

O Surrealismo e o seu Projeto Libertário à Esquerda do Partido Comunista Francês

Anderson da Costa*

Índice

Introdução	2
1 Surrealismo e PCF: liberdade total x liberdade vigiada?	2
2 Rupturas: O Congresso dos Escritores para Defesa da Cultura e o “Caso Aragon”	5
3 Breton e Trotsky: Por uma arte revolucionária independente	10
Considerações finais	13
Bibliografia	14

Resumo

Entre 1925 e 1935 os surrealistas franceses travaram um debate intenso e nada harmonioso com o Partido Comunista Francês (PCF). Acreditando haver pontos de convergência entre os ideais de esquerda e os ideais libertários que pontuavam a busca surrealista, alguns membros do Grupo de Paris tão logo aceitos pelo PCF passam a divergir abertamente em relação às práticas revolucionárias do partido, de quem não aceitam ingerência alguma no interior do movimento surrealista. O presente artigo procura discutir a atribulada relação do surrealismo com o PCF, a qual passa pela recusa à chamada “lógica de estado” e à arte de propaganda,

além da concepção surrealista de arte e do seu papel no processo revolucionário, o que culminaria na aproximação com Trotsky e no *Manifesto por uma arte revolucionária independente*, escrito a quatro mãos por André Breton e o revolucionário russo no México.

Palavras-chave: Surrealismo; Partido Comunista Francês; Arte de Propaganda; André Breton; Leon Trotsky.

Abstract

Between 1925 and 1935 the French surrealists had an intense and nothing harmonious debate with the French Communist Party (PCF). Believing there are points of convergence between the ideals of the left and the libertarian ideals that punctuated the search surrealism, some members of the Group of Paris, as soon as accepted by the PCF, are openly differ from the practices of the revolutionary party, who do not accept any interference in interior of the surrealist movement. This article discusses the troubled relationship of surrealism to the PCF, which passes by refusing to call "logic state" and the art of propaganda, beyond conception surrealist art and its role in the revolutionary process, which culminated in approach with Trotsky and the Manifesto for an independent revolutionary art, written by

*Universidade Federal de Santa Catarina.

four hands by André Breton and the russian revolutionary in Mexico.

Keywords: Surrealism; French Communist Party, Art of Propaganda, André Breton, Leon Trotsky.

Introdução

PASSADOS quase noventa anos de sua criação, o surrealismo mantém-se vivo aos olhos do público e da crítica quase que unicamente através de suas obras, situando-se assim, ironicamente, em um lugar onde os seus criadores jamais quiseram que ele ocupasse: o de mais um movimento artístico, ainda que dos mais bem sucedidos na história da arte.

O valor artístico do surrealismo e a sua contribuição para a arte moderna é inegável, contudo, compreendê-lo apenas enquanto estética é também descaracterizá-lo, negando-lhe a sua própria essência, banalizando-o. O surrealismo sempre foi entendido e apresentado pelos seus membros como um projeto de revolta absoluta, o qual possuía a ambição de permitir ao homem uma libertação total em relação a toda e qualquer forma de opressão perpetrada pela sociedade burguesa, sendo a arte, nesse caso, apenas um dentre tantos meios para se atingir tal objetivo. Assim, ao considerar o surrealismo apenas como um projeto estético ficasse à margem de sua principal meta, que era a de proporcionar um estado de libertação que extrapolava os limites da arte.

Em função do entendimento do surrealismo como uma das vanguardas históricas somente, questões de valor fundamental para o movimento e para a sua compreensão tornaram-se com o passar dos anos praticamente opacas e relegadas a um segundo

plano pela crítica, a qual nem sempre se interessa por questões que lhe pareçam idealistas demais ou que venham a extrapolar a sua área de atuação. Entre elas, noções de cunho primordial para o movimento como o amor, a poesia e a liberdade. Noções tais que traziam em seu interior uma motivação política, o que foi rapidamente percebido pelo surrealismo, exigindo de seus membros uma ativa participação nesse campo. A militância política, partidária ou não dos surrealistas, (con)funde-se com a própria história do movimento, que em decorrência disso impetrou um franco e nada harmonioso debate com a esquerda da primeira metade do século XX. Debate que se por um lado relegou os seus membros e o movimento a certo isolamento nos campos político, intelectual e mesmo artístico, por outro se revela, com a distância dos anos, bastante lúcido.

1 Surrealismo e PCF: liberdade total x liberdade vigiada?

A aproximação do surrealismo com o marxismo compreende um período de dez anos que vai de 1925 a 1935 e que deixou profundas marcas no movimento. Tal aproximação levou a momentos de dramática tensão no interior do surrealismo, em especial no Grupo de Paris, tendo como consequência o afastamento voluntário e a expulsão de alguns dos seus principais membros, além do suicídio de René Crevel em 1935 durante o *Congresso dos Escritores para Defesa da Cultura*, o qual marcará o rompimento definitivo, não exatamente com o marxismo, mas, sobretudo com o stalinismo, então predominante na maioria dos partidos comunistas da época. Por outro lado, se esse convívio co-

brou um pesado ônus a André Breton e àqueles que o rodeavam, por outro deu ao surrealismo uma sólida consciência política que anteriormente não existia.

