

## A RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA: UMA INTRODUÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

*Marcos Napolitano*

**RESUMO:** Este artigo visa discutir a relação entre arte e política dentro da tradição de esquerda, sintetizada no conceito de “arte engajada” e outros conceitos correlatos. A partir do debate bibliográfico que abordou o tema, desenvolve-se a exposição em duas direções: o mapeamento do debate entre os autores clássicos do marxismo em torno da questão cultural (Lukács, Brecht, Adorno e Benjamin) e a história das experiências e movimentos culturais ocorridos no contexto da Revolução Russa, vista aqui como um laboratório de experiências estético-ideológicas. Finalmente, o artigo aponta alguns problemas teórico-metodológicos enfrentados pelo sociólogo ou historiador que pesquisam este campo temático.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte e política; realismo socialista; estética; marxismo.

**ABSTRACT:** This article discusses the relationship between art and politics within the tradition of leftist politics, synthesized in the concept of “committed art” and other related concepts. Starting with a discussion of the existing literature which has addressed the topic, the paper develops in two directions: a mapping of the debate between the classical Marxist authors on the question of culture (Lukács, Brecht, Adorno and Benjamin), and the history of the experiences and cultural movements occurring in the context of the Russian Revolution, seen here as a laboratory of aesthetic and ideological experiences. Finally, the article points out some theoretical and methodological problems faced by the sociologist or historian researching in this subject field.

**KEYWORDS:** art and politics; socialist realism; aesthetic: marxism.

**RÉSUMÉ:** Cet article examine la relation entre art et politique dans la tradition de la gauche, synthétisé dans le concept de «l'art engagé» et d'autres concepts connexes. De la

discussion littérature qui a abordé le sujet, est développé une exposition a deux directions: la reconnaissance du débat entre les auteurs classiques du marxisme sur la question de la culture (Lukács, Brecht, Adorno et Benjamin) et l'histoire des expériences et des mouvements culturels survenant dans le contexte de la Révolution russe, vu ici comme un laboratoire esthétique-idéologique. Enfin, l'article souligne certains problèmes théoriques et méthodologiques rencontrés par le sociologue ou l'historien qui recherches sur ce domaine en question.

**MOTS-CLÉ:** l'art et la politique; le réalisme socialiste; l'esthétique; le marxisme.

## 1. O CONCEITO DE ENGAJAMENTO

A relação entre arte e política é um tema amplo e bastante explorado pelas ciências humanas. Grosso modo, a relação entre arte e política pode se apresentar sob dois aspectos básicos: como arte ligada e a serviço de uma ordem política vigente e de um poder constituído; ou como arte engajada que critica esse mesmo poder e uma dada ordem vigente, relacionando mais a processos de lutas de caráter contestatório.

A reflexão sobre as conexões entre arte e política deve partir da análise histórica da “produção cultural” como um todo, definida como “produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, relativa a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação de sentido” (CANCLINI, 1982, p. 29). A arte é uma das dimensões mais importantes destes fenômenos. A arte, portanto, faz parte da “esfera cultural”, “terreno onde política, poder e dominação são mediados” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 14). Portanto, ao discutirmos “arte engajada”, estaremos tangenciando categorias correlatas como o papel do intelectual e do “artista-intelectual” (ou seja, aquele que produz uma reflexão sobre a sua poética), bem como a relação entre linguagem artística e valores políticos.

Partindo destas premissas, o objetivo deste artigo é discutir algumas categorias e conceitos básicos, que permitam ao historiador e ao sociólogo da cultura analisar a relação entre arte e política com ênfase na questão da

“arte engajada”, termo que causa muita confusão conceitual e suscita juízos de valor *a priori*, contra ou a favor. Para tal, tentaremos discutir, sinteticamente, alguns conceitos e trajetórias históricas: em primeiro lugar, o próprio conceito de “arte engajada” e seus termos correlatos, mas não necessariamente similares; em segundo lugar, os debates que estabeleceram as tipologias mais vigorosas de engajamento artístico e, finalmente, as articulações sempre temerárias entre problemas estéticos e conteúdos ideológicos na análise da obra de arte como fonte de pesquisa para as ciências humanas.

Neste último campo de discussão, algumas questões que não querem calar perturbam o pesquisador que se aventura neste campo, aparentemente tranquilo e suave, a começar pelas fronteiras analíticas entre os campos da história *tout court* e da história da arte. Além disso, outras questões importantes: a realização política de uma obra só se consuma pela socialização, assimilação dos valores ideológicos veiculados pelo grande público, ou seja, por uma socialização ampla e massiva da obra? Para além da assimilação efetiva da obra, existiria uma função política intrínseca à poética do artista engajado, cujo sentido maior estaria na capacidade de proposição estética a partir dos grandes dilemas sociais, políticos e nacionais?

O próprio estatuto de “artista engajado” (em última instância, de “intelectual engajado”) tem sido objeto de muita discussão, não apenas acadêmica, mas também política. Alguns autores clássicos, sobretudo no campo marxista, estabeleceram balizas para o debate, que tanto podem servir como ponto de partida teórico-metodológico para os historiadores, quanto um quadro de análise datado e excessivamente parcial.

A tradição acadêmica francesa tende a plasmar o conceito moderno de “intelectual” à própria idéia de engajamento, à medida que o intelectual é definido como aquele que coloca sua palavra “lítero-jornalística” a serviço de causas humanistas, republicanas e progressistas. O marco histórico-genético desta categoria seria o caso Dreifuss no final do século XIX (WINOCK, 1999), quando as elites culturais francesas assumem uma postura cívica, negando a tradição clássica do intelectual como clérigo ou burocrata neutro e consagrando as atividades dos intelectuais voltadas para o público. Assim, a produção e atuação de jornalistas, escritores e artistas em geral voltam-se não

apenas para o enriquecimento de uma vida interior – “espiritual” – mas também para intervir no mundo. Nesta vertente temos a negação do intelectual ascético, de inspiração clerical voltado para as “coisas do espírito”, defendido tardiamente por Julien Benda no seu clássico *La Trahison de Clercs*, de 1928.

O termo *engagé* (“comprometido”) revela a verve polemica e agressiva que o artista-intelectual deve assumir para realizar a liberdade no mundo. A partir desta tradição consagrou-se a palavra “engajamento”, galicismo que se tornou sinônimo de atividade politizada de criação cultural. O escritor e filósofo Jean-Paul Sartre foi um dos formuladores do conceito clássico de engajamento. Logo após o término da II Guerra, em outubro de 1945, Sartre publicou um artigo de defesa do engajamento na revista *Les Temps Modernes*. Neste artigo, ele afirmava que o “verdadeiro” intelectual é aquele que também se ocupa da política, sobretudo as questões da “grande política” que definem os destinos das coletividades.

O conceito sartriano de engajamento, cuja definição tão estrita deve ser problematizada, parte da idéia de colocar *a palavra* a serviço de uma causa. Para além de um engajamento da pessoa, o que importa para Sartre é como um intelectual bem intencionado coloca sua atividade a serviço de uma causa pública. O caminho, para ele, só poderia ser o da palavra, e mais especificamente, o da prosa. Nas palavras do autor: “não se pintam significados, não se transformam significados em música, sendo assim, quem ousaria exigir do pintor e do músico que se engajem? (...) O escritor, ao contrário, lida com significados (...) o prosador se utiliza das palavras” (SARTRE, 1993, p. 13). Sendo mais fiel à concepção sartriana, o pintor e o músico, como cidadãos, poderiam ser atores engajados numa sociedade, mas suas artes não o seriam, dada a polissemia intrínseca do seu material constituinte (sons, formas, cores) e sua dificuldade de expressar idéias inequívocas. Além de adensar a tradição específica do campo intelectual francês, Sartre tangencia um problema mais amplo e profundo, que é o conceito de “autonomia” da obra de arte, base de toda a estética ocidental desde o século XVIII. Nesta tradição, o engajamento pode ser definido como: “Colocar em penhor, fazer uma escolha, estabelecer uma ação: eis os três componentes semânticos essenciais que determinam o sentido do engajamento”, definido em linhas gerais por um “imperativo

moral”, traduzido na busca da “realização plena da liberdade para si e para os outros” (DENIS, 2002, p. 32). Já a militância, de alcance mais estrito ainda, pode ser definida como um tipo de apostolado, um ativismo cultural previamente direcionado favor de uma ideologia (propaganda) ou contra um inimigo identificável (protesto).

