

ARTE E REVOLUÇÃO: ENTRE O ARTESANATO DOS SONHOS E A ENGENHARIA DAS ALMAS (1917-1968)

Marcos Napolitano
Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Este artigo traça um panorama das discussões em torno do binômio “arte” e “revolução”, partindo do contexto histórico da Revolução Russa, examinando o engajamento das vanguardas europeias na busca de novas matrizes estéticas e ideológicas para reconstruir a consciência social. Procuramos confrontar as diversas visões sobre esta questão, explicitadas através de programas, artigos e manifestos de época, demonstrando a luta política e ideológica por trás das formulações de ordem estética.

PALAVRAS-CHAVE: *Revolução Russa; arte e política; vanguardas; história da arte.*

I. INTRODUÇÃO

A Revolução Russa de 1917 catalisou um conjunto de questões que vão além do debate sociopolítico *strictu sensu*. O processo revolucionário esteve no centro de um turbilhão de acontecimentos do campo artístico que, desde o início do século XX, expressavam a “crise da consciência européia”. Ao lado da Guerra Mundial, e como seu subproduto, a Revolução Russa acabou sendo um vórtice onde os eventos e os protagonistas se viam diante de questões históricas inéditas: pela primeira vez o progresso técnico era usado para a matança em larga escala. Pela primeira vez um Estado se arvorava da tarefa de realizar a “utopia” da comunidade de trabalhadores livres do capitalismo.

Concomitante aos diversos modernismos que sacudiram a Europa e as Américas, a Revolução potencializava a homologia entre o artista e o revolucionário. Assim como o modernismo, o movimento comunista trazia em si a promessa de uma nova sociedade, nascida das “cinzas” da sociedade burguesa e da guerra mundial. Uma outra ligação nos parece também pertinente: a importância do campo da cultura como elemento propagador de novas idéias e valores, fundamental para reorganizar as consciências diante dos novos desafios. Assim, a palavra “vanguarda” passa a operar numa dupla direção: por um lado, aqueles que estavam liderando a revolução

política e, por outro, aqueles que combatiam pela revolução estética. Por volta dos anos dez e vinte, os dois sentidos da palavra pareciam caminhar lado a lado, na luta contra a “burguesia”. A “boêmia literária” e a “boêmia revolucionária” encontravam novas possibilidades de convergência e ação.

II. REVOLUÇÃO E CULTURA

No rastro dos primeiros anos da Revolução Russa, “agitação cultural” e “construção da nova ordem socialista” eram termos do mesmo problema. Na recém-instituída União Soviética, duas grandes tendências debatiam o problema cultural: a) os formalistas, ligados à *Revista Frente de Esquerda da Arte* (LEF): Maiakovski, Isaac Babel, Meyerhold (que influenciará decisivamente o cinema de S. Eisenstein), para citar os mais notórios; b) o “*proletkult*”, movimento criado em 1904 por Bogdanov, que buscava instituir uma *nova* arte proletária, diferenciada da “arte burguesa”. Ao longo dos anos vinte uma outra corrente, mais afinada com a ortodoxia partidária, aos poucos ganhará força, rejeitando tanto as “formas” revolucionárias da LEF, quanto à possibilidade de um rompimento com a “herança cultural” burguesa: eram os *naturalistas*, ligados ao naturalismo social da década de 1890 e às idéias de Plekhanov: Lelevicth e Libedinski, Demian Bedni, entre outros. O Comissário de Instrução A. V.

Lunatcharski, mais afinado com o *Proletkult*, coordenava as diversas frentes do esforço de guerra “cultural”. Mas a relação entre o Partido e os movimentos culturais não era isenta de conflitos e contradições, e remontava ao período anterior à Revolução.

III. LITERATURA E PARTIDO

Em 1905, Lênin, através do artigo “A organização do partido e a literatura do partido”, já se colocava no centro de uma polêmica ideológica e estética, a um só tempo. Ao comentar o trabalho literário, Lênin diz: “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] e da sua submissão ao controle do Partido. Cada um é livre para escrever e dizer o que bem lhe agrade, sem a menor limitação. Mas toda associação livre [incluído 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” (LÊNIN *apud* HOBSBAWM, 1987: 115-116).

Briusov, poeta simbolista simpatizante da Revolução, reagiu: “Não se pode negar a coragem de Lênin: ele leva sua idéia às extremas consequências. Mas, em suas palavras, está de todo ausente o verdadeiro amor pela liberdade. A literatura livre [‘extra-classista’] é para ele um longínquo ideal que só será realizado na sociedade socialista do futuro. Enquanto isso, à ‘literatura hipocritamente livre, mas na realidade ligada à burguesia’, Lênin contrapõe ‘uma literatura abertamente ligada ao proletariado’. Ela chama essa última de ‘efetivamente livre’, mas de um modo extremamente arbitrário. De acordo com o sentido exato de suas definições, nenhuma das duas literaturas é livre. A primeira é secretamente ligada à burguesia, a segunda é abertamente ligada ao proletariado. A prerrogativa da segunda pode ser vista apenas num mais aberto reconhecimento da própria escravidão, não numa maior liberdade. A literatura contemporânea, segundo Lênin, está a serviço do ‘saco de dinheiro’; a literatura de partido será

uma ‘porca e um parafuso’ da causa proletária. Mas se reconhecermos que a causa proletária é uma causa justa e o saco de dinheiro é algo vergonhoso, isso por acaso mudará o grau de dependência? O escravo do sábio Platão continuava sempre a ser um escravo [...]” (BRIUSOV *apud* HOBSBAWM, 1987: 116).

Se as idéias de Lênin desagradavam os artistas comprometidos com a idéia de uma “liberdade de criação” que não deveria se contrapor aos ideais revolucionários, o líder dos bolcheviques também entrava em choque com Bogdanov, criador do *Proletkult* (*Cultura Proletária*), alvo de suas críticas no livro *Materialismo e Empiriocriticismo*. O ponto central da discordia era a tese de que a revolução cultural só poderia ocorrer a reboque da revolução política, conduzida pelo Partido. Para Lênin, o campo cultural não teria autonomia para a criação de uma consciência proletária global, sobretudo dentro das contradições enfrentadas pela sociedade russa. Bogdanov resumiu mais tarde seus princípios, que o conduziram ao rompimento político com Lênin em 1909: “A organização conscientemente camaradística da classe operária no presente, e a organização socialista de toda a sociedade no futuro são momentos de um mesmo processo, graus diversos de um mesmo fenômeno. Se é assim, então a luta pelo socialismo não se reduz somente à guerra contra o capitalismo, à simples acumulação das forças necessárias. Trata-se de uma luta que é, ao mesmo tempo, um trabalho positivo e criador: a invenção de elementos sempre novos de socialismo no próprio proletariado, em suas relações internas, em suas condições de vida cotidiana: eis a elaboração da cultura proletária socialista” (BOGDANOV *apud* HOBSBAWM, 1987: 120). Lênin insistia no caráter “esquerdista” desta posição, ligada ao radicalismo “pequeno-burguês”, e que não ajudava em nada o processo organizativo e político da classe operária. O documento de Lênin, acima citado, será usado mais tarde, para fundamentar a política partidária de controle da criação a partir de 1925.