Foi no número cinco da revista *La Révolution Surréaliste*, veículo oficial do movimento, lançado em outubro de 1925, que André Breton escreve um artigo intitulado *Leon Trotsky: Lênin*, acerca das impressões que lhe causaram a leitura do livro que o comandante do Exército Vermelho escrevera sobre o líder da Revolução Russa. Nesse artigo, Breton rechaça a propaganda negativa de Lênin feita no ocidente; nega a ideia de que a Revolução Russa teria chegado ao fim ao afirmar que uma revolução de tal amplitude não poderia estar tão depressa acabada; confirma o caráter revolucionário do surrealismo, findando o artigo com um “Viva Lênin!” e um “Saúdo humildemente Leon Trotsky”. É após esse episódio que se inicia a aproximação dos surrealistas com os comunistas, em especial com a revista *Clarté* dirigida por Henri Barbusse, com a qual eles passam a colaborar e da qual rapidamente se afastarão. O entusiasmo revelado por Breton nesse artigo inicia um longo e desgastante debate no interior do Grupo de Paris e outro de igual proporção com os comunistas, em especial com o Partido Comunista Francês (PCF), onde os surrealistas postulavam a sua entrada.

O cerne da querela entre o surrealismo e o comunismo nesses dez anos de contato mais estreito encontra-se na irredutível postura de autonomia, defendida arduamente por Breton e seus companheiros, e das próprias convicções revolucionárias que tinha o surrealismo. Essas convicções passavam para os surrealistas pela ideia de que para o surgimento de um “novo homem”, no

sentido marxista do termo, é primordial que ele tenha se libertado das convenções instituídas pela sociedade burguesa. Entre elas estão as de pátria, família, religião, amor e arte, as quais se faz necessário destruir e superar. Para Breton e seus colegas é impossível, incompatível mesmo, lutar por ideias sociais avançadas mantendo uma compreensão tão retrógrada acerca desses pontos, o que no modo de entender dos surrealistas acontecia com os militantes do partido. Sobre isso, Breton escreve no *Segundo Manifesto do Surrealismo* em 1929 que não via, a despeito de alguns revolucionários de espírito tacanho, razão para os surrealistas deixarem de considerar no mesmo campo que o da revolução social os problemas do amor, do sonho, da loucura, da arte e da religião (Breton, 1985, p. 114,115).

Entretanto, e devido a essa fundamental divergência, os surrealistas aceitam longas discussões com o partido como condição para o seu ingresso no PCF. Em tais debates os surrealistas tentavam fazer ver aos comunistas que Lautréamont e Sade tinham também procedido, da mesma maneira que Marx e Engels, em direção a uma libertação verdadeira do homem. Porém, era justamente esse “espírito tacanho” segundo Breton, que impedia os comunistas de compreender certos pontos de vista do surrealismo. Sobre essas discussões com o PC, Breton escreve em 1929:

No curso de três interrogatórios de muitas horas, precisei defender o surrealismo da acusação pueril de ser em sua essência um movimento político de orientação nitidamente anticomunista e contrarrevolucionária. Discussão pro-

funda de minhas ideias, inútil dizer que, da parte dos que me julgavam, eu não podia esperar. “Se o senhor é marxista” berrava nessa época Michel Marty para um de nós, “o senhor não precisa ser surrealista.” [...] Como não ficar terrivelmente inquieto com um tal enfraquecimento de nível ideológico de um partido que pouco antes estava brilhantemente armado com duas das mais fortes cabeças do século XIX!. (Breton, 1985, p. 117, 118)

Se o debate com os comunistas é áspero, ele não é menos ríspido no interior do próprio surrealismo, vindo a ocasionar várias exclusões de membros do movimento. A primeira ruptura com um membro do grupo se dá em 1926 com Pierre Naville, um dos fundadores do surrealismo e então diretor da revista *La Révolution Surréaliste*, que tenta colocar seus colegas diante de um dilema. Naville questiona se seria legítimo crer numa libertação do espírito antes da derrocada das condições burguesas da vida material ou se, contrariamente, não seria necessário primeiramente abolir essas condições para que só então fosse possível a libertação do espírito, tal qual o surrealismo desejava. Breton responde com o texto *Légitime défense* (1926), demonstrando que dialeticamente a questão de Naville não tem sentido e que as atividades interiores do grupo não devem ser controladas de fora, nem pelo marxismo¹. Naville fica com o partido, embora tenha tentado convencer os seus companheiros a abandonarem “as brincadeiras

¹Ver *La Révolution Surréaliste* n.8, dezembro de 1926, p. 30-36.

idealistas” em prol de uma causa verdadeiramente revolucionária.