Assim, chegamos a uma primeira proposta conceitual para situar os dois campos da arte politizada: a arte militante e a arte engajada. A primeira procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões; a segunda – a arte engajada – de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela. Em que pese o caráter um tanto arbitrário destas definições conceituais da arte política de caráter contestatório, elas visam delimitar de forma mais precisa termos pouco definidos e que freqüentemente se confundem, mas que conceitualmente não devem ser tomados como sinônimos no plano da análise histórico-sociológica. Estas duas dimensões da arte politizada são complementares e muitas vezes compartilham camadas de sentido de uma mesma obra de arte ou de uma mesma trajetória autoral. Assim, a arte militante *parte* da política para atuar na tríade “agitação-propaganda-protesto”, dirigida pelos partidos e grupos politicamente organizados, enquanto a arte engajada *chega* na política a partir de uma atitude “voluntária e refletida” sobre o mundo. Em ambas vertentes, o problema da autonomia da arte (dimensão espiritual) e da linguagem (dimensão formal) está colocado como desafio, não apenas para o artista que produziu a obra, mas também para o crítico e o pesquisador que se debruçam sobre ela.

O problema da autonomia, situado dentro da tradição do “cânone ocidental”, e da dimensão propriamente estética da obra de arte que se quer engajada, está presente, mesmo quando o artista nega seu lado “expressivo” em prol de uma “comunicabilidade” com o público alvo de sua obra, ou seja: a consciência a ser educada, perturbada ou mobilizada pelo seu

engajamento. Não seria um problema se a arte engajada emergisse dentro deste cânone, sem, no entanto, nunca negá-lo completamente.

## 2. A ESTÉTICA MARXISTA E A ARTE ENGAJADA

Outra dificuldade do pesquisador, sobretudo no cenário acadêmico brasileiro, tem sido o manejo de termos herdados do debate estético marxista sobre a dimensão política da arte. Expressões como “agitprop” (agitação-propaganda), *proletkult* (cultura proletária), nacional-popular, realismo crítico ou realismo socialista acabaram por se plasmarem ao sentido geral da “arte engajada”, ocasionando muitas confusões terminológicas, históricas e conceituais. Antes de discutir o sentido de cada um destes termos, tal como estabelecidos no debate histórico, é necessário arrolar alguns capítulos essenciais deste debate e seus protagonistas, cuja preocupação maior era a definição das linhas de uma política cultural do partido comunista, do Estado socialista e dos militantes culturais comprometidos com a “construção do socialismo”. Em que pese o eventual anacronismo destes problemas, a sua importância reside na articulação entre o debate teórico clássico e ancorado na tradição estética e a construção de uma política cultural efetiva, ancorada na onda revolucionária que marcou a primeira metade do século XX.

A definição do papel social da arte e do artista, grosso modo, está ligada à definição sobre o papel do intelectual no processo revolucionário, debate clássico da primeira metade do século XX. Na tradição leninista o intelectual é o mediador que coloca a ciência a serviço do Partido e da revolução e sua manifestação cultural mais instrumental seria a promoção da agitação e da propaganda junto às massas. Obviamente, Lênin não entendia a cultura, *tout court*, restrita a esta única função, mas sim a cultura ligada ao Partido e, portanto, “engajada”. No mais, o líder máximo dos bolcheviques não escondia seu gosto pelo “cânone ocidental” consagrado pela burguesia que ele queria destruir (literatura, música erudita e pintura acadêmica). Em 1905, Lênin formulou uma das primeiras reflexões sobre a questão cultural, num artigo intitulado “A organização do partido e a literatura de partido”, no qual ele

sugere a separação entre produção artístico-cultural voltada para o deleite e produção voltada para o combate político:

Estamos longe de pregar um sistema uniforme ou uma solução do problema mediante qualquer deliberação. Não, nesse campo não há lugar para o esquematismo (...) acalmem-se senhores! Antes de mais nada trata-se da literatura de partido, incluindo o jornalismo. Cada um é livre para escrever e dizer o que bem lhe agrada, sem a menor limitação. Mas toda associação livre (incluindo o Partido) é livre também para afastar os seus membros que se servem da bandeira do Partido para pregar idéias contrárias a ele. A liberdade de palavra e de imprensa deve ser total. Mas a liberdade das associações também deve ser total” (apud HOBBSAWM, 1987, p. 115-116).

Não tardaria para que os espaços de livre criação fossem completamente fechados, à medida que o Partido abarcava a maioria dos setores da sociedade civil e se confundia cada vez mais com o Estado.

Ao mesmo tempo em que reiterava a preeminência do Partido nas questões culturais que envolviam a militância bolchevique, Lênin também se afastava da posição dos vanguardistas e proletkultistas, as quais discutiremos com mais detalhes a seguir, sugerindo que ambos cultuavam, ainda que por meios diferentes, a autonomia da cultura em relação ao processo revolucionário global. Lênin acreditava que a revolução cultural aconteceria a reboque e em função da revolução política, conduzida pelo Partido. A grande tarefa cultural do socialismo era menos a de inventar uma “nova cultura” proletária ou moderna, e mais a de socializar a cultura burguesa, privilégio de poucos nas sociedades capitalistas. Portanto, cabia ao artista militante ajudar a conscientizar e a mobilizar o proletariado e sua vanguarda, através de um conteúdo facilmente assimilável dentro das regras do realismo.

Apesar de suas posições teóricas e pessoais, Lênin, no governo após a revolução de 1917, tolerou uma série de experiências artístico-culturais ousadas e heterodoxas, ao contrário dos seus sucessores no Estado soviético. De qualquer forma, suas posições acerca da função da arte e do artista constituíram uma das duas matrizes importante das políticas culturais da esquerda (BRUNNER, 1992), caracterizada por alguns elementos básicos: controle de conteúdo; prioridade para a busca de comunicação com o público;

inserção do artista nos quadros partidários; preferência pelo cânone realista, acadêmico e humanista do século XIX. Conforme os termos que estamos propondo, poderíamos dizer que Lênin estava mais preocupado em definir a “arte militante” do que a “arte engajada” no sentido mais amplo do termo. A outra matriz que informa a relação entre política e cultura, à esquerda, e, conseqüentemente, o estatuto do artista-intelectual engajado na tradição socialista pode ser localizada em Antonio Gramsci. A categoria mais conhecida, cunhada pelo líder revolucionário italiano, foi a de “intelectual orgânico”, expressão que sintetizava o papel organizador e construtor de uma consciência comum, “de classe”. Esta categoria se contrapunha ao “intelectual tradicional”, definido como idealista, contemplativo e independente. O Partido, para Gramsci, era o formador de intelectuais orgânicos da classe operária, realizando a crítica político-cultural e a difusão instrumentalizada do conhecimento acumulado pela humanidade, na direção da revolução. O intelectual orgânico, portanto o intelectual não apenas engajado de maneira voluntarista, mas também inserido numa organização de classe ou grupo social, desempenharia a função de produzir valores simbólicos na luta histórica pela hegemonia. A diferença em relação à matriz leninista de pensamento sobre questões político-culturais, era a perspectiva gramsciana de reciprocidade e historicidade de certos conteúdos simbólicos e estéticos que ganhavam sentido ideológico menos pelo seu conteúdo estrito e mais conforme fossem incorporados pelos atores sociais em luta. Portanto, a matriz gramsciana sugere não apenas uma tolerância maior em relação aos conteúdos das obras e à liberdade de criação dos artistas, mas também marca a gênese de uma política cultural mais aberta a várias tendências estéticas e intelectuais, sem falar no papel mais destacado da luta cultural no processo de consolidação da hegemonia na sociedade civil. A abertura às “culturas populares” e a busca de uma expressão “nacional-popular” que servisse de base para a “frente cultural progressista” também são legados do pensamento gramsciano.