IV. REVOLUÇÃO, ESTÉTICA E CONSCIÊNCIA DE CLASSE

Com a Revolução de 1917, a Rússia se torna o centro das expectativas não só políticas como

também estéticas das vanguardas europeias. As chamadas “vanguardas históricas”¹ entravam numa outra fase, iniciada com o Dadaísmo a partir de 1916. Sofrendo o impacto da Guerra Mundial, alguns artistas desconfiavam das possibilidades efetivas da arte na formação das consciências: “Embora os fatores culturais, por si só, pudesse vir a gerar um movimento de dúvida tão radical, foi o impacto da Primeira Guerra Mundial que convenceu os poetas da geração mais nova de que a cultura ocidental era mortal e fora atingida em seus alicerces [...]. A guerra confirmou a convicção cada vez maior — que mal apontava entre os cubistas e futuristas do pré-guerra — de que a obsessão do Ocidente com o avanço tecnológico e a super-valorização da razão, em detrimento da sensibilidade, conduzia diretamente a uma megalomania destrutiva” (SHORT, 1989: 238).

Se esta explicação vale para a gênese do Dadaísmo, no centro da Europa germânica, a Rússia revolucionária caminhava para uma outra direção. A Revolução havia colocado de forma dramática mais do que novas possibilidades, novas necessidades culturais e artísticas. Por outro lado, a Revolução fazia extrapolar os limites territoriais do debate cultural russo, atraindo o interesse de todos os intelectuais e artistas que estavam dispostos a pensar a relação entre cultura e revolução. Reafirmava-se uma nova perspectiva sobre a visão formativa da arte e da cultura (WILLET, 1987), ainda que as diversas correntes divergissem sobre o método mais apropriado para tal fim: “Entre 1917 e 1932, o problema da arte revolucionária está ainda em aberto, e diferentes propostas disputam sua hegemonia diretora — apesar da insistência de Lênin em subsidiar o conjunto de atividades culturais à diretrizes e necessidades partidárias, mas respeitando ainda a sua pluralidade” (ZERON, 1991: 281).

O período entre 1917 e 1932, não só no âmbito da União Soviética, representou um dos momentos mais fecundos em relação à discussão

sobre o papel social da arte e do artista. Nas Américas, na Alemanha de Weimar (onde, além do Expressionismo, floresceu o teatro de Bertold Brecht), na França (onde o Dadaísmo e o Surrealismo impunham os termos do debate), as categorias básicas pelas quais a intelectualidade pensava o mundo eram revistas e questionadas. Palavras como “nação”, “povo”, “classe”, “revolução” eram pensadas não só conceitualmente como também esteticamente.

No contexto russo o debate ganhava ares mais dramáticos à medida em que o país discutia as próprias bases da fundação de uma nova sociedade, numa experiência radicalmente inédita. Se as expectativas e o otimismo de produtores culturais, russos ou não, cresciam com as possibilidades revolucionárias, as tensões com as diretrizes partidárias tendiam a aumentar.

Em setembro de 1918, ocorreu a *I Conferência Pan-Russa de Organizações Culturais Proletárias*, onde Lebedev e Polianski, identificados com o *Proletkult*, defendiam que o trabalho cultural tem dois “momentos”: “didático” (a cargo do comissariado da instrução) e “criador” (que recebia a ênfase do *Proletkult*). Pletnev concluía, apontando para um imbricamento das duas instâncias: “A história do movimento operário deve ser o material para a criação artística” (ZERON, 1991: 281).

As máximas dos “proletkultistas” e a sua dedicação revolucionária não abrandavam as desconfianças do Partido Comunista em relação aos artistas que buscavam ou uma organização paralela ou a “liberdade de criação”. Em 1921, Lunatcharski (comissário de instrução e identificado com o grupo), no texto “A liberdade do livro e a revolução”, chegou a defender a censura “revolucionária”: “Sim, nós absolutamente não nos deixamos espantar diante da necessidade de censurar até mesmo a beletrística, porque sob sua bandeira, sob seu belo semblante, pode ser inoculado o veneno na alma ainda ingênua e ignorante de uma enorme massa, sempre pronta a vacilar e recusar a mão que a conduz, através do deserto para a terra prometida” (*apud* HOBSBAWM, 1987: 147).

Reflexo ou não desse endurecimento da principal autoridade partidária no campo cultural, o fato é que, em 1922, cerca de 160 artistas e

¹ Conjunto de movimentos artísticos que vai do período de 1909 até meados dos anos vinte, incluindo (por ordem cronológica): Cubismo, Futurismo italiano, Expressionismo, Futurismo russo, Dadaísmo e Surrealismo, para citarmos os mais notórios.

intelectuais foram expurgados do Partido. Em 1925, no mesmo ano em que o Partido tentou delinear uma política cultural mais sistematizada², o conjunto dos escritores fundou a *Associação Pan-Russa de Escritores Proletários* (RAPP), inspirada em parte no movimento “proletkultista”. Entre 1925 e 1932, período de existência da RAPP, os “naturalistas”, francamente inspirados em Plekhanov³, paulatinamente se tornaram hegemônicos dentro da entidade. A principal diferença entre os “proletkultistas” e “naturalistas”⁴ era o problema da “herança cultural burguesa”. Para os últimos, a arte proletária não poderia criar algo de radicalmente novo, mas deveria se inserir na tradição do naturalismo literário “burguês”, adaptado às necessidades histórico-revolucionárias. Alexandre Fadaiev, em seu artigo de 1929 intitulado “Abaixo Schiller”, tenta definir um “método criador”, a partir da crítica ao “idealismo-romanticismo” (do qual Schiller seria o fundador) e da exortação de Stendhal e Balzac que, a despeito de sua ideologia “burguesa”, fundaram um método literário perfeitamente utilizável por escritores proletários: “À diferença dos grandes realistas do passado, o artista do proletariado verá o processo de desenvolvimento da sociedade e as forças principais que movem esse processo e determinam seu desenvolvimento, ou seja, ele poderá figurar e figurará o nascimento do novo sobre o velho. Mas isso significa que esse artista, mais do que qualquer artista do passado, não somente explicará o mundo, mas servirá conscientemente à causa da transformação do mundo [...]. O método do realismo proletário [...] poderá representar os fenômenos da vida e do homem em sua complexidade, em sua mudança, desenvolvimento, ‘auto-movimento’, à luz de uma grande e autêntica pers-

² Sobre a política do partido no campo literário, ver PCUS *apud* HOBSBAWM, 1987: 142.

