOLAS, T. *The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia*. Nova York: E. P. Dutton, 1946.
- TROTSKY, L. *Literatura e revolução*. Moscou: Politizdat, 1991.

RESUMO – Este artigo apresenta algumas linhas gerais do debate sobre revolução e cultura entre 1917 e o período stalinista, com destaque para o fenômeno do realismo socialista.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução Russa, Cultura soviética, Realismo socialista.

ABSTRACT – This article presents an overview of the debate on revolution and culture between 1917 and the Stalinist period, with special attention to the phenomenon of socialist realism.

KEYWORDS: Russian Revolution, Soviet culture, Socialist realism.

Evgeny Dobrenko é professor de Estudos Russos na Universidade de Sheffield (Inglaterra), e autor de dezenas de trabalhos sobre a cultura soviética.
@ – e.dobrenko@sheffield.ac.uk

Tradução de Priscila Marques. O original em inglês – “Soviet culture between Revolution and Stalinism” – encontra-se à disposição do leitor no IEA-USP para eventual consulta.

Recebido em 25.9.2017 e aceito em 8.10.2017.

¹ Universidade de Sheffield, Inglaterra.