A questão do nacional-popular surge nos escritos gramscianos por volta de 1925, numa conjuntura de busca de alianças progressistas contra o fascismo ascendente, delimitando-se mais claramente nos escritos de prisão, entre 1929 e 1935. O conceito de nacional-popular, em sua gênese, não possuía um

conteúdo cultural específico, pois este poderia variar conforme o bloco-histórico, embora Gramsci tomasse como paradigma a arte realista ocidental, herdeira da tradição poética da mimese que ia da tragédia grega ao romance burguês do século XIX (FORGACS, 1993). Gramsci o define como uma espécie de síntese entre o universal e o particular. O termo define a busca do idioma cultural e político-ideológico que constitua um espaço simbólico situado entre o “dialetal-folclórico” (ou seja, as culturas das classes populares) e o “humanista-universalista” (das elites burguesas internacionalizadas), fundamental para a partilha de interesses que seria o cimento das alianças progressistas de uma dada sociedade concreta. Uma das tarefas dos artistas engajados, dotados de talento e trânsito na cultura universalista, seria a de construir esta síntese através de uma “ida ao povo”: “Todo o movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma ida ao povo”, definido como o conjunto das classes subalternas (GRAMSCI, 1968).

Entretanto, é preciso alertar que, na discussão teórica da arte engajada, sobretudo no âmbito dos partidos comunistas latino-americanos, a perspectiva nacional-popular dividiu espaço com outras perspectivas teóricas, principalmente a tática da “proletkult” (cultura proletária), do realismo-socialista (inspirado em Andrei Zhdanov, braço direito de Stalin) e do “realismo crítico” universalista (inspirado em Georg Lukács).

Além destas duas matrizes fundamentais na definição marxista entre política e cultura, na primeira metade do século XX produziu-se um debate clássico acerca da função social e política da arte e do artista. Depurado de sua historicidade e das questões programáticas que parecem não ter mais lugar a partir dos anos 1970, arrastadas pela própria crise mundial dos movimentos socialista e operário, este debate ainda sugere conceitos e problemas instigantes que podem ajudar a reflexão histórica sobre a arte engajada. Entre os anos 1920 e 1930, houve um debate direto e indireto entre quatro grandes nomes do pensamento marxista: Georg Lukács, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Bertolt Brecht. Estes quatro autores, ao lado do já citado Antonio Gramsci, representam uma geração que tentava depurar o pensamento marxista dos excessos cientificistas e positivistas, tão ciosos da crença mecânica no progresso, nas determinações materiais da vida social e no papel subordinado

da cultura, tida como “super-estrutura” determinada pelas condições materiais. Estes autores são a base teórica de uma “estética marxista”, importante campo de discussão para quem se preocupa em estudar a arte engajada no século XX. Há claramente um debate direto entre Lukacs e Brecht e entre Benjamim e Adorno, além de interlocuções indiretas entre estes quatro autores, já nos anos 1930.

Em linhas gerais, três conjuntos principais de problemas estavam em jogo, pensados a partir do debate em torno do modernismo (LUNN, 1986)<sup>1</sup>: 1) a relação entre tradição e vanguardas na arte engajada e nos processos revolucionários; 2) o estatuto do artista como criador individual e subjetivo ou produtor coletivista e objetivo; 3) a melhor articulação entre “forma” e “conteúdo” na obra de arte, visando a formação da consciência crítica do fruidor.

Lukács posicionava-se a partir de um humanismo ético e defendia a herança cultural clássica, como base para pensar a relação entre arte e política. Tornou-se um dos teóricos do *realismo*, o qual diferenciava do *naturalismo*. O realismo era por ele definido como um “modo literário no qual se traçavam as vidas de personagens individuais como parte de uma narração que as situava dentro da dinâmica histórica completa de sua sociedade” (apud LUNN, 1986, p. 94). Os personagens de um romance eram particularidades mediadas e concretas e a narrativa era o contraponto da coisificação das relações sociais, expressando “capacidade cognoscitiva” e “imaginação plástica”, independente da opção política do autor. Já o naturalismo, corrente literária tão cultuada pela esquerda, era criticado por Lukács como “fetichismo empírico dos objetos, observação passiva do real”. Assim, a tradição humanista-realista era o passaporte para a popularidade de uma obra, tendo como paradigma a obra literária. Ao recuperar o papel da literatura canônica da sociedade burguesa, representada pelo romance realista do século XIX, Lukács fornecia um importante material teórico para uma política cultural frentista, dando um

---

<sup>1</sup> O autor Eugene Lunn define algumas características do modernismo como projeto estético, destacando: 1) autoconsciência e autoreflexão estéticas; 2) simultaneidade, justaposição, montagem. 3) paradoxo, ambigüidades, incertezas; 4) estilhaçamento da personalidade individual e integrada do sujeito, com conseqüências na questão do “herói” artístico-literário.

papel destacado para a herança cultural, lastro na luta contra o fascismo e contra o conservadorismo em geral, servindo como uma das referências aos partidos comunistas do Ocidente, no período da “coexistência pacífica” (FREDERICO, 1995).

Em franca oposição a estas posições, Bertolt Brecht defendia o experimentalismo e criticava a hierarquia cultural herdada do passado, admitindo o “uso socialista de certas técnicas estéticas modernas” (LUNN, 1986, p. 94). Respondendo às posições de Lukács, Brecht cunhou uma famosa máxima: “existem muitas maneiras de suprimir a verdade e muitas maneiras de enunciá-la” (apud LUNN, 1986, p. 94). Para ele, o realismo não era uma questão de escolha formal, pois as formas dependiam do momento histórico. No século XX, a realidade técnica e coletiva favorecia o exercício da montagem estética “construtiva”, utilizando-se de formas e meios técnicos novos, tais como a fotografia, o cinema e o rádio. O impacto causado em Brecht pela exibição em Berlim no ano de 1926, do filme “Encouraçado Potemkin”, de Eisenstein, serviu de base para o conceito de “estética da produção”, formulado como eixo teórico da estética brechtiana dois anos mais tarde. A estética da produção, a busca da colagem de materiais modernos e o anti-realismo das peças brechtianas buscavam romper com a tradição catártica da estética realista, na qual a identificação subjetiva do público com os personagens servia, ao mesmo tempo, como válvula de escape e como porta para a consciência, através da emoção. Ao contrário, Brecht buscava o efeito de choque e distanciamento racional (*verfremdung*).

Ao estranhamento e distanciamento brechtiano, Lukács contrapunha a identificação crítica e a mimese como eixos da desalienação dos fruidores de arte. Para Lukács, o mundo existia independentemente da consciência que dele se tinha. O realismo, quando utilizado pelo gênio literário, conseguia captar os movimentos essenciais do mundo, mesmo aqueles mais ocultos pela ideologia, através de uma operação reflexiva que iria desembocar, em última instância, na consciência do leitor. Brecht, mais afinado com a tática do choque das vanguardas modernas, negava a arte como reflexo do mundo, qualificando-a como “práxis transformadora”, sendo o artista um antecipador de realidades (LUNN, 1986, p. 141). O princípio da montagem, herdado do cubismo e

do cinema épico soviético, era o procedimento básico através do qual o artista manipulava o real com o objetivo de produzir o choque e a consciência crítica, propondo relações e desnudando ideologias mistificadoras. Nenhuma regra estética herdada deveria ser preservada e as manipulações do artista-operário deveriam misturar dentro da mesma obra, gêneros diferentes (literatura, teatro, cinema, ópera) e tradições da alta e baixa-cultura, destruindo a hierarquia cultural vigente. Mesmo a arte industrializada poderia ser um trunfo na mão do artista engajado, pois ajudaria a destruir o mito do “gênio artístico criador”, tão cultuado pela burguesia, expondo a faceta produtora e operária do artista moderno (LUNN, 1986, p. 146).

Se o debate, aqui sumariamente resumido, entre Lukács e Brecht, apontava para a tensão entre a tradição e ruptura e entre a mimese realista e o estranhamento formal, o debate entre Walter Benjamin e Theodor Adorno situava-se num outro plano de tensão. Ambos compartilhavam de certos valores construídos pelas vanguardas modernas, mas a grande questão que os distinguia era o estatuto da arte na modernidade e seu potencial conscientizador e revolucionário. A ligação entre o texto mais acabado da estética engajada benjaminiana – “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935) – e as idéias de Bertolt Brecht não foram meras afinidades eletivas. Brecht era amigo de Benjamin e foi um dos principais responsáveis pela conversão do crítico literário ao marxismo, por volta de 1927. Já Adorno sempre se manteve fiel à tradição estética hegeliana, defendendo a fruição subjetiva da obra de arte e a apreensão atenta da luta entre sujeito criador, técnica e material, constituintes da experiência estética. Esta experiência se desenvolve conforme as leis formais, ligadas à própria Razão humana. As diferenças não param aí: Para Benjamin, a arte era dependente do estágio histórico e a experiência subjetiva da arte nada mais era do que um culto anacrônico aos resquícios religiosos que cercavam a obra, constituindo uma “aura” de tradição que deveria ser destruída pela nova forma de fruição estética das massas “produtoras”. Para Adorno, a modernidade técnica do capitalismo tinha instaurado uma nova forma de alienação, o culto à técnica e aos modismos culturais, cujo efeito nocivo era independente dos conteúdos objetivos e das

intenções temáticas da obra, pois se reproduzia na relação fetichista entre o fruidor e a obra de arte industrializada.