³ “A reprodução da vida no jogo ou na arte tem um grande significado sociológico. Reproduzindo a própria vida nas obras de arte os homens se educam para sua vida social e se adaptam a ela” (*apud* HOBSBAWM, 1987: 171).

⁴ Estes artistas reuniam-se em torno da revista *Na Postu* (*A Postos*) e por isso também são chamados de *napostovtzi*.

pectiva histórica, ou seja, à luz do que ‘deverá ser’. Nesse sentido, o artista do proletariado será não apenas o realista mais lúcido, mas também o maior dos sonhadores: o sonho não será absolutamente um privilégio dos românticos” (FADAIEV *apud* HOBSBAWM, 1987: 188).

Ao contrário dos “proletkultistas”, os naturalistas dissociavam o “método criador” da “visão de mundo” do artista. Daí sua recuperação de Stendhal e Balzac⁵: “Citando Engels e Lênin, eles argumentavam que grandes escritores como Balzac e Tolstoi tinham habilmente desenhado um quadro basicamente correto da realidade, a despeito de seu viés ideológico [...]. O mero fato de um escritor apresentar acuradamente um ponto de vista classista constituía a reprodução de um importante aspecto da realidade em si mesma” (ERMOLAEV, 1973: 01).

A consolidação de uma corrente “naturalista”, que procurava referendar-se nas reflexões dos grandes teóricos do marxismo, Engels, Plekhanov, Lênin, acabou se tornando não só hegemônica no RAPP, mas angariou a simpatia do Partido. A separação entre a “técnica” neutra e “fins” burgueses, não só se aplicava ao campo artístico-literário, num confronto contundente às correntes “esquerdistas” e “formalistas”, mas vinha de encontro a uma aceitação cada vez maior dos princípios de organização e técnica do trabalho implantados na União Soviética, apropriadas da racionalidade capitalista “avançada” (LINHART, 1983).

A confluência da racionalidade organizacional imposta à sociedade soviética (no sentido amplo) com novas demandas artísticas, ficaria explicitada a partir de 1932, quando o debate estético-ideológico converge para a dogmatização crescente do “realismo socialista”, termo cunhado por I. M. Gronski (editor do *Izvestia*) em maio de 1932, como uma contrapartida ideológica ao I Plano Quinquenal, lançado no mesmo ano. Era a consolidação do poder de Joseph Stalin e a imposição da “socialização” não só da economia, mas também da cultura,

⁵ Referendada pelo grande teórico da literatura, Georg Lukács, que, entre 1931 e 1945, se exilou em Moscou e esteve no centro do debate em torno do “realismo socialista”, como veremos adiante.

sob a férrea disciplina partidária.

A criação da RAPP tinha representado um importante passo na subordinação dos escritores e artistas em geral ao aparelho partidário. A RAPP se consolidara à medida em que a chamada “vanguarda futurista” (reunida em torno da revista LEF) perdia espaço no campo político-cultural. Acusada de obscura, formalista, inacessível às massas — logo, “anti-revolucionária” —, cultuando um gosto “pequeno-burguês decadente”, a vanguarda formalista russa via-se cercada pelo aparelho partidário.

Depois do período de “glória” revolucionária de 1917-1919 (WILLET, 1987), quando Maïakovski, Meyerhold e Kandinsky chegaram a fazer parte do comissariado, os formalistas foram paulatinamente perdendo espaço político. A vertente russa de ataque à “instituição arte”, característica fundamental das “vanguardas históricas” (BURGER, 1993), apontava para a fusão entre o artista, o artesão e o revolucionário⁶. A fundação da revista LEF, em 1923, como entidade independente, só aumentou a desconfiança partidária. A inspiração de S. Eisenstein no método de montagem dos dadaístas berlineses, na busca de um cinema “épico-revolucionário” (cujo grande momento é o *Encouraçado Potemkin*), é um exemplo de busca de uma outra “técnica” de criação, que perdia espaço ao longo do processo de consolidação do Estado soviético.

O conflito entre o Partido e as vanguardas crescia na mesma proporção em que alguns princípios se tornavam “doutrina” de criação: a) a consolidação de um método naturalista; b) a manutenção da “herança burguesa” (ligada ao realismo literário do século XIX); c) a busca de referenciais nacionais, quando não folclóricos para informar o artista na comunicação com as “massas”. Estes princípios convergiam para um “romantismo” revolucionário, cuja forma e conteúdo era tudo aquilo que as “vanguardas históricas” rejeitavam. O embate era inevitável.

A grande inflexão das “vanguardas históricas” ocorreu no início da década de 1930, numa

reação neo-romântica e nacionalista, coordenada pelas estruturas político-partidárias de cunho autoritário: na Alemanha, o nacionalismo de extrema-direita combatia sistematicamente as vanguardas formalistas, mesmo antes de conseguir o poder de Estado. Desde 1927 a *Liga de Combate pela Cultura Alemã*, criada pelo ideólogo nazista Alfred Rosenberg, denunciava a “arte moderna” como sinônimo de arte “degenerada”. Numa associação de imagens absolutamente fortuita, seu correligionário Paul Schutze-Naumburg lançava um livro intitulado *Arte e raça* (1928), no qual colocava lado a lado fotos de pessoas deformadas ou vítimas de distúrbios mentais e pinturas e esculturas modernistas, tentando evidenciar o caráter “degenerado” deste tipo de arte (apud ELLIOTT, 1996: 270).

Se o PCUS não chegou a tais extremos de cinismo intelectual, não se esquivou de denunciar os formalismos na arte como sinônimo de arte “burguesa degenerada”. Na União Soviética de Joseph Stalin não havia mais espaço para a arte “livre”, enquanto criação e problematização do “mundo novo”. O problema talvez não fosse a incomunicabilidade com as massas (o que precisa ser melhor estudado), mas a perspectiva de uma esfera de elaboração de pensamento fora do espectro partidário e radicalmente inovadora. Ao institucionalizar e regrar a criação artística, o Partido institucionalizava o próprio artista, fazendo-o crer na sua importância histórica. A racionalidade da produção coletivista extrapolava as fronteiras das fábricas.

V. O GRANDE DEBATE: MODERNIDADE, VANGUARDA E REVOLUÇÃO

Ao longo dos anos trinta, quando a arte moderna “formalista” esgotava seu ciclo de criação mais fecundo, a questão do modernismo e suas inter-relações com a Revolução permaneceu viva como objeto de reflexão, num debate que marcou a tradição marxista e criou matrizes de pensamento diferenciadas.