Todavia, em detrimento de toda a polêmica que duraria dois anos, os surrealistas são aceitos pelo partido em 1927, ainda que a questão não tenha sido resolvida e se perpetuasse durante e após o convívio com os comunistas. Nesse mesmo ano, em decorrência da adesão de Breton ao partido e de outros membros importantes do grupo como Louis Aragon, Paul Éluard e Benjamin Péret, o movimento perde Philippe Soupault e Roger Vitrac que não querem nenhuma espécie de relação com militantes, sendo acompanhados por vários outros membros. Dois anos mais tarde, é a vez de Antonin Artaud que escreve o panfleto *O blefe surrealista*, no qual afirmava que a adesão de Breton e seus amigos ao comunismo acabara com o movimento.

O *Segundo Manifesto do Surrealismo* é publicado em 1929 no último número de *La Révolution Surréaliste*, que doravante irá se chamar, por imposição de Aragon que dirigirá a revista, *Le Surréalisme Au Service De La Révolution*, abreviadamente (*S.A.S.D.L.R.*). Nesse manifesto, além de severas críticas a ex-companheiros, há três pontos discutidos por Breton que se destacam. Primeiramente a ideia, buscada em Hegel, de um ponto supremo que ultrapassaria uma série de pares opostos:

Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios. Ora, em vão se procuraria na atividade surrealista

outro móvel que não a esperança de determinar esse ponto. (Breton, 1985, p. 98)

Socialmente, os surrealistas entendem que esse ponto supremo está na Revolução, pois com ela as contradições da sociedade burguesa deixariam de existir. No entanto, não se cansarão de afirmar que as outras antinomias, fruto dessa mesma sociedade e que aos comunistas pareciam irrelevantes, merecem igual atenção e incessante luta a fim de superá-las, sob pena de fracasso dessa revolução. Outro ponto de destaque no *Segundo Manifesto* é a adesão do surrealismo ao materialismo dialético.

Aprofunda-se aqui a divergência com o PC, o qual não entendia ser possível que questões de caráter “metafísico” pudessem ser relevantes para alguém que se considera materialista. A noção de que no sonho, no acaso e mesmo na escrita automática pudesse haver algo de premonitório como criam os surrealistas, além da ideia de realidade enquanto “convenção burguesa”, não podia ser compreendida pela prática funcional do partido. Diante disso, os surrealistas argumentam fundamentando-se nas descobertas de Freud sobre o inconsciente para as “coincidências atordoantes” na vida diária propiciadas pelo acaso e nas noções de Hegel sobre o mesmo. Defendem ainda a existência de certos estados psíquicos ainda não totalmente conhecidos e que deveriam ser explorados, não implicando isso de maneira alguma uma contradição com o materialismo filosófico.

Por fim, o *Segundo Manifesto* discute o caráter controlador do Partido e da Internacional, o qual os surrealistas jamais abriram mão de criticar, recusando-se dessa forma

a tomar parte em uma revolução sem questionar a legitimidade moral dos métodos ditos revolucionários. Esse é um dos pontos nevrálgicos da divergência com os comunistas e que remonta ao período da revista *Clarté*, mesma época em que se recusam a colaborar com o jornal *L' Humanité*.

Henri Barbusse, considerado pelos surrealistas um escritor medíocre, também escrevia para o jornal oficial do PCF e lhes tinha sugerido a participação através de uma novela literária por dia. A recusa de Breton e de seus amigos a tomarem parte em tal empreitada, revela de que forma o surrealismo pensava acerca da literatura. A proposta de Barbusse é para os surrealistas uma prática literária reacionária e contra a qual se faz necessário romper. Para eles é impossível sacrificar a obra de arte, que deve em sua gênese surgir livre de quaisquer compromissos, àquela dita “de propaganda” (Breton, *Légitime défense*). O engajamento político, portanto, não deve se dar no âmbito da obra em si, mas sim através da prática revolucionária de seus artistas no dia a dia, e também na postura crítica de um membro no interior do movimento revolucionário ao qual pertence. Para os surrealistas, portanto, a “arte de propaganda” era um escândalo e a sua recusa estava fundamentada em orientações freudianas e trotskistas, as quais em contrapartida figuravam para o partido como ideologias idealistas e socialdemocratas.

2 Rupturas: O Congresso dos Escritores para Defesa da Cultura e o “Caso Aragon”

Durante a primeira metade dos anos trinta a contenda entre surrealistas e comunistas

acirra-se. Breton questiona o partido em face aos “Processos de Moscou”, que já vinham acontecendo desde 1929, e denuncia a degradação ideológica do comunismo oficial, que em nome do “Estado” traiu os princípios revolucionários e em consequência Marx e Engels. Breton percebe que a ideia de liberdade que promoveu o encontro do surrealismo com o comunismo está seriamente ameaçada devido ao que estava acontecendo na União Soviética e também pelo crescente patriotismo do PCF. As críticas cada vez mais ácidas ao partido, a desconfiança crescente ao culto a Stalin e a defesa de Trotsky, além da recusa de Breton em renegar um texto de Ferdinand Alquié que censurava as concepções cívico-morais que presidiram o filme russo *O caminho da vida* acarretam, em 1933, na sua exclusão do diretório da *Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários*. A reação dos surrealistas é imediata e segundo eles a “necessidade frenética de ortodoxia do partido” é contraditória a Engels que dizia que “um partido reconhece-se como um partido vitorioso dividindo-se e podendo suportar a divisão” (Durozoi & Lecherbonnier, 1976, p. 282). É em meio a esse contexto que se dá uma das mais marcantes rupturas no interior do grupo surrealista de Paris.