A princípio, poderíamos pensar que Adorno é um nostálgico da cultura burguesa tradicional, subjetiva e formalmente sofisticada. E talvez ele o seja, efetivamente. Mas, o que mais nos importa, é entender a crítica adorniana à arte industrializada, que o levou a cunhar o termo “indústria cultural” (ADORNO et al., 2006). O dilema da arte industrializada não se resolve no culto à tradição da alta cultura e na defesa de um conteúdo “sério” para salvar a obra de arte da banalização. Para Adorno, os efeitos nefastos do capitalismo monopolista sobre a cultura em geral, e sobre a arte em particular, eram tão grandes que mesmo a tradição tinha sido apropriada pela alienação e pelo fetichismo consumista. Neste ponto, reside o papel da vanguarda moderna: a destruição dos ideais subjetivos e elevados da obra de arte, não para negar a grande tradição européia, mas para salvá-la. Arnold Schoenberg e Franz Kafka, pela expressão musical e literária, respectivamente, teriam conseguido este feito, destruindo a ilusão de realidade e naturalismo das obras de arte e exigindo uma revisão da tradição à luz da modernidade capitalista. Esta havia comprometido a possibilidade de uma consciência racional subjetiva e crítica ao consagrar a “razão instrumental” voltada para fins utilitaristas e produtivistas, desgarrada de seus ideais emancipatórios (o contrário, portanto, da promessa de felicidade contida no Esclarecimento). O choque da modernidade, seus sons e palavras que conduziam ao estranhamento, não teriam um valor em si, mas serviam para aprimorar a assimilação da tradição e deveriam ser avaliados à luz do desenvolvimento da Razão humana. O fruidor deveria buscar novos detalhes estéticos, desconsiderados pela tradição alienante no capitalismo avançado, que transformava a experiência cultural em mero fetiche e pura distinção social. Ao “despejar os problemas estéticos do seu material estético em lugar de construir sua obra como contribuição às coletividades” (apud LUNN, 1986, p. 229), o artista moderno cumpriria um papel social desalienante e politizador. Reside principalmente neste ponto, na defesa da “autonomia da arte” voltada para a luta contra sua apropriação industrial e instrumentalização política, a crítica que Adorno fará ao conceito de “engajamento” de Sartre (ADORNO, 1973)

Walter Benjamin, por outro lado, saudava o fim da subjetividade e da “arte aurática”, resíduos das religiões opressoras, como um novo campo de possibilidades para a experiência estética na era das massas revolucionárias. O cinema era a arte anti-aurática por excelência, filho da revolução industrial e hierático em relação à “grande cultura”. Para ele, o cinema de Chaplin devolvia às massas espectadoras a humanidade roubada nas fábricas, desalienando-as através da fruição distraída. Portanto, o artista era apenas um “produtor” em meio a outros “produtores”, proletários vocacionados para a revolução (BENJAMIN, 1985).

Na fortuna crítica que se constituiu na segunda metade do século XX, o pessimismo adorniano costuma ser contraposto de maneira muito superficial ao otimismo benjaminiano. Independente da posição que se assuma em relação aos dois grandes críticos da cultura moderna, é preciso cuidado para não transformar “otimismo” ou “pessimismo” em categorias analíticas. O que importa é perceber os limites e as potencialidades críticas de ambos, antes de optar por um ou por outro conjunto de obras. Em relação ao problema central deste artigo – a questão da arte e do artista engajado – é importante apontar alguns clichês produzidos por leituras apressadas, tanto de Benjamin quanto de Adorno.

Em relação a Walter Benjamin e sua defesa do potencial emancipador da obra de arte “reprodutível”, esta não deve ser tomada como uma porta direta para a valorização da indústria da cultura, tal como ela se apresenta a partir dos anos 1960. Benjamin acreditava que o cinema e o rádio eram meios de expressão que escapavam às restrições impostas pela aura da tradição, da “grande cultura” em relação à experiência cultural das massas trabalhadoras. Tratava-se de uma luta pela definição de um novo estatuto de arte, que deveria fundamentar o novo mundo socialista em gestação. Em que pese seus dramas individuais, Benjamin morreu acreditando na revolução e na modernidade, ainda que sob um viés melancólico e anti-mecanicista<sup>2</sup>. Portanto, sua teoria

---

<sup>2</sup> Como se pode depreender do texto final escrito por Walter Benjamin, o famoso “Teses sobre o conceito de história” IN: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1985, 222-232.

estética, que permanece dispersa em vários ensaios prospectivos e não sistematizada como tratado filosófico, busca um acerto de contas com o passado e com a tradição que veda a experiência estética às massas trabalhadoras. Em países como o Brasil, com tão pouca tradição erudita e alguns bons momentos da produção cultural massificada (como se nota no campo da música popular e do cinema, principalmente), as formulações prospectivas de Benjamin correm o risco de se transformar em conceitos fechados, compensando nosso mal estar cultural diante de uma tradição relativamente pobre, se compararmos com as tradições culturais européias. Se formos por este caminho, há um risco concreto de perdermos o melhor da melancolia crítica benjaminiana, tão desconfiada do progresso capitalista como regra geral da humanidade.

Por outro lado, uma leitura muito comum da teoria crítica adorniana enfatiza o elitismo do autor em sua crítica ao empobrecimento da experiência cultural, tendo, no limite, decretado o fim da própria experiência cultural e estética. Muitos podem entender tal perspectiva como uma crítica de conteúdo às obras de arte industrializadas. Entretanto, Adorno mira um outro alvo: é a relação entre “fruidor” (consumidor) e obra (industrial) que está comprometida, à medida que está baseada no culto à fórmula repetida e submetida à um fetiche tecnológico. O conteúdo, mais ou menos “sofisticado”, mais ou menos “sério”, pouco importaria. As condições da modernidade capitalista é que impedem a experiência subjetiva da arte, pois a própria subjetividade está em crise. Portanto, a obra que consegue abrir os olhos para esta crise – através de seu desenvolvimento formal interno e totalizante – e exigir um reposicionamento do fruidor em relação à tradição, é que realizaria a desalienação da arte na era da indústria cultural. Não seria qualquer expressão da vanguarda em si que iria realizar tal tarefa, mas apenas aquelas cuja expressão formal se colocassem como herdeiras da tradição racionalista da linguagem estética clássica, numa perspectiva de superação dialética no próprio desenvolvimento da Razão. Por isso, Adorno (1989) recusava as vanguardas que se sentiam atraídas pelas linguagens e formas mais primitivas (i.e. folclóricas) e irracionais (i.e. com maior apelo aos sentidos).

Estes autores não se prestam à formulação de modelos analíticos simplistas e esquemáticos. O debate que estabeleceu a “estética marxista” neste contexto está mais para um complexo de proposições de problemas, que eventualmente podem servir de inspiração para pesquisas empíricas e críticas culturais historicamente localizadas. Obviamente, no campo da história e da sociologia é inevitável que a leitura teórica se encaminhe para a busca de conceitos e modelos de análise operacionais. Esta operação é legítima, desde que tenhamos em mente que a teoria, neste caso, serve mais para elaborar as perguntas do que para encontrar as respostas.

Lukács foi quem tentou manter as conexões de causalidade entre as relações de produção e a criação artística, esta compreendida como forma particular de representação ideológica. Os outros autores abriram caminho para criticar o papel determinante da estrutura social sobre as representações estéticas, enfatizando mais as condições de produção específicas da arte dentro do capitalismo e a necessidade de uma ruptura formal para conectá-la à crítica deste sistema (Benjamin, Brecht, Gramsci).