Alguns intelectuais marxistas de origem centro-européia conseguiram manter vivo o livre debate, ainda que fora dos seus países de origem, redefinindo os termos da equação arte-revolução e do significado histórico da arte moderna. Este debate pode ser tomado como uma espécie de contraponto, ao longo dos anos vinte e trinta, à

⁶ Caminho seguido por outros movimentos como a Escola Bauhaus, dirigida por Walter Gropius e, em parte, pelo teatro de Brecht na mesma época, na Alemanha.

emergência dos totalitarismos nazi-fascista e stalinista e suas estéticas oficiais. Os protagonistas foram os alemães Walter Benjamin, Theodor Adorno e Bertold Brecht (posteriormente a 1933 exilados, respectivamente, em Paris, nos Estados Unidos e na Dinamarca/Estados Unidos), ao lado do húngaro Georg Lukács (que se exilou na URSS a partir de 1931, fundando a revista *Critica Literária* — fechada em 1940 pelo Estado soviético). Dos quatro, este último terá um papel essencial, ainda que controvertido, na formulação dos princípios do “realismo socialista” (numa perspectiva diferenciada daquela que Andrei Iordanov irá sistematizar, a partir de 1934, como veremos).

Estes intelectuais tinham como contraponto a crescente doutrinação partidária, sob inspiração soviética, no campo artístico. Mas não foi só a perseguição partidária (e no limite policial, como no caso de Lukács, preso na URSS entre 1941 e 1944) que perturbava os termos do debate. A ameaça nazi-fascista, uma realidade política e militar consolidada na década de 30, não permitia um rompimento completo com os parâmetros ditados a partir da União Soviética, sob pena de enfraquecer a única entidade política em que estes intelectuais se balizavam, apesar de todos os “desvios”, num momento em que ela precisava ser mais forte do que nunca.

Ainda assim o debate foi significativo e intenso e constituiu um parâmetro de pensamento que extrapolou os limites do movimento comunista e da conjuntura em questão. Três caminhos básicos foram apontados: um que, mesmo aceitando debater com os modernismos, se distanciava dos seus pressupostos, enquanto reflexão sobre o significado político da arte. Este parece ser o caso de G. Lukács. Num outro pólo, Walter Benjamin, cuja obra é uma tentativa de constituição de uma filosofia modernista que conseguisse estabelecer novos marcos para uma crítica cultural de esquerda. E uma terceira proposição, que dialoga com o modernismo como possibilidade de uma incorporação crítica da tradição cultural, desenvolvida por Theodor Adorno.

A rigor, o confronto intelectual direto se deu entre Brecht-Lukács e Adorno-Benjamin, e pode ser mapeado por uma série de textos nos quais as reflexões são desenvolvidas à guisa de répli-

cas e tréplicas de parte a parte⁷.

A morte prematura de Benjamin (1940) e a institucionalização (não isenta de conflitos) de Brecht e Lukács no pós-II Guerra pelos regimes pró-soviéticos da RDA e da Hungria, respectivamente, diminuíram o fogo cruzado entre os autores.

Lukács, ao lado de Mikhail Lifschitz, na revista *Critica Literária*, desenvolveu ao longo dos anos trinta uma tentativa de reavaliar o significado da idéia de “realismo socialista”, através de duas estratégias básicas: incorporar a herança “burguesa”, politicamente progressista e esteticamente complexa (cuja máxima expressão eram os “grandes” autores do romance do século XIX); e evitar uma teoria da obra de arte que, sob a justificativa do engajamento, estimulasse o didatismo e o populismo cultural (LUKÁCS, 1981). Embora as perseguições políticas que o filósofo e militante húngaro sofreu ao longo da sua vida expliquem, em parte, as suas “condenações” da arte moderna (tida como “degenerada”, bem enquadrada nos ditames do stalinismo), cabe perguntar se esta desconfiança em relação ao modernismo (e seus procedimentos básicos: paródia, fragmentação, alegoria, mimese técnica, formalismo etc.) já não estaria pressuposta em suas estratégias de análise, com todas as implicações políticas daí decorrentes. Como categoria central do pensamento de Lukács, surge a idéia de arte como *mimesis*, reprodução da realidade, não tanto pelo conteúdo da obra, mas pela sua estrutura interna. Assim, o receptor da obra não se reconhecia só pela fábula contida num romance, mas pelo desenvolvimento estrutural da narrativa que articulava personagens e situações de maneira “realista”.

Para Brecht era o oposto. Construindo suas reflexões a partir das suas experiências teatrais, negava a arte como *mimesis*, reflexo do mundo na estrutura da obra, afirmando-a como *práxis transformadora*, como antecipadora da realida-

⁷ Abaixo citamos alguns textos relacionados ao debate: ADORNO, 1968: 185-197; 1983; 1985 e 1994: 115-146, BENJAMIN, 1985 e 1983, BRECHT, 1964; 1965 e 1967 e LUKÁCS, 1956; 1968: 47-99; 1971; 1978: 88-92 e 1981.

de, colocando artista e público numa situação ativa frente à obra, um ato constante de *montagem* e *desmontagem* de uma realidade “mutável, polifacetada, contraditória” (LUNN, 1982: 141). Neste sentido, a arte não era um fenômeno ideológico, mas situava-se no mundo da produção, homóloga ao universo da fábrica. A analogia de Brecht entre o teatro, o *cabaret* e o ginásio de esportes desponta a partir destes princípios.

Num texto de 1936, intitulado “Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico”, Brecht esboça uma definição do romance burguês, *corpus* artístico privilegiado por Lukács: “O romance burguês desenvolveu, no último século, muita coisa de dramático e com isso se entendia a forte concentração de uma fábula, uma situação de relação interna e recíproca entre todas as partes isoladas” (BRECHT, 1965: 202). Em seguida, critica os limites políticos do romance “realista” na época das conquistas técnicas da modernidade: “Não se permitia de modo algum ao espec-tador entregar-se sem qualquer crítica [...] aos acontecimentos por meio da identificação com os personagens dramáticos. A representação submetia os assuntos e ocorrências a um processo de distanciamento. Trata-se do distanciamento que é necessário para que se possa compreender. Em relação a tudo que é evidente por si mesmo se renuncia à compreensão. O natural tinha que ser acrescido do elemento extraordinário. Somente assim é que as leis de causa e efeito poderiam aparecer em evidência. Era preciso que a atuação dos homens fosse tal e pudesse, ao mesmo tempo, ser outra” (BRECHT, 1965: 203). Brecht entendia que o *verfremdung* (“distanciamento”), como uma atitude crítica proporcionada pela estrutura da obra, não produzia a *catarsis* pela identificação do receptor com a fábula, mas o *conhecimento* do mundo e, na sua visão, a vontade de mudá-lo (na medida em que o público do “teatro épico” eram as classes exploradas). Essa “pedagogia” jamais poderia se opor à “diversão”: “Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condições de ensinar” (BRECHT, 1965: 206).

