A "POLITIZAÇÃO DO TEATRO": O INSTIGANTE E DESAFIADOR DIÁLOGO ENTRE CRIAÇÃO E ENGAJAMENTO

*Rosangela Patriota**

RESUMO:
A partir de um ponto de vista histórico, este artigo pretende discutir algumas experiências estéticas engajadas na Rússia e na Alemanha nos primeiros anos do século XX, assim como as relações entre arte e política.

ABSTRACT:
Based on the historical viewpoint, this article intends speaks about some committed estheticals experiences in Russia and Germany at twenty century's first years, as well as the relations between art and politics.

Armadilhas astutas, que chamam a atenção e a prendem. O que resta de textos são palavras de ordem. 'A não-observação do dia de trabalho de oito horas tira ao trabalhador a possibilidade de participar das conquistas da cultura. É a morte de toda higiene mental.' – Ou: debaixo do quadro que mostra o interior de uma repartição pública para encaminhamento de desempregados, um cartaz, coberto de cima para baixo, em dez colunas, com a palavra impressa 'esperar'. Parece-se com as informações de um jornal sobre a Bolsa de Valores. Em diagonal, em cima, com letras garrafais: 'O boletim da Bolsa de Valores do pobre.' Se faltar algo, talvez seja a colocação, na entrada, de uma sentença, que aqui foi tão bem demonstrada: O tédio entontece, a diversão esclarece. (Walter Benjamin, Nervos Sadios)

*Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Coordenadora do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura. (NEHAC). Autora do livro *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo.*São Paulo: Hucitec, 1999.

As experiências estéticas do século XX suscitaram as mais inquietantes discussões sobre o engajamento e os limites da politização. Estes temas ganharam projeção e importância, à medida que a pluralidade social, política e cultural, que se intensificou a partir do século XIX, redimensionou a noção de público. A produção artística diversificou-se significativamente, com o intuito de alcançar diferentes segmentos sociais, possibilitando, dessa maneira, o surgimento de trabalhos que se comprometessem, em maior ou menor grau, com as lutas sociais do período.

Nestas circunstâncias, a