Eis um caminho inicial para montar os problemas acerca da arte engajada, que vai além das utopias políticas que motivaram este grande debate. As formulações críticas destes autores clássicos ainda podem ser bastante instigantes, num mundo em que a própria indústria da cultura não hesita em vender os símbolos da revolução, colocando novas problemáticas que vão além do conteúdo da obra em si.

### **3. O LABORATÓRIO SOVIÉTICO DA ARTE ENGAJADA: EXPERIÊNCIAS E CONCEITOS**

O debate sobre a estética marxista deve ser mapeado para entendermos as questões de fundo que orientam a reflexão entre arte, sociedade e política, sem a qual o conceito de arte engajada pode se perder em formulações vagas e genéricas. Ao lado deste debate e, num certo sentido, ligado a ele, ocorreu, a gênese de um conjunto de expressões e ações culturais que serviram para nomear movimentos estéticos. O palco foi a sociedade soviética entre 1917 e

1932, um verdadeiro laboratório revolucionário na política e na cultura, e que fornecem um material histórico e estético para se pensar a relação entre arte e política<sup>3</sup>. Estas expressões frequentemente são utilizadas como conceitos analíticos para o estudo crítico da arte engajada para além do contexto soviético, e muitas vezes sem o devido rigor.

Destacamos três conceitos que nomeiam as principais vertentes estéticas que atuaram no processo da Revolução Russa, desde a década de 1910, e informaram por muito tempo o debate em torno da arte engajada: 1) o conceito de *proletkult*; 2) o conceito de “realismo socialista”; 3) o conceito de “vanguarda” engajada. Estas três vertentes estéticas, ao lado do conceito de “nacional-popular” gramsciano podem ajudar a construir uma tipologia analítica da arte engajada produzida ao longo do curto século XX, na Europa e nas Américas, com presença significativa na Ásia e na África pós-descolonização.

Antes mesmo da Revolução de Outubro de 1917, *proletkultistas* e vanguardistas eram importantes atores no debate sobre o caráter da revolução cultural que deveria acompanhar a revolução política do proletariado. É importante reiterar que a maior parte da liderança bolchevique preferia a arte acadêmica, realista e convencional herdada do século XIX, de origem burguesa, sem muitas simpatias tanto pelos modernismos, quanto pelo obreirismo cultural (EGBERT, 1973, p. 44). A pluralidade de vertentes revolucionárias na área da cultura, aliado à relativa ausência de uma reflexão estética nos textos “seminais” do marxismo, a começar pelos próprios textos fundadores de Marx e Engels, permitiu que a primeira década da União Soviética fosse um verdadeiro laboratório de políticas culturais e de experiências estéticas. Lênin, como já vimos, inclinava-se para o gosto realista e acadêmico (EGBERT, 1973, p. 43). Os grandes fundadores do marxismo soviético, Plekhanov (1969) e Lenin, ao pensar a questão da arte e da herança cultural a ser mantido pelo futuro socialismo, defendiam a preeminência do realismo e a *mimesis* literária. Dos bolcheviques lendários, apenas Leon Trotski notabilizou-se por uma reflexão estética aberta ao modernismo, confirmado

---

<sup>3</sup> Para uma visão mais aprofundada das relações entre arte, cultura e política na Rússia revolucionária ver FITZPATRICK, Sheila. *The cultural Front. Power and culture in Revolutionary Russia*. Cornell Univ. Press, 1992.

pela sua ligação pessoal com o Surrealismo de André Breton e com alguns muralistas mexicanos.

No debate entre criadores culturais e líderes partidários, ainda nos anos 1920, surgem alguns dilemas da criação literária engajada na URSS (ROBIN, 1986, p. 215): o problema da ambigüidade da mensagem; o direito e os limites da criação e da inovação estéticas; a caracterização dos personagens comunistas, geralmente pouco convincentes e artificiais em sua solenidade revolucionária; a comunicação com o grande público, hesitando entre as estéticas da vanguarda, baseadas no princípio do “choque formal” e a comunicação fácil baseada em regras literárias convencionais (intriga linear, linguagem fácil, espírito de aventura, enfoque realista buscando a identificação do público com os heróis). As respostas a estes dilemas é que iria demarcar as diversas correntes.

Os vanguardistas, que na Rússia foram chamados genericamente de cubo-futuristas, consolidaram-se por volta de 1913 e permaneceram relativamente importantes até meados dos anos 1920. O momento de maior prestígio político da vanguarda russa<sup>4</sup> foi entre 1917 e 1920, quando Maiakovsky, Meyerhold e Kandinsky fizeram parte do comissariado da cultura. Logo em seguida, sua ala mais voltada ao abstracionismo caiu em desgraça perante os próceres da política cultural soviética. Em 1921, o regresso do principal pintor abstrato da vanguarda russa, Wassily Kandinsky, para a Alemanha, é sintomático do declínio da vertente abstracionista no processo revolucionário, e aponta para uma divisão da vanguarda russa entre aqueles que defendiam a revolução formal da arte como parte da revolução e da construção do “homem novo” (Maiakovski, Rodchenko, Eisenstein e Tatlin), e aqueles que defendiam a independência das duas instâncias.

A criação da Revista LEF (Frente Cultural da Esquerda), que aglutinou os vanguardistas fora das instâncias partidárias só fez aumentar a desconfiança do Partido em relação aos vanguardistas, para além das querelas puramente estéticas. Nem mesmo a produção de algumas obras marcantes inspiradas nos princípios da vanguarda, como o “Encouraçado Potemkim” (S. Eisenstein,

---

<sup>4</sup> Sobre o conceito de Vanguarda ver BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Porto: Vega, 1990.

1925), reverteu a progressiva perda de espaço político em prol de uma doutrina estética realista, tradicionalista e acadêmica. No resto do mundo, ao contrário, a experiência da vanguarda russa serviu de inspiração para a politização de muitos movimentos de vanguarda, seja pela busca de novas *formas* (pictóricas, arquitetônicas), seja pela busca de novas *técnicas e procedimentos* de criação. A máxima de Maiakovski – “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” – é a síntese de uma vertente importante da arte engajada ocidental, freqüentemente esquecida quando pensamos na relação entre arte e política somente através da politização dos *temas e conteúdos* representacionais das obras. O cinema de Eisenstein, o teatro de Meyerhold e Brecht, os poemas de Maiakovski são paradigmas de uma relação peculiar entre arte e política nos quais a escolha de temas e de representações está submetida a um exame radical da forma, dos suportes materiais e dos procedimentos e processos criativos. Até bem pouco tempo, sobretudo no Brasil, havia certa dificuldade em analisar o engajamento das vanguardas, a não ser pelo signo da ruptura estética e da abertura comportamental, antíteses de um conceito clássico de engajamento (que numa visão estreita, deve privilegiar apenas a continuidade estética e a crítica político-ideológica). O lugar e o papel das vanguardas ditas “formalistas” na tradição da arte engajada, ainda está por ser revisado, superando dicotomias analíticas tão enraizadas na historiografia da cultura como “forma” versus “conteúdo”, “nacionalismo” versus “internacionalismo”, “expressão” versus “comunicação”. As questões colocadas pela vanguarda russa, mais do que qualquer outro movimento podem abrir novas perspectivas nesta tradição de análise “dualista e dicotômica” que, incrivelmente, ainda funciona como premissa de muitos trabalhos.

O movimento *Proletkult* (acrônimo de Organizações Educacionais e Culturais Proletárias) foi uma tendência consolidada nos primeiros anos de Revolução Russa, pregando não apenas uma ruptura de ordem estética com a “velha cultura”, mas também de ordem ética e moral. O movimento não defendia uma “estética única”, mas, ao contrário, um procedimento descentralizado, localista e dinâmico de produção e mobilização cultural em direção a uma “nova cultura” que corroborasse a “nova sociedade proletária”. A única regra era que os processos e produtos culturais tivessem como

epicentro a classe trabalhadora, sem interferência de intelectuais burgueses ou mesmo sem a interferência do Partido ou do Estado, havendo pouca sistematização em termos de doutrina estética (MALLY, 1990, p. 152). A ênfase do debate recaía mais sobre os processos organizativos, com a criação de clubes locais federados, que deveriam construir a “cultura do futuro” a partir das experiências culturais e cotidianas da classe trabalhadora. Mesmo o estatuto da “classe trabalhadora” variava dentro do movimento, desde uma definição mais restrita (o proletariado urbano), até mais ampla (o conjunto do *povo*, incluindo desde pequenos funcionários *white-collar* até camponeses). Em 1918, Pavel Lebedev-Polianski organizou uma grande conferência *proletkultista*, a I Conferência Pan-Russa de Organizações Culturais Proletárias. Deste ano até 1923, o movimento teve bastante importância no cenário cultural soviético, angariando, por outro lado, a desconfiança crescente do Partido, preocupado sobretudo com a independência organizativa do movimento (MALLY, 1990). De qualquer modo, o *Proletkult* teve importância, como instrumental mobilizador dos trabalhadores nos anos da Guerra Civil (1918-1921).