A polêmica entre Lukács e Brecht será um dos grandes capítulos do debate sobre o caráter político da arte e se estenderá até os anos cinqüenta. No seu teatro “épico”, cuja adjetiva-

ção já apontava um contraponto com a consciência exercitada no romance, Brecht procurava o chamado “realismo crítico”, cujo princípio era o “distanciamento” do receptor, já aludido. A montagem e a fragmentação da narrativa exigiam do público um papel ativo na organização dos elementos da obra, evitando a tendência à catarse e à exortação didatizante que o “realismo socialista” propunha. Não por acaso, Brecht preferiu o exílio na Dinamarca, apesar da proximidade geográfica com a Alemanha nazista, do que na União Soviética, cuja perseguição aos artistas de vanguarda ficava cada vez mais clara.

As posturas de Brecht ecoaram diretamente em Walter Benjamin, do qual era amigo desde 1924 e responsável pela guinada marxista do filósofo e crítico literário a partir de 1927. Os procedimentos modernistas eram valorizados por apontarem para uma “mímesis técnica” do mundo e da vivência do homem moderno. Esta era a sua grande virtude política à medida em que estabelecia uma nova relação entre as massas e a obra de arte. Se Brecht desenvolveu suas reflexões em torno do teatro, Benjamin foi um dos grandes teóricos do cinema. Para ele, o cinema, exemplo máximo da “estética da produção” (termo brechtiano) indicava uma nova relação entre sociedade e arte, exigindo que a “obra” não fosse *contemplada* individualmente (como numa pintura tradicional), mas *percebida* coletivamente (pois ela mesma era produto industrial e coletivo), processo que não seria incompatível com o papel de “diversão” representado pela arte na sociedade de massas. É o que ele chamou de *apercepção ou percepção distraída* da obra, processo ativo e desmistificador da “aura” (resquício da arte religiosa e, como tal, alienada, pois ancorada na memória da autoridade e da tradição).

Para Benjamin, o fascismo já havia percebido esse novo poder político da obra de arte “não aurática”, que extrapolava o mero conteúdo e sugeria a nova relação social que unia experiência humana e estágio técnico da sociedade. Só que o fascismo havia manipulado essa técnica para afirmar não a “estética da produção”, mas a “estética da política”, logo esvaziando-a de conteúdo ativo. Para Benjamin, a revolução e a ação militante não poderiam ignorar essa nova

sensibilidade coletiva, sob pena de reforçar cânones artísticos estabelecidos pela ideologia burguesa ou sob pena de ver a obra de arte “não-aurática” ser manipulada pelo fascismo (BENJAMIN, 1985).

As posições de Benjamin, bolsista do *Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt*, provocaram reações de Theodor Adorno. O princípio teórico central de Adorno, à primeira vista, parece paradoxal. Seu *corpus* privilegiado de reflexão será a música e, secundariamente, o cinema. Ao mesmo tempo em que ele elogia a música atonal e dodecafônica de Arnold Schoenberg, portanto um “modernista”, o faz numa perspectiva pessimista em relação à modernidade. Para Adorno, a técnica “extra-artística”, fetiche da modernidade capitalista, havia matado a experiência social da arte que, necessariamente, passa por um momento individuante/subjetivo. Conseqüentemente, o papel político “libertador” da arte estaria comprometido.

Se para Benjamin a idéia de crítica cultural militante deveria “libertar o poder poético dos objetos enquanto se extingue a subjetividade do observador” (LUNN, 1982: 211), para Adorno a experiência artística crítica não poderia jamais sobreviver numa era de crise da subjetividade individual. Nesse sentido, a arte, sob a técnica capitalista e na forma de mercadoria cultural, selaria o ciclo de alienação iniciado no mundo do trabalho. Na música, arte pré-industrial por excelência, este processo encontraria sua resistência justamente na música atonal moderna que não favorecia a “audição desconcentrada”⁸. Na música moderna (de Schoenberg) o artista radicalizava a técnica intra-artística (sua competência específica e ancorada numa dada tradição), rompendo com a linguagem tonal, cujo papel na expressão de uma consciência subjetivante havia sido inviabilizada pelo capitalismo.

Para Adorno, quando as massas pudessem assobiar uma melodia de Beethoven, isto não significaria a sua compreensão, mas a morte das possibilidades críticas contidas na sua obra. Nesse sentido, ao contrário de Benjamin, a perda

da “aura” da obra, na era de sua reprodução técnica, era paralela à consagração da obra como mercadoria, fetiche de consumo e reiteração de fórmulas vazias. Na sua visão, a vanguarda moderna cumpria um papel histórico importante, não por apontar para os “novos caminhos” técnicos para a arte, mas por explicitar a impossibilidade da arte na sociedade moderna e exigir uma reavaliação crítica da tradição⁹.

Enfatizamos que estes quatro autores não estão preocupados com o conteúdo das obras. Vão mais além. Estão mais preocupados com as condições de produção da obra de arte na sociedade capitalista e a relação social que fundamenta a experiência estética. Neste ponto, obviamente, nenhum dos quatro poderia ser enquadrado dentro dos parâmetros estritos do “realismo socialista”, cuja ênfase recaía no conteúdo, pensado dentro dos valores “socialistas” e na exigência de um simplismo estético que privilegiava a “comunicabilidade” imediata da linguagem, em detrimento da expressividade formal e da atividade racional do receptor.

Mesmo em Lukács a idéia de realismo na arte não pode ser acusada de “conteudista” ou “didatizante”, pois não é o conteúdo diegético da obra que está em jogo. O que importava era pensar a obra (“-prima”) como estágio máximo de consciência de uma época, menos pelo “o que” ela diz e mais pela sua capacidade de reproduzir situações e experiências sociais em toda a sua contradição dialética. Coerentemente, suas preferências intelectuais sugeriam a superioridade da mímese, sobre a paráfrase ou a paródia, e do *símbolo* (que ao contrário da *alegoria* pressupõe uma relação intrínseca e imediata com uma determinada idéia e seu conteúdo) como princípios constitutivos da obra de arte.

VI. O “REALISMO SOCIALISTA” COMO DOUTRINA

Se o tema da vanguarda modernista e da tradição cultural catalisava o fecundo debate entre os quatro autores mencionados, abrindo

⁸ Adorno respondeu diretamente ao texto de Benjamin supracitado. Ver ADORNO, 1983.