O “Caso Aragon”, como ficou conhecido, inicia-se ainda em 1930 quando em companhia de Georges Sadoul, Louis Aragon representa o surrealismo na *Segunda Conferência Internacional dos Escritores Revolucionários* em Kharkov, na então União Soviética. Como havia sido combinado com Breton em Paris, os dois fazem acusações contra a revista *Monde* de Barbusse, o que não impede a eleição deste para a presidência do congresso. Todavia, antes do retorno para

a França, assinam uma carta para a *União Internacional dos Escritores*. Nela, o *Segundo Manifesto do Surrealismo*, a psicanálise e o trotskismo são considerados antirrevolucionários e idealistas.

A assinatura de tal documento causa enorme barulho no interior do grupo. Vários membros pedem a exclusão de Aragon e Sadoul que com tal atitude abriam mão do surrealismo. Contudo, Aragon publica *Le surréalisme et le devenir révolutionnaire* no número três de *S.A.S.D.L.R.* Nesse texto ele demonstra haver convergências entre surrealismo e comunismo filosoficamente através do materialismo dialético, enquanto objetivos práticos na ação revolucionária, e também no que consiste à situação social, já que os surrealistas sofriam, como os intelectuais de esquerda, repressão para publicarem seus textos e obras. Esse texto em verdade nada apresenta de novo, apenas ratifica as posições que o grupo vinha tomando desde 1926 e funciona na prática como uma *mea culpa* de Aragon, que somada as suas ameaças de suicídio acabam contemporizando a situação.

No entanto, o mal-estar é contínuo e Aragon só faz aumentar a tensão em vários episódios, os quais revelam o seu distanciamento cada vez maior do surrealismo. Num deles, durante uma reunião do grupo, Salvador Dali esboçava um objeto-surrealista que se tornaria célebre, um smoking coberto de cálices repletos de leite. Irritado, Aragon irrompe aos berros dizendo que “o leite poderia ser dado às criancinhas”.

A situação chega ao seu limite em fins de 1931 quando Aragon publica o poema *Front Rouge*, na revista da *União Internacional dos Escritores*. Escrito sob encomenda do partido, o poema causa, por esse motivo,

escândalo no interior do grupo e também fora dele, pois faz apologia ao assassinato político, o que custa a Aragon um processo que lhe poderia dar cinco anos de prisão. Ainda assim, os surrealistas o defendem e conseguem em torno de trezentas assinaturas ao seu favor. Como argumento de defesa, Breton, embora questione a qualidade do poema, afirma haver uma grande diferença entre o que se diz poeticamente e a ação de fato o que, ironicamente, poderia se aplicar à discussão sobre o objeto-surrealista esboçado por Dalí. Após esse episódio, a situação de Aragon é insustentável. Em março de 1932 aparecem dois panfletos contra ele. Um de Éluard, *Certificat*, e outro coletivo, *Paillasse*, que conta com a assinatura de todos os membros do grupo, exceto a de André Breton. A exclusão é inevitável e Aragon fica com o partido.

O “Caso Aragon” é emblemático no que se refere à compreensão da tumultuada atividade dos surrealistas no PCF. Amigo íntimo de Breton desde 1917, quando ambos então estudantes de medicina se conhecem em meio a Primeira Guerra Mundial num hospital para alienados mentais, Aragon é um dos fundadores da revista dadaísta/pré-surrealista *Littérature*, responsável pela chegada de Tristan Tzara à Paris. Junto com Breton rompe com o dadaísmo e funda o surrealismo, tornando-se um dos seus membros mais ativos e criativos, rivalizando muitas vezes com o próprio Breton nesse sentido. A ruptura, dolorosamente sentida por ambas as partes como confessaria Breton anos mais tarde na série de entrevistas para a Radiodiffusion Française, com um membro da envergadura de Louis Aragon, e mais tarde por motivos semelhantes com Éluard e Dalí, revela o preço

que os surrealistas se dispunham a pagar para defender as suas convicções. A exclusão de Aragon do surrealismo, portanto, não deve ser entendida através de motivações políticas apenas. Ficar com o partido naquele momento significava também não apenas estar de acordo com o totalitarismo stalinista que se configurava na URSS, mas, sobretudo, abandonar um projeto revolucionário radicalmente amplo na concepção dos surrealistas, e que ambicionava “transformar o mundo e mudar a vida”², por outro que passava necessariamente pelo controle incondicional e arbitrário do partido sobre qualquer questão. Esse outro projeto, no modo de entender do surrealismo, lançava mão dos objetivos primeiros da Revolução preconizados por Marx, Engels e levados a cabo por Lênin e Trotsky, em nome do oportunismo dos dirigentes e do culto a um líder que renegara os valores revolucionários em nome do nacionalismo e do Estado.