Com a fundação da Associação Pan-Russa dos Escritores Proletários (RAPP, 1925), em parte inspirada pelo proletkultismo, a discussão estética encaminhou-se para a defesa de uma estética *naturalista*, inclinada para a descrição da vida proletária e tentando ligar-se à tradição do realismo burguês de Balzac e Tolstoi. Essa foi uma importante inflexão no movimento proletkultista, pois com a recuperação da tradição literária da “velha ordem” a classe operária deixava de ser o “grau zero da cultura”. A cisão entre a RAPP “naturalista e aberta à herança cultural burguesa, mais afinada com o partido, e o *Proletkult* original (prospectivo, eclético, radical e descentralizado) aprofundou-se na virada da década de 1920 para a década de 1930. Apesar de uma breve revalorização do estilo original do movimento, no início desta década, o obreirismo cultural do Proletkult logo foi substituído pelo culto ao “realismo socialista”.

A princípio, seria fácil confundir nomenclaturas como “proletkult”, “naturalismo crítico” e “realismo socialista”, situando-as em bloco como subprodutos indesejados e autoritários da política cultural soviética, tão nefasta para livre expressão da arte do século XX. A confusão inicial baseia-se na

crença, comum a todas estas vertentes, de que a arte deve ter um papel social e político ativo, bem como ser simples, clara e acessível às massas trabalhadoras (MALLY, 1990, p. 250). No entanto, as similaridades escondem muitas diferenças conceituais e doutrinárias que não devem passar despercebidas aos analistas.

Pensemos nas diferenças entre “proletkult” e “realismo socialista”. Os proletkultistas acreditavam que a cultura, no sentido amplo da palavra,

era o caminho para despertar a independência criativa e expressar a consciência da classe proletária. Em contraste, os defensores do realismo socialista via a arte como um meio didático através do qual as massas seriam educadas dentro do espírito do socialismo. Implícita ou explicitamente, eles [os proletkultistas] rejeitavam a premissa de uma única cultura de classe que poderiam falar pelo e para o proletariado. Ao contrário, o realismo socialista tencionava inculcar valores em todos os grupos da sociedade soviética (...) Proletkultistas mantiveram sempre que o seu último objetivo era criar as bases de uma cultura humana que transcendesse as fronteiras de classe e a cultura da classe proletária era necessária como o penúltimo degrau deste objetivo final. Já o realismo socialista afirmava que este objetivo, de superação das classes, já havia sido atingido” (MALLY, 1990, p. 250).

Outra confusão conceitual que pode incidir na análise da arte engajada é entre “naturalismo” e “realismo”, duas vertentes fundamentais para a politização da arte soviética e ocidental como um todo. Entretanto, já nos primeiros anos de formulação do conceito de “realismo socialista”, por volta de 1932, consagrou-se a diferença básica entre “realismo” e “naturalismo”. O primeiro termo é definido não como um estilo, mas como um método. O segundo seria uma tentativa de “cópia” descritiva do real. O realismo, ao contrário, é definido como tentativa de captar a dinâmica do real, a totalidade das transformações, e não o detalhe superficial (ROBIN, 1986). Lukács, no seu texto clássico “narrar ou descrever”, defende o princípio de uma narrativa

que dê conta da reprodução das experiências sociais em toda a sua complexidade e dialética, ou seja, para além do universo observável do detalhe factual (LUKÁCS, 1968).

Mais complexa ainda é a polissemia conceitual que se esconde dentro do termo “realismo”, quando pensada dentro dos marcos da arte engajada soviética da primeira década da Revolução. Nos anos 20, o termo mais corrente no debate estético da jovem URSS era “realismo social”, com um sentido mais amplo de narração e descrição da vida dos trabalhadores, dando lugar a termos como “realismo proletário” a partir de 1928. Até 1932, ocorreu um grande debate sobre a natureza da arte realista: ela deveria ser intuitiva ou imitativa? Ancorar-se na forma ou no conteúdo? Entre as centenas de grupos e coletivos culturais, as posições poderiam variar.

A vanguarda também tinha sua própria definição do termo, revelando uma luta de sentido entre as diversas tendências culturais do socialismo. Brecht, por exemplo, apresentou outra definição para o realismo na arte: “aquilo de desvela a causalidade complexa das relações sociais, que denuncia as idéias dominantes como idéias da classe dominante” (apud ROBIN, 1986, p. 96). Como já vimos, Brecht criticava o fetichismo da “herança clássica”, a *mimesis* fundada na verossimilhança imitativa e buscava o distanciamento para levar à compreensão crítica da realidade:

Portanto, o critério para o popular e o realista deve ser escolhido, não somente com grande cuidado, mas também com mente aberta. Não deve ser deduzido das obras realistas existentes e das obras populares existentes, como é frequentemente o caso. Tal abordagem levaria a critérios puramente formais e as questões sobre popularidade seriam decididas pela forma” (BRECHT, 1967, p. 122).

Por volta de 1932, o Partido Comunista da União Soviética, já sob o comando de Joseph Stalin, elaborou uma formulação mais sistemática sobre o termo, marcando o fim da fase de experiências culturais da revolução russa. As mudanças na política cultural do PCUS foram anunciadas em junho de 1931, quando Stalin reabilitou os engenheiros “burgueses”, contrapondo-os

às “teorizações infrutíferas” dos intelectuais (FITZPATRICK, 1992, p. 144). A partir de então, paulatinamente, os intelectuais e artistas passaram a ser vistos como “engenheiros das almas”. Tais mudanças, parte de um conjunto de mudanças globais na sociedade e na política soviéticas, visavam a construção de uma doutrina estética, processo que será concluído com as formulações de Andrei Jdanov, entre 1946 e 1947, quando as bases do “realismo socialista” serão transformadas em dogma partidário, já sob o nome de *jdanovismo*. Frequentemente, os dois conceitos – “realismo socialista” e “jdanovismo” são utilizados como sinônimos, mas na verdade são pólos complementares de um mesmo processo histórico, de oficialização da produção estética e cultural que, dada a influência do PCUS sobre os partidos comunistas de outros países, acabará servindo de base doutrinária para a arte engajada de esquerda do pós-guerra<sup>5</sup>. Portanto, compreender criticamente a gênese e a trajetória do termo “realismo socialista” é desenvolver uma ferramenta crítica para entender uma boa parte da produção engajada do Ocidente.

A formulação do conceito de “realismo socialista” é paralela à centralização das organizações culturais sob o controle do Partido Comunista. Na famosa resolução de abril de 1932, intitulada “Sobre a reorganização das organizações artístico-literárias”, lê-se:

Hoje, quando já cresceram os quadros da literatura e da arte proletárias e vieram novos escritores e artistas das fábricas e dos kolkoses, os limites das organizações artístico-literárias existentes tornam-se estreitos e freiam um sério impulso de criação artística. Esse fato cria o perigo de que essas organizações, de meios para a máxima mobilização dos escritores e artistas soviéticos em torna das tarefas de construção socialista, transformem-se em meios de cultivo de um isolamento sectário e de afastamento das tarefas políticas do presente, bem como de distanciamento de

---

<sup>5</sup> Para uma trajetória do realismo socialista jdanovista no contexto brasileiro ver MORAES, D. O imaginário vigiado. *O realismo socialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1994.

consistentes grupos de escritores e artistas que simpatizam com a construção socialista.