⁹ Estas posições de Adorno serão melhor sistematizadas por ele no pós-II Guerra, sob o impacto da “indústria cultural” norte-americana e a descoberta do grau de barbárie dos campos de concentração nazistas.

diferentes perspectivas para se pensar arte e política, na União Soviética a reflexão se travestia em doutrina partidária.

Em 1932, o PCUS decreta o fim de todas as organizações independentes de escritores e artistas, através de uma resolução do Comitê Central, intitulada *Sobre a reorganização das organizações artístico-literárias*: “Hoje, quando já cresceram os quadros de literatura e da arte proletárias e vieram novos escritores e artistas das fábricas e dos *kolkoses*, os limites das organizações artístico-literárias proletárias existentes (VOAPP, RAPP, RAMP etc.) 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 torno 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 consistentes grupos de escritores e artistas que simpatizam com a construção socialista” (RESOLUÇÃO do Comitê Central PCUS, 23/04/1932, dissolvendo as entidades literárias).

No mesmo momento criou-se a União dos Escritores Soviéticos, entidade oficial e unificada, que explicitava em seu Estatuto a nova doutrina: “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 concreticidade 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” (Estatuto da União dos Escritores da URSS *apud* HOBSBAWM, 1987: 192).

O comitê organizador da União de Escritores Soviéticos era composto por I. M. Gronsky (editor do *Izvestiia*), V. Kirpotin, chefe da “divisão literária” [sic] do comitê central do PCUS, acrescidos de um cargo formal dado ao escritor M. Gorki. Em 20/05/1932, Gronsky teria usado pela primeira vez o termo: “A demanda

básica que nós fazemos aos escritores é: escrevam a verdade, veiculem realmente a nossa realidade que é, em si mesma, dialética. Portanto o método básico da literatura soviética é o método do realismo socialista” (*apud* ERMOLAEV, 1973: 01). A partir da definição doutrinária dos funcionários do Partido, Mikhail Lifschitz e Georg Lukács, junto com um grupo de intelectuais ligados à revista *Critica Literária*, tentaram desenvolver uma elaboração teórica mais profunda para o termo, até o fechamento desta, em 1940. O pivô do incidente foi o artigo de Lukács “Contribuições à história do realismo”, de 1939, quando ele reafirma que o escritor pode ter uma concepção de mundo “errada” e ainda assim “refletir” em sua obra a realidade histórica. Essa simples e lógica constatação era interpretada como uma rebeldia ante o dirigismo partidário. Ao separar “concepção de mundo” e “método literário” (STRADA, 1987a), Lukács sofreu uma série de acusações de ordem intelectual, levadas a cabo por escritores fiéis ao Partido, dentre eles V. Kirpotin, processo que culminou com sua queda e prisão em 1941, sob acusação de “agente trotskista”.

Mas foi em 1934, durante o *I Congresso de Escritores Soviéticos*, que esta perspectiva ideológica encontraria sua melhor e mais duradoura sistematização, através de Andrei Jdanov. No seu discurso paradigmático, de 17/08/1934, definiu o termo: “O camarada Stalin chamou nossos escritores os ‘engenheiros das almas’. 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 como 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” (DISCURSO de Andrei Jdanov no I Congresso de Escritores Soviéticos, 1934).

O discurso termina com uma exortação, depois de citar o modelo das fábricas e dos *kolkoses*, como modelos de organização da

produção e fiadores das novas demandas intelectuais: “Produzam obras de uma maestria perfeita e de um conteúdo ideológico a artístico elevado” (DISCURSO de Andrei Jdanov no I Congresso de Escritores Soviéticos, 1934). A doutrina e a propaganda se unificavam, no episódio simbólico da elevação de Vladimir Maiakovski à condição de “iniciador” do realismo socialista, nomeado por Stalin, em 1935, como o “melhor poeta da época soviética”. Como é notório, uma das causas do suicídio de Maiakovski foi o cerceamento imposto pelo Partido às suas atividades criativas, aprofundando sua crise pessoal.

VII. ARTE, INDÚSTRIA CULTURAL E GUERRA FRIA

O debate que envolveu grandes teóricos marxistas do século XX foi delimitado pela sombra do stalinismo, pelo nazi-fascismo e pelo esforço de guerra soviético que impunha outras prioridades ao mundo da cultura. No pós-guerra os rumos da reflexão baseada no marxismo, em torno da arte, mudaram sensivelmente.

Na condição de herói de guerra, Andrei Jdanov — que havia comandado a resistência soviética em Leningrado — reforçara seu prestígio junto ao PC soviético (por conseguinte junto aos PCs do mundo todo), tornando-se o grande arauto do “realismo socialista”, cristalizado não só como doutrina oficial mas como parâmetro de censura artística (MORAES, 1994: 123). Em 1947, logo após o discurso de Churchill que explicita a “guerra fria”, Jdanov evoca o papel da União Soviética na liderança do mundo “democrático e anti-imperialista”, reforçando o papel didático do “realismo socialista” na pedagogia revolucionária dos povos mantidos sob o “imperialismo capitalista”. Politicamente, isto implicava no reforço ainda maior do centralismo dos partidos comunistas, leia-se, a supremacia dos interesses e da lógica partidária sobre as sutilezas da produção artística e intelectual propriamente dita. Como subprodutos da radicalização da política cultural dos partidos comunistas, Lukács e Brecht serão punidos pelos partidos dos seus respectivos países (ou seja pelos governos da Hungria e da Alemanha Oriental).

Cumpria à arte “proletária”, baseada no “realismo socialista”, se contrapor à arte “burguesa”, taxada como “mentirosa”, “ilusionista”, “pessimista”, “anti-humanista”, “subjetiva” e “abstrata/formalista”. Logo, o “realismo socialista” deveria se pautar pela “verdade (histórica)”, pelo “realidade (social)”, pelo “otimismo”, pelo “humanismo”, “objetivismo” e pelo “conteudismo/figurativismo”. O escritor russo Mário Gorki era considerado o grande paradigma a ser seguido¹⁰.

Noutra direção, a chamada “Escola de Frankfurt”, tendo como expoente máximo Theodor Adorno, construiu uma reflexão sociológica na qual a arte tem um papel central. Menos pelas suas potencialidades, no contexto da “sociedade administrada”, e mais pela sua condição de fetiche/mercadoria, alienada e alienante. Retomando alguns temas hegelianos, centrados na preocupação com a objetivação do “espírito/pensamento” (*geist*) no mundo, Adorno marcou a Sociologia da Arte através da sua teoria da “indústria cultural”, elaborada em fins dos anos quarenta (ADORNO, 1985). O que importa, para os objetivos deste artigo, é entender a teoria da “indústria cultural” adorniana como um dos primeiros sintomas de desconfiança do pensamento marxista para com as possibilidades de uma arte de massas, seja na vertente “tecnológica”, seja na vertente “realista”.