A expulsão de Aragon e outros membros do movimento durante esse período demonstra a coerência por parte dos surrealistas acerca de seus preceitos ideológicos e filosóficos, além de uma lucidez crítica em relação ao período que Stalin esteve à frente da URSS e que só chegaria aos partidos comunistas vinte anos depois. Lucidez que na época do desligamento dos surrealistas do partido foi vista como uma traição à esquerda. Vem desse período a alcunha pejorativa de “Papa do surrealismo” ganha por Breton, que foi acusado de não tolerar ideias divergentes das suas, punindo com a expulsão do movimento os companheiros que o

²“É preciso transformar o mundo” (Karl Marx); “É necessário mudar a vida” (Arthur Rimbaud). Os surrealistas farão dessas duas frases uma só, a qual se tornará uma de suas palavras de ordem.

contrariasse. Entretanto, uma análise mais cuidadosa revela que embora fundador e um dos principais teóricos surrealistas, não é exclusivamente André Breton quem determinava quem era excluído ou não. Tais atitudes surgiam espontaneamente no interior do movimento, como é possível perceber no “Caso Aragon.”

Mas a ruptura definitiva com os comunistas ocorreria somente em 1935 e o fator decisivo é, sem dúvida, a repressão stalinista na Rússia. Em junho daquele ano em Paris, os comunistas organizam o *Congresso dos Escritores para Defesa da Cultura*. Os surrealistas queriam participar e René Crevel empreendeu todos os esforços para que Breton pudesse ler um discurso. Porém, um incidente ocorrido uma semana antes do congresso deu motivo para que fosse negada a palavra a Breton.

Ilya Ehrenbourg, escritor russo que fazia parte da delegação soviética concedeu uma entrevista na qual relembrou o que já dissera certa vez sobre o surrealismo e seus integrantes. Ehrenbourg reafirmou que os surrealistas aceitavam muito bem Hegel, Marx e a revolução, mas o que não queriam era trabalhar, pois alguns estavam muito preocupados em devorar uma herança, enquanto outros o dote de alguma mulher. Além disso, estavam também bastante ocupados com o sonho, a pederastia, o fetichismo, o exibicionismo e a sodomia. E como Freud vinha em socorro, as perversões comuns eram veladas com o incompreensível. Enfim, quanto mais idiota melhor. (Ehrenbourg, apud. Breton, 1985, p. 188,189)

Encontrando por acaso Ehrenbourg na rua, Breton decide dar-lhe uma severa repreensão e depois de apresentar-se o esbofeteia várias vezes, sem reação alguma por parte do

escritor russo (Breton, 1969, p. 177). Em represália, a delegação soviética exige a exclusão de Breton do congresso. Percebendo ser impossível a conciliação e sentindo-se desgastado com a situação entre surrealistas e comunistas que se arrastava por anos, Crevel, também membro do PCF e sempre fiel a Breton, comete suicídio. Por fim, Éluard consegue ler o discurso de Breton, já com a sala praticamente vazia e com a energia elétrica para ser cortada a qualquer momento, pois o espaço havia sido alugado até meia-noite e meia.

Nesse discurso, Breton coloca o surrealismo numa posição contrária ao pacto franco-soviético e chama a atenção para o estreitamento não com uma França cultural, mas sim com uma França ultra-imperialista estupidificada por ter incubado o monstro hitleriano. É devido a essa França imperialista que posa de “irmã mais velha da República soviética, ostentando ares protetores” (Breton, 1969, p. 175), que os surrealistas questionam o papel crítico do intelectual revolucionário. Breton coloca-se a favor sim de um intercâmbio cultural e científico, mas vê com pessimismo a troca tal ela se configura:

No plano intelectual, se se pode dizer, aguardemos que os serviços de propaganda do Quai d’Orsay dele se aproveitem para despejar sobre a URSS a onda de insônias e de canalhices que a França mantém a disposição dos outros povos, sob a forma de jornais, livros, filmes e turnês da Comédie-Française. Não é de boa vontade que veremos tudo isso se juntar às Obras Completas de Mau-

passant, às peças de Scrib, de Claudel e de Louis Verneuil, que já se tinham introduzido impunemente. Estas diversas considerações nos obrigam a ficar em estado de *alerta*. (Breton, 1985, p. 178).

O estado de alerta em que se colocam os surrealistas baseia-se não apenas em questões de caráter cultural e estéticos que poderiam ser discutíveis até, mas também no clima de animosidade em que se tenta colocar o povo francês em relação ao alemão. Para ilustrar tal clima Breton se refere a uma matéria publicada no *L'Humanité*, na qual os proletários são conclamados a defenderem o patrimônio cultural da França.