Também no estatuto da União dos Escritores Soviéticos, o termo aparecia, quase sincronicamente:

“O realismo socialista, que é o método fundamental da literatura soviética, exige do artista uma figuração verídica e historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Ao mesmo tempo, a veracidade e concretude histórica da figuração artística da realidade devem se unir à tarefa da remodelação ideológica e educação dos trabalhadores no espírito do socialismo (...) o realismo socialista garante à criação artística uma extraordinária possibilidade de manifestar a iniciativa criadora e a escolha de múltiplas formas, estilos e gêneros literários” (apud HOBSBAWM, 1987, p. 192).

Em 1934, em pleno processo de oficialização da cultura soviética, foi organizado o 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em Moscou (entre 17/8 a 1/9/34). O consagrado escritor Máximo Gorki era o Presidente do Congresso e Andrei Jdanov, o Secretário. Este fez um discurso de abertura que se tornou paradigmático do novo estatuto do artista soviético:

“O camarada Stalin chamou nossos escritores de engenheiros de almas. O que significa isso? Que obrigações lhes impõe esse título? Isso quer dizer, de início, conhecer a vida a fim de poder representá-la veridicamente nas obras de arte, representá-la não só de modo escolástico, morto, não simplesmente a ‘realidade objetiva’, mas representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário. E aí, a verdade e o caráter histórico concreto da representação artística deve unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Esse método da literatura e da crítica literária é o que chamamos o método do realismo socialista”.

Portanto, não bastava a descrição objetiva da realidade dos trabalhadores, mas a construção de uma narrativa épica, didática, positiva, que ajudasse o Partido, centro definidor do que era o “socialismo” e a “dialética”, a educar e moldar as almas dos trabalhadores soviéticos na forja do dogmatismo stalinista.

O Congresso ocorria entre dois momentos difíceis da história da URSS, marcados pelos traumas socioeconômicos do Primeiro Plano Quinquenal (1929/31) e pelos grandes expurgos políticos de 1937/38. Para Regine Robin o realismo socialista que se sonhou no Congresso de 1934 era uma “estética impossível”, pois ao mesmo tempo deveria moldar explicitamente o imaginário social e captar o inconsciente coletivo do povo ou o espírito de uma época (ROBIN, 1986, p. 103). Essa busca, conforme Robin (1986, p.93), teria conduzido esta estética a uma aporia, marcada pela tentativa de combinar a dimensão cotidiana (vida real da classe trabalhadora) e a dimensão mítica (visão heróica do futuro). Em que pese a relativa pluralidade de opiniões em torno do termo, a partir das teses de Jdanov consolidaram-se as quatro características básicas do “método” do realismo socialista, tal como sancionado pelo Partido: realidade cotidiana; visão heróica; pensamento veiculado por imagens; utilitarismo estético (ROBIN, 1986, p. 243). Progressivamente, o recurso à sátira violenta, a tragicidade e à ironia, que pautavam boa parte da arte engajada na União Soviética dos anos 1920, sobretudo na vertente do *Proletkult*, foram afastados da nova estética oficial.

Além das já mencionadas características básicas do realismo socialista oficial, outros postulados deste projeto estético-ideológico podem ser identificados (ROBIN, 1986, p. 273): 1) existência de um mundo exterior ao fato literário, real e material, conhecível e decifrável; 2) busca da transparência da narração (“ilusão referencial”); 3) narrador onisciente; 4) universo diegético (ficcional) consistente e coerente, regido por leis causais reconhecíveis; 5) busca da conivência do público por adesão, identificação e confirmação dos valores éticos e ideológicos veiculados pela narrativa; 6) busca do horizonte histórico de uma época, com ênfase na dinâmica de mudança histórica em direção ao socialismo; 7) mensagem objetiva; 8) busca de um texto monológico, com perspectiva teleológica, apologética, tendo como figuras de narração preferidas a fábula ou a parábola.

Em complemento a estes postulados, o “método” do realismo socialista recomendava ao escritor os seguintes preceitos para a ficção literária, vista como base para outras áreas de expressão (ROBIN, 1986, p. 275): 1) o mundo é rico, diverso e descontínuo; 2) eu, escritor, posso transmitir uma informação ao sujeito deste mundo; 3) a linguagem pode copiar o real; 4) a linguagem é secundária nas relações com o real, ela expressa o real, mas não o cria; 5) a mensagem deve buscar o máximo de eficácia comunicativa; 6) o gesto produtor da mensagem deve ser eficaz ao máximo; 7) meu leitor deve acreditar na veracidade das informações sobre o mundo representado.

A definição do caráter do “herói” literário foi uma questão central (e polêmica) na consolidação do realismo socialista soviético. A categoria de “herói positivo”, uma vez estabelecido como cânone narrativo, influenciou as artes engajadas em outros países e frequentemente causa confusão na aplicação do conceito de “realismo socialista” na análise de obras de arte politizadas. No “realismo socialista” a herança romântica é recuperada em sua dimensão militante e pedagógica, reforçado pelo culto ao “herói popular proletário”. O conceito de “herói positivo” pode ser ironicamente definido como “um D.Quixote a procura do comunismo que tem Rosa Luxemburgo como sua Dulcinéia” (ROBIN, 1986, p. 250). O “herói positivo” deveria ser o contrário do “homem inútil”, definido como apático, incapaz de agir, sonhador, dado a devaneios, *bon vivant* e venial.

Entretanto, mesmo a definição das características do “herói positivo”, tipo que era consenso entre os escritores engajados, podia variar conforme a vertente estética. O herói positivo do grupo *Agitka* o herói positivo deveria estar motivado pela ironia crítica e não deveria ser mostrado como “emblema da memória nacional” ou “alegoria da história”, como o será mais tarde no realismo socialista<sup>6</sup>.

Por outro lado, Georg Lukács, teórico fundamental na delimitação inicial do termo “realismo socialista”, condenava tanto o psicologismo que marcava os heróis literários dos escritores da RAPP, como a ironia baseada na

---

<sup>6</sup> Teatro de Agitprop era caracterizado pela mescla de peças curtas, slogans, sátiras, rimas fáceis, mesclando maniqueísmo político e moral com sátiras, que elogiam a esperteza e

cultura popular do *Agitka* e os anti-heróis neo-românticos e decadentistas, típicos das vanguardas. Destas três recusas tipológicas, começava a definir-se o estatuto do herói positivo do realismo socialista. Numa mistura de tradição épica e romanesca, o *herói positivo* passou a ser definido como uma “alegoria” da história, foco de uma ação positiva da consciência progressiva do mundo, mesclando valores éticos pré-existentes e valores políticos em construção<sup>7</sup>.

Conforme Regine Robin, o herói do romance soviético passou por três fases até o seu esvaziamento literário, já na fase do “degelos” dos anos 1950: 1) nos anos 20, o herói passa por dificuldades; 2) nos anos 30, o herói é mais idealista, alegórico da realização da história e do socialismo. Nesta fase, ocorre a valorização do folclore, do voluntarismo, da visão ideológica correta, sancionada pelo Partido; 3) Na fase avançada do “realismo socialista”, chamada de jdanovismo, situada entre 1947 e 1956, herói é modelar e o romance é de aprendizagem, com o herói e sua ação “magnificados” e “reveladores” do caminho correto da História.

Aliás, o jdanovismo não só potencializou aquelas características mais dogmáticas do “realismo socialista” no plano formal, mas, sobretudo aprofundou a “organização do campo cultural” soviético, tendo como marcas (HELLER et al., 1993): a combinação entre centralização e a multiplicidades de órgãos de controle cultural; criação de paradigmas de criação genéricos, temáticos e formais; integração ideológica, estética e organizacional de todas as áreas de criação; controle do conjunto das práticas artísticas em torno do eixo “produção-difusão-recepção” e, finalmente, concentração da produção oficializada em poucos artistas, aliada à massificação de sua difusão.

---

ironia crítica do povo, características que muito lembram o nosso primeiro CPC/UNE. Sobre o CPC da UNE ver GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada*. São Paulo: Editora Perseu Abramo: 2007). Do ponto de vista teórico, além de Lukács, o Brasil da década de 1960, um outro nome era constantemente referenciado entre os círculos intelectuais próximos ao PCB: Adolfo Sánchez Vázquez. O filósofo mexicano serviu como porta de entrada para algumas problematizações em torno da “estética marxista”.