É curioso, e mereceria uma reflexão mais acurada, que dois pólos completamente opostos tenham se consolidado no mesmo momento histórico, dentro do mesmo espectro ideológico geral (o “marxismo”). Em outras palavras, seria plausível supor que tanto a teoria crítica frankfurtiana sobre a arte quanto a doutrina do “realismo socialista” expressem, por modos e caminhos completamente diferentes, um esgotamento do debate sobre “arte e revolução”, tal qual ele se dava entre os anos vinte e trinta. No pri-

¹⁰ O caso do cinema neo-realista italiano é um exemplo histórico interessante. Nascido como projeto ideológico/estético, no campo do movimento comunista, ele conseguiu, em alguns casos, extrapolar os limites de forma/conteúdo impostos pelo “jdanovismo” que hegemonizou os partidos comunistas nesta época (fim dos anos quarenta e começo dos anos cinqüenta).

meiro caso — em Adorno e nos frankfurtianos em geral — a arte (de massas) sob o capitalismo jamais poderia expressar e elaborar uma consciência revolucionária, pois teria se transformado em fetiche submetido ao mercado, cujo valor de “troca” era determinante, em relação ao valor de “uso”. No “jdanovismo”, a arte só poderia ser revolucionária se abdicasse de sua busca de autonomia, como campo específico da produção social, e obedecesse procedimentos determinados pelo Partido. Assim, mercado e partido se tornavam as categorias centrais de reflexão, lugares de produção simbólica (e política), que antes era da arte. As possibilidades de reflexão sobre os princípios constitutivos da obra, o papel crítico da experiência artística, o caráter prospectivo da reflexão estética, estavam neutralizados, nos dois casos, por razões diferentes: Adorno lamentava o mercado, Jdanov exortava o Partido.

O “acadêmico” e o “político”, separados por um *ethos* completamente diferente e um *pathos* ainda mais, expressaram, historicamente falando, a crise de uma perspectiva. A crença na revolução pelas formas, e na intervenção da experiência estética sobre o conjunto da sociedade, que estava no bojo da relação arte e política dentro do espectro comunista, parecia encontrar seu limite.

VIII. DA ARTE “REVOLUCIONÁRIA” À MERCADORIA “REBELDE”

Embora desacreditado pelos teóricos de origem acadêmica (notadamente os “frankfurtianos”), ou esterilizado pelos teóricos de origem partidária, o binômio arte-revolução voltou ao centro do debate político nos anos sessenta, tendo como espectro as contradições da indústria cultural. A arte engajada dos anos sessenta, pelo menos na América do Norte e Europa ocidental, pouco deve à influência direta dos partidos comunistas tradicionais. A romantização das lutas nacionalistas e revolucionárias na Argélia, Cuba e Vietnã, bem como o proselitismo em torno da “revolução cultural chinesa”, funcionaram como novos parâmetros para pensar o problema e criar obras.

O *slogan* nos muros de Paris em 1968 é revelador: “Corra camarada, o velho mundo quer te alcançar”. O paradigma para compor um dos pólos do binômio (a “revolução”) não

era mais o da “Revolução Russa”, comandada pelos bolcheviques, mas os movimentos terceiro-mundistas que tocavam fundo a consciência de uma juventude primeiro-mundista em busca de alternativas à sociedade de consumo e à arte massificada de entretenimento.

Apesar do afastamento em relação aos paradigmas revolucionários bolcheviques, os movimentos de vanguarda dos anos sessenta operavam uma releitura das experiências estéticas em torno do momento revolucionário soviético. Eisenstein e, sobretudo, Maiakowski foram tomados como as primeiras vítimas do stalinismo, antes mesmo dos “Processos de Moscou”, primeiras vítimas do cerceamento da consciência revolucionária imposto pelo stalinismo, que alguns anos depois tomaria conta de toda a sociedade. As vanguardas dos anos sessenta se propunham a recuperar o legado daqueles, e de outros “modernistas”, e realizá-los em plena sociedade de consumo de massas¹¹. Tarefa ingrata, diga-se.

O resultado parece ter sido um redimensionamento do binômio arte-revolução. A maioria das vanguardas dos anos sessenta, apesar das intenções coletivistas, acabaram reforçando o culto à personalidade do artista e do gênio criador, tão cara à tradição romântica. Este aspecto também existia nos modernismos dos anos dez e vinte, mas a própria situação do artista engajado naquele momento, e o estatuto de obra de arte, eram outros (BURGER, 1993). Talvez por isso, os manifestos artísticos dos anos sessenta não tiveram tanta força histórica quanto os manifestos do modernismo do início do século. Por outro lado, certas estruturas de difusão das obras, no capitalismo avançado, puderam absorver mais rapidamente o impacto do “novo” e do “revolucionário”, presente nas intenções de forma e conteúdo das obras de vanguarda dos anos sessenta. O circuito do mercado era um fator preponderante na difusão e realização da obra. Este aspecto colocava o artista engajado numa situação limite: como afirmar o caráter político da obra mantendo-se no circuito de consumo do “sistema”? Como romper com o

¹¹ No Plano Piloto da Poesia Concreta, 1958/1961, a citação final cabe a Maiakowski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

“sistema” sem abrir mão das prerrogativas de “profissional” desse mesmo “sistema”? Ou ainda: como abrir mão dessas prerrogativas e conseguir difundir e realizar sua obra socialmente?¹² As prédicas de Adorno entravam pela “porta dos fundos” das vanguardas.

Os artistas que lideraram a “rebeldia” dos anos sessenta não eram só “boêmios”, mas também “proletários”. Em sendo “proletários”, se auto-identificavam, porém, como “intelectuais”. Por uma configuração histórica específica, não podiam servir-se de uma máquina partidária e não queriam permanecer nos limites do “sistema”, ou seja, do “mercado”. Sobrava, pois, a “rebeldia”, cujos efeitos colaterais eram bem aceitos pela tradição de tolerância do liberalismo burguês.

A riqueza e as realizações históricas dos anos sessenta, quando presenciamos os extertores na crença da “revolução” como paradigma, e da “arte” como seu arauto, estão justamente nestas contradições. As tensões entre arte-revolução, transfiguradas nos termos paradoxalmente similares — “mercadoria-rebeldia” — anunciam uma nova configuração global das sociedades capitalistas, em que pese a permanência de velhas contradições socioeconômicas. Essa transfiguração acabou cedendo espaço às perspectivas de “liberação individual”, do “corpo”, do “desejo” e de outras categorias que nortearam a experiência estética e as utopias revolucionárias das sociedades de massa e, cedo, se constituíram em ícones de consumo.

No “bloco soviético”, ironicamente, os artistas mais ameaçadores talvez tenham sido aqueles que ficaram à margem do Partido e do “realismo socialista” (e suas variantes estéticas).