Essa matéria faz Breton perguntar se essa tentativa de renovação da ideia de pátria não é uma contradição com a teoria de Marx. Além disso, afirma também estar aí incontestavelmente implícita para o trabalhador francês a ideia de defender o patrimônio cultural da França da Alemanha. Partindo disso, Breton entende haver uma tentativa de “esmagamento do pensamento alemão”, sendo utilizado o argumento falacioso de defesa do patrimônio cultural francês (ibid, p. 176). Pensamento alemão esse que se revolucionário ontem, também o continuará revolucionário amanhã. A Alemanha e o povo alemão, pensa Breton, não são Hitler, portanto, não se pode permitir o isolamento completo do país e de seu povo, diz Breton no discurso lido por Paul Éluard. Barbusse, entretanto, rebate as críticas no dia seguinte por intermédio do “seu jornal”, ironiza Breton, publicando que “Éluard manifestou-se contra o pacto franco-soviético e contra

uma colaboração cultural entre a França e a URSS” (Breton, 1997, p. 35).

Fato é que o rompimento com os comunistas era inevitável e o congresso serviria, sobretudo para marcar essa postura. O discurso lido por Éluard ainda reafirma a independência do surrealismo, a sua constante busca pela liberdade total do homem, além de críticas à corrupção ideológica e moral do partido. Contudo, a oficialização da ruptura viria logo em seguida, no mês de agosto, com o texto coletivo *Du temps que les surréalistes avaient raison*, no qual em meio à análise do congresso o surrealismo se posiciona oficialmente em relação à política de Moscou:

Com o risco de provocar o furor de seus turiferários, perguntamos se é necessária uma outra avaliação para julgar por suas obras um regime, na espécie, o atual regime da Rússia soviética e o chefe todopoderoso sob o qual esse regime está se tornando a negação mesma do que devia ser e do que foi.

A esse regime, a esse chefe, não podemos senão manifestar formalmente a nossa desconfiança. (Breton, 1985, p.200, 201).

Os dez anos de atribulada convivência com os comunistas serviram não apenas para uma tomada de consciência tão somente no campo social por parte dos surrealistas, mas, acima de tudo, para uma sólida e definitiva definição do projeto surrealista que, como já se referiu, sempre ambicionou ultrapassar a esfera da arte. Arte que também precisará ser defendida do controle do partido e do aparato

de propaganda de Stalin, arte que vem disfarçada de revolucionária através do Realismo Socialista. É essa preocupação aliada à admiração de Breton por Trotsky que propiciará o encontro de ambos no México em 1938.

3 Breton e Trotsky: Por uma arte revolucionária independente

A aproximação com o revolucionário russo começa efetivamente em 1934, quando Breton escreve o panfleto *Planeta sem passaporte*, no qual se posiciona contrariamente à expulsão de Trotsky do território francês. No campo intelectual, a admiração pelo “signatário da paz de Brest-Litovsk” vem de anos antes, desde o livro que este escrevera sobre Lênin e que causara profundo impacto sobre o jovem Breton. Mas é sem dúvida a concepção que Trotsky tinha sobre a independência da arte, expressas primeiramente em 1923 com *Literatura e revolução*, que fazem o surrealismo dele se aproximar, ainda que o próprio Trotsky reconheça ser esse texto “pré-histórico”, o que o fará rever e modificar algumas posições sobre a independência da arte em *A arte e a revolução*, já em 1938.

Em julho de 1938, portanto, Breton e Trotsky encontram-se no México e lá redigem o manifesto *Por uma arte revolucionária independente*. Todavia, por questões estratégicas o nome de Trotsky não aparece no texto original, mas sim o do pintor mexicano Diego Rivera. A independência da arte nesse manifesto não se configura apenas como liberdade artística contra qualquer forma de opressão, ela se direciona

contra questões pertinentes àquele momento histórico, quando a “arte de propaganda” e o Realismo Socialista figuravam como arte revolucionária oficial. Dessa forma, num sentido mais amplo, o manifesto posiciona-se radicalmente contra o stalinismo. Sobre essa “arte revolucionária” escreve Trotsky em *A burocracia totalitária e a arte*:

Não é possível contemplar sem repulsa física mesclada com horror, a reprodução de quadros e esculturas soviéticas nos quais funcionários armados de pincel, sob a vigilância de funcionários armados de máusers, glorificam os chefes ‘grandes’ e ‘geniais’, privados na realidade da menor centelha de gênio e grandeza. [...] a arte da época stalinista entrará na história como a expressão mais espetacular do profundo declínio da revolução proletária. (Breton-Trotsky, 1985, p. 18).

e Breton sobre Stalin em *A verdade sobre o processo de Moscou*, declaração lida em 1936:

[...] a partir do momento em que nos esclarece definitivamente sobre a personalidade de Stalin: o indivíduo que chegou até esse ponto é o grande traidor e principal inimigo da revolução proletária. Devemos combatê-lo com todas as nossas forças, devemos ver nele o principal falsário de hoje — empreende não somente falsear a significação dos homens, mas também falsear a história — e o mais

imperdoável dos assassinos. (Ibid, p. 81)

Assim, Breton e Trotsky ao perceberem a degradação da arte representada pelo Realismo soviético como uma extensão da degradação da revolução proletária — pois “a arte da época stalinista entrará na história como a expressão mais espetacular do profundo declínio da revolução proletária” — entendem que o combate a Stalin é também combate a essa arte cujos fins são escusos. Para os autores de *Por uma arte revolucionária independente*, não se pode dissociar um combate do outro, porque compreendem que a arte não pode salvar-se por ela própria e sendo assim, ela deve então buscar uma conexão com um movimento social revolucionário. “A independência da arte para a revolução, a revolução para a libertação definitiva da arte” (Breton-Trotsky, 1985, p. 47), é essa a palavra de ordem do manifesto.

Essa compreensão do lugar reservado à arte no processo revolucionário poderia dar margem para se pensar que ela continuaria a correr o risco de tornar-se subjugada aos interesses políticos de qualquer outro grupo que almeje o poder. Todavia, cabe lembrar a querela com o PCF a partir da recusa do surrealismo em fazer parte de um processo revolucionário sem questionar a legitimidade moral dos métodos utilizados para pôr em prática e realizar esse processo. Para os surrealistas, os fins jamais justificam os meios. Contra tal ideia de subjugação, pode-se ler no parágrafo onze do *Manifesto por uma arte independente*:

Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente

da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando se faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior. (Ibid, 1985, p. 43)

Mas é no parágrafo anterior, inteiramente redigido por Trotsky — retomando o que ele já escrevera em *A revolução traída* (1936), quando afirmava que nem a ciência e nem a arte deveriam sofrer algum tipo de imposição (Trotsky, 1980, p.125) — que se percebe claramente o quanto a ideia de independência da arte é cara ao manifesto:

Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime *socialista* de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer e assegurar um regime *anarquista* de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando! As diversas associações de cientistas e os grupos coletivos de artistas que trabalharão para resolver tarefas nunca antes tão grandiosas unicamente podem surgir e desenvolver um trabalho fecundo na base de uma livre amizade criadora, sem a menor coação externa. (Breton-Trotsky, 1985, p. 42, 43)

A recusa peremptória a qualquer tipo de intervenção exterior à arte deixa muito claro

o papel destinado a ela não só no processo revolucionário, mas também no processo pós-revolucionário. O “regime anarquista de liberdade individual” vem ao encontro do que os surrealistas entendiam por postura crítica do intelectual diante e durante o processo revolucionário. Caberia, então, à arte e ao artista assegurar que os princípios revolucionários não fossem desviados, que a liberdade, pilar principal da Revolução, não sucumbisse diante de uma chamada “Razão de Estado”, com a qual se procurava legitimar a arte da União Soviética. Percebe-se aqui, portanto, uma censura direta ao que ocorria na Rússia de Stalin.

Ao fim do manifesto, convida-se à união os representantes de todas as correntes “estéticas, filosóficas e razoavelmente divergentes”, contra o stalinismo,

Os marxistas podem caminhar aqui de mãos dadas com os anarquistas, com a condição que uns e outros rompam implacavelmente com o espírito policial reacionário, quer seja representado por Josef Stalin ou por seu vassalo Garcia Oliver (Ibid, 1985, p. 45)

terminando com a proposta de criação da *Federação Internacional da Arte Revolucionária (F.I.A.R.I)*, a qual terá curta duração. Anos mais tarde, em entrevista a André Parinaud, Breton atribuirá o fracasso da *F.I.A.R.I* “à situação internacional cada vez mais sombria a partir de Munique” (Breton, 1969, p.192.), o que somado ao assassinato de Trotsky contribuiu decisivamente para o fim do projeto.

A postura do surrealismo em rechaçar a “arte de propaganda”, a qual no seu entendimento cerceava a liberdade individual

do artista, tornando-o assim, antirrevolucionário na concepção dos surrealistas, sempre estará na ordem do dia. É dever do artista revolucionário posicionar-se contra essa atitude e denunciá-la, mesmo que ela venha a ser um “esforço de guerra”, como ocorre com o engajamento de vários artistas durante a ocupação nazista na França. A posição contrária do Grupo de Paris à maneira como vários artistas colocam a serviço da Resistência a sua arte, gerará fortes críticas desde ex-companheiros como Louis Aragon e Paul Éluard a Jean-Paul Sartre, e que desta vez ultrapassarão os limites do partido.

Os surrealistas, contudo, mantêm-se firmes nas posições que sempre defenderam, insistindo que a verdadeira causa revolucionária tem como sustentáculo a liberdade total, a qual não pode ser sacrificada em nome de uma liberdade estratégica. É isso que Breton e Trotsky procuraram firmar com o manifesto e com a *F.I.A.R.I*, e que será retomado por Benjamin Péret em 1945 com *Le déshonneur des poètes* sobre a “Arte da Resistência”, um dos últimos textos surrealistas a polemizar a questão.

Nele, Péret critica mais uma vez a degradação ideológica, desta vez dos poetas que abandonaram o dever revolucionário da poesia para fazer alianças com setores que sempre se mostraram contrários a ela. Péret define assim o papel do poeta:

O poeta tem antes de mais de tomar consciência da sua natureza e do seu lugar no mundo. Inventor para quem a descoberta constitui apenas o meio para alcançar uma nova descoberta tem de combater sem descanso os deuses que paralisam, [...]. O poeta será,

pois revolucionário; mas não um desses que se opõem ao tirano de hoje, a seus olhos nefasto por ser prejudicial aos seus interesses, para glorificarem a excelência do opressor de amanhã, de que desde logo se constituíram servidores. O poeta luta contra toda e qualquer opressão [...];. Não quer isso dizer que deseje pôr a poesia a serviço de uma ação política, mesmo sendo ela revolucionária. É a sua qualidade de poeta que faz dele um revolucionário, que tem de combater em todos os terrenos: no da poesia, através dos meios que a esta são próprios, e ao mesmo tempo no terreno social, sem nunca confundir os dois campos de ação, sob pena de restabelecer a confusão que se trata de dissipar e, em consequência, de deixar de ser poeta, isto é, revolucionário”. (Péret-Gombrowicz, 1989, p. 18)

Esta passagem, que retoma a posição defendida pelos surrealistas desde *Légitime défense*, demonstra claramente a maneira como o surrealismo entendia a poesia enquanto revolucionária nela mesma, quando esta tem a função de buscar mudanças profundas para o homem. Nesse caso, sendo tais mudanças libertárias na sua essência tal como o surrealismo a compreende, a poesia não necessita filiar-se aos dogmas de um partido, ainda que revolucionário, sob pena de correr o sério risco de transformar-se numa caricatura dela mesma, vindo a tornar-se apenas um instrumento de atuação desse partido. Sem dúvida aqui está a divergência

capital entre surrealistas e comunistas acerca do papel da arte na revolução. Para aqueles é somente através da arte, quando essa propõe transformações radicais para a vida humana — o ponto supremo de que fala Breton — que se pode almejar um novo homem, enquanto que para estes ela deve estar a serviço da revolução, a única capaz de empreender o processo de libertação do homem. Todavia, para os surrealistas, caso assim se procedesse em relação à poesia, essa acabaria por negar a si mesma, pois abandonaria a sua razão de existir. Assim, esse texto de Péret bastaria, segundo Durozoi e Lecherbonnier (1976, p. 297), para explicar todos os mal entendidos ocorridos ao longo dos anos entre os surrealistas e os comunistas.

Considerações finais

A controvérsia entre surrealistas e comunistas no período entre guerras possui atualmente talvez um valor histórico apenas, mas demonstra a hoje conhecida prática controladora e mesmo policialesca tão comum aos partidos comunistas durante o período em que Stalin esteve à frente da União Soviética. Prática essa que acarretou em uma série de equívocos que apenas anos mais tarde, quando das denúncias dos crimes de Stalin no XXI Congresso do PCUS, seriam (re)conhecidos por esses partidos no mundo inteiro.

Cabe ainda destacar que a atitude vista como “traidora” dos surrealistas à esquerda da época revelou-se com o passar do tempo não apenas coerente com as concepções sobre arte e liberdade por parte do surrealismo, mas também de apurada lucidez política naquele momento. Lucidez essa, aliás, atribuída a André Breton por Jacques-

line Chénieux-Gendron que afirma que as análises e denúncias sobre os *Processos de Moscou* por parte de Breton foram “as primeiras e uma das poucas análises lúcidas” que se fez dos mesmos na época (Chénieux-Gendron, 1992, p. 95).

Por fim, ao final de dez anos de altercação com os comunistas e em face do que veio a público alguns anos mais tarde no XXI Congresso do Partido Comunista da União Soviética, parece, ao que tudo indica, que eram aqueles “tempos em que os surrealistas tinham razão”.

Bibliografia

- ARAGON, Louis. *Le surréalisme et le devenir révolutionnaire*. Le Surréalisme au Service de la Révolution, n. 3, p. 02-09. Paris : 1931.
- BRETON, André. *Position politique du surréalisme*. Paris: Librairie Général Française, 1997.
- _____. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Entretiens*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *Légitime Défense*. La Révolution Surréaliste, nº 8, p. 30-36 . Paris : 1º dez, 1926.
- _____. *Leon Trotsky: Lenin*. La Révolution Surréaliste, nº 5, p. 29 . Paris : 15 oct, 1925.
- BRETON, André & TROTSKY, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. Trad. Carmem Silva Guedes e Rosa Boaventura. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*. 1. ed. Paris: Gallimard, 1971.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Le surréalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- DUROZOI, Gérard & LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo*. Trad. Eugênia Aguiar e Silva. 1. ed. Coimbra: Almedina, 1976.
- PÉRET, Benjamin & GOMBROWICZ, Witold. *Contra os poetas*. Trad. Júlio Henriques. Lisboa: Antígna, 1989.