<sup>7</sup> No Brasil, os romances proletários de Jorge Amado, como *Jubiabá* e *Cavaleiro da Esperança*, podem ser vistos como expressões afins e sincrônicas desta busca do “herói positivo”.

Após o XX Congresso do PCUS, em fevereiro de 1956, o conceito de herói positivo entrou em decadência. O personagem *Dr. Jivago*, do famoso romance homônimo de Boris Pasternak, pode ser visto como sua antítese: é trágico, incompreendido, injustiçado, exilado e sem lugar na história. Apesar disso, o realismo socialista, mesmo mitigado, nunca foi completamente abandonado pela cultura oficial soviética<sup>8</sup>.

Em resumo, além do mapeamento do debate sobre a estética marxista através de autores clássicos e da reflexão crítica sobre as lutas culturais em torno da vida cultural soviética, outros processos e problemas devem ser levados em conta na delimitação de conceitos e categorias para pensar a arte engajada. As políticas culturais dos vários partidos comunistas ocidentais, sobretudo na França e na Itália; a reflexão sobre a peculiar relação entre arte engajada e mercado no contexto brasileiro e a relação entre vanguardas e participação política em outros contextos que não o da Revolução Russa, seriam temas obrigatórios, mas que fogem aos limites deste texto.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O PROBLEMA METODOLÓGICO

Qualquer que seja o seu sentido dominante – militante ou engajada – a relação entre arte e política coloca problemas teórico-metodológicos bastante complexos para o campo das ciências humanas que remetem à relação mais ampla entre estética e ideologia.

Em primeiro lugar, destacamos algumas tensões constituintes da arte politizada, presentes em quase todas suas manifestações históricas e que pedem um olhar sofisticado dos pesquisadores: a) a tensão entre autonomia e heteronomia estéticas cuja natureza nos remete à própria origem da estética, como estabelecimento de uma experiência estética desvinculada de qualquer outro fim que não a fruição e a formação da própria subjetividade. b) a tensão entre a busca de comunicação com o público e a expressão da

---

<sup>8</sup> No movimentocinematográfico do Neo-Realismo italiano a opção de engajamento artístico volta-se para o realismo, mas não adere ao “heróipositivo”.

subjetividade do artista criador; c) a tensão entre experimentalismo, base da tradição da ruptura estética que marca a arte ocidental, e as convenções estéticas já assimiladas por um grande público, facilitando processos de educação política pela arte; d) a tensão entre universal e particular, importante na definição de uma arte politizada à esquerda, sobretudo quando um dos seus conceitos formadores – o “nacional-popular” – define-se como uma mediação politicamente orientada entre as duas categorias.

Por outro lado, algumas preocupações metodológicas devem nortear a abordagem da arte engajada como objeto de reflexão, independente da linguagem artística escolhida pelo pesquisador.

A análise sociológica ou histórica não pode abrir mão da percepção crítica da linguagem constituinte da obra de arte, compreendida como manipulação de técnicas, dos materiais e das tradições que formam e informam os artistas. Os limites entre o uso de fontes estéticas na história ou na sociologia e o exercício da crítica estética que marca outras áreas de conhecimento (como a crítica literária, a musicologia, os estudos sobre cinema) são difíceis de estabelecer e apresentam um desafio ao sociólogo ou historiador que, normalmente, não têm formação direcionada para a reflexão estética. De qualquer forma, no estágio atual das pesquisas, é muito difícil rejeitar a análise estética como parte, ainda que subordinada e derivada, da análise histórica ou sociológica. Trata-se, portanto, de definir o lugar da análise estética dentro da análise geral do objeto e da problemática escolhidas. Muitas vezes, uma análise formal de uma obra, detalhada e sofisticada, diz pouco em relação ao problema proposto pelo pesquisador. Do ponto de vista expositivo, também é preciso pensar como será feita a articulação entre a análise do contexto histórico e sociológico e a análise da obra de arte que, eventualmente, é tomada como fonte para a análise. A tendência que vêm predominando no campo das ciências humanas é partir da obra para falar do contexto, e não separá-los em partes diferentes do texto ou limitar a obra como “ilustração” de um conjunto de problemas que lhes são extrínsecos.

A “mediação”, individual e/ou institucional, como categoria de análise para perceber a relação entre arte, sociedade e política, pode ajudar a delimitar e articular a relação entre “fato social” e “fato estético”, pois as mediações

acabam por definir as relações entre experiência social, valores ideológicos e experiência estética (WILLIAMS, 1992, p. 23). As mediações entre os processos e agentes sociais e experiência estética podem ocorrer em diversas instâncias, envolvendo: a) o autor e seu projeto autoral; b) a obra em si mesma, tomada em seus pressupostos estéticos que lhe dão forma e sentido; c) as instituições, formações e movimentos culturais que socializam as obras e os artistas; d) o mercado, entendido como mediação central entre o valor de uso e o valor de troca da obra; e) o público, compreendendo os diversos grupos sociais que se apropriam da obra e refazem os seus sentidos<sup>9</sup>.

As obras devem ser percebidas como um feixe de contradições dotadas de um sentido político e ideológico que nem sempre é redutível às intenções dos seus criadores ou aos discursos críticos que ajudam a construir suas camadas de sentido ao longo da história. Por outro, as percepções estéticas (manifestos e programas estéticos) e apropriações (fortuna crítica e aspectos de consumo cultural), plasmam-se nas obras, adensando outras camadas de sentido à sua historicidade específica, que não podem ser desconsiderados pelo pesquisador, sobretudo se ele for da área de história.

As questões metodológicas sintetizadas até aqui, não dizem respeito apenas ao estudo da arte engajada, mas é importante para o estudo historiográfico e sociológico da arte, *tout court*. Tais considerações, ao invés de aprisionar o estudo da arte nos rígidos padrões de reflexão científica, podem ampliar os limites da ciência e dotar-lhe de uma perturbação criativa, tão própria da experiência estética. Mas, como diz a canção, quem há de negar que esta lhe é superior?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO. T & HORKHEIMER, M. *A dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006

---

<sup>9</sup> A questão da apropriação como recriação do sentido com implicações políticas foi teorizada por De Certeau, M. *A invenção do cotidiano*. São Paulo: Vozes, 1994 e Martin-Barbero, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editorada UFRJ, 1997.

- ADORNO, T. Engagement In: *Notas sobre literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 51-71
- ADORNO, T. *Filosofia na nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor In: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense 1985, 120-136
- BRECHT, B. O popular e o realista In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967
- BRUNNER, J.J. *América Latina: Cultura y Modernidad*. Ciudad de Mexico, CONACULTA/ Grijalbo, 1992
- BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1990
- CANCLINI, N. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994
- DENIS, B. *Literatura e engajamento*. Bauru: Edusc, 2002
- EGBERT, D.D. *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Madrid : Tusquets, 1973
- ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma visão latinoamericana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001
- FITZPATRICK, Sheila. *The cultural Front. Power and culture in Revolutionary Russia*. Ithaca and London: Cornell Univ.Press, 1992
- FORGACS, David. National-popular: genealogy of a concept In: DURING, Simon. *Cultural Studies Reader*. London, Routledge, 1993
- FREDERICO, Celso. Presença de Lukacs na política cultural do PCB In: MORAES, J.Q. et all. *História do Marxismo no Brasil: os influxos teóricos* (vol. 2). Campinas: Editora da Unicamp, 1995
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007

- GRAMSCI, *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968
- HELLER, L. & BAUDIN, A. Le realisme socialiste comme organisation du champ culturelle. Cahier du Monde Russe, 34/3, 1993 (<http://monderusse.revues.org/document993.html>, acessado em 16/10/2006)
- HOBSBAWM, E. *História do Marxismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1987
- LUKACS, G. Narrar ou descrever In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968, pp. 47-99
- LUNN, Eugene. *Modernismo y Marxismo*. México: Fondo de Cultura Economica, 1986, 358 p.
- MALLY, Lynn. *The culture of the future: the Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley University Press, 1990
- MORAES, Denis. *O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1994
- PLEKHANOV, G. *A arte e vida social*. São Paulo: Brasiliense, 1969, 205 p.
- ROBIN, Regine. *Le realisme socialiste: une esthetique impossible*. Paris: Payot, 1986
- SARTRE, J.P. *O que é literatura*. São Paulo: Editora Atica, 1993
- WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992