Sem querer ser “burocrata” de partido e sem poder ser “proletário” do sistema (no sentido de ser o vendedor de produtos simbólicos), só restou aos artistas soviéticos “revolucionários” permanecerem como “boêmios”. Na União Soviética, os “boêmios” talvez não fossem o contrário da burguesia, como sugeria Oswald

de Andrade, mas o eram, com certeza, da “burocracia”. A mesma burocracia que tentou codificar a arte e a política, as dimensões mais apaixonadas e, como tal, indeterminadas, da experiência humana em sociedade.

De qualquer forma, seja pela absorção do mercado, seja pela repressão política (inclusive aquela patrocinada pelos regimes socialistas, sem falar das censuras das ditaduras militares capitalistas), a arte engajada sonhada pelo movimento comunista de outrora parece ter cumprido um papel histórico. A justa dimensão deste papel ainda está por ser analisada. Longe do “calor da luta”, vislumbramos um certo estranhamento em relação a este tipo de arte, o que, talvez, facilite a análise histórica.

Num contexto em que as vanguardas se perdem no deslumbramento consigo mesmas e que a indústria cultural parece um fenômeno “universal” consolidado, qual o sentido de pensar o significado de uma arte engajada? Num momento em que os publicitários se tornam os grandes produtores “culturais” e pensadores “políticos” do sistema, qual a pertinência em analisar o momento em que a arte acreditou na revolução?

Talvez a resposta a essas indagações passe pela busca de outros parâmetros para pensar a relação entre arte e sociedade. Afinal, é essa a questão de fundo. A análise histórica que se pautar pelos termos do passado certamente cairá no pessimismo daqueles que são nostálgicos de uma “modernidade” idealizada. Por outro lado, se as respostas apontarem para o “julgamento” dos “erros” dos artistas do passado, podemos cair no otimismo vazio dos arautos da “pós-modernidade”.

Dentro dos limites da dúvida, vislumbro um princípio analítico: talvez a arte não faça as revoluções mas, simplesmente, participe delas. Talvez, a História não deva julgá-la por não ter feito as revoluções sonhadas, mas entender o seu papel na configuração desses sonhos. Na dialética sonho-realidade é que se vive o despertar ou, nas palavras de um poeta brasileiro, ex-comunista, esse “terceiro tom chamado aurora”.

¹² Nos músicos de *rock* este aspecto será dramático. Veja o exemplo de Keith Richard dando-se conta de que os lucros dos seus discos eram investidos em ações da indústria bélica.

Marcos Napolitano (napoli@coruja.humanas.ufpr.br) é Mestre em História pela Universidade de São Paulo (USP) e Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES**, Dawn *et al.* (1996). *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930/1945*. London, Thames and Hudson.
- ADORNO**, Theodor. (1968). “Moda sem tempo: sobre o jazz”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 18: 185-197, março/abril.
- ADORNO**, Theodor. (1983). “O fetichismo na música e a regressão da audição”. São Paulo, Abril Cultural, Col. “Os pensadores”.
- ADORNO**, Theodor *et al.* (1985). “A indústria cultural”. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- ADORNO**, Theodor. (1994). “Sobre a música popular”. In: COHN, Gabriel. (org). *Adorno*. São Paulo, Ática.
- ANDERSON**, Perry. (1985). “Modernismo e revolução”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, 12.
- BENJAMIN**, Walter. (1983). “Sobre alguns temas em Baudelaire”. São Paulo, Abril Cultural, Col. “Os pensadores”.
- BENJAMIN**, Walter. (1985). *Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense.
- BRADBURY**, M. *et al.* (1989). *Modernismo: guia geral*. São Paulo, Cia. das Letras.
- BRECHT**, Bertold. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York, Hill and Wang.
- BRECHT**, Bertold. (1965). “Teatro de diversão ou teatro pedagógico”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 3, julho.
- BRECHT**, Bertold. (1967). “Notas sobre Mahagony”. In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- BURGER**, Peter. (1993). *Teoria da vanguarda*. Lisboa, Vega.
- ELLIOTT**, David. (1996). “A Life-and-Death Struggle”. In: ADES, Dawn *et al.* *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930/1945*. Londres, Thames and Hudson.
- EGBERT**, Donald D. (1973). *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Barcelona, Tusquets Editor.
- ERMOLAEV**, H. *et al.* (1973). *Communism, Marxism and Western Society. An Encyclopaedia*. Vol. 8. London, Herder.
- HOBSBAWM**, Eric. (1987). *História do marxismo*. Vol. 7. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- LINHART**, Robert. (1983). *Lênin, os camponeses, Taylor*. Rio de Janeiro, Marco Zero.
- LUKÁCS**, Georg. (1956). “Luta entre o progresso e a reação na cultura contemporânea”. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 10/10.
- LUKÁCS**, Georg. (1968). “Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”. In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- LUKÁCS**, Georg. (1971). “Art and Objective Truth” In: *Writer and Critic and Others Essays*. New York, Universal Library.
- LUKÁCS**, Georg. (1978). “On Bertold Brecht”. *New Left Review*, London, 110: 88-92, jul/ago.
- LUKÁCS**, Georg. (1981). “Notas sobre o romance”. In: PAES Netto, José Paulo. (org.). *Lukács*. São Paulo, Ática.
- LUNN**, Eugene. (1982). *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. México, Fondo de Cultura Económica.
- MORAES**, Denis. (1994). *O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947/1953)*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- RIDENTI**, Marcelo. (1993). “A canção do homem enquanto seu lobo não vem”. In: O

ARTE E REVOLUÇÃO

- fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Ed. da Unesp.
- SHORT**, Robert. (1989). “Dadá e surrealismo”. In: BRADBURY, M. et al. *Modernismo: guia geral*. São Paulo, Cia. das Letras.
- STRADA**, Vittorio. (1987a). “Da ‘revolução cultural’ ao ‘realismo socialista’”. In: HOBSBAWM, Eric. *História do marxismo*. Vol. 9. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- STRADA**, Vittorio. (1987b). “Do ‘realismo socialista’ ao ‘zdhanovismo’”. In: HOBSBAWM, Eric. *História do marxismo*. Vol. 9. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- WILLET**, J. (1987). “Arte e revolução”. In: HOBSBAWM, Eric. *História do marxismo*. Vol. 7. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- ZERON**, Carlos A. M. R. (1991). *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH/USP.

OUTRAS FONTES

DISCURSO de Andrei Jdanov no I Congresso de Escritores Soviéticos (1934). Traduzido por Zenir Campos Reis, *mimeo*.

RESOLUÇÃO do Comitê Central PCUS, *Sobre a reorganização das organizações artístico-literárias*, de 23/04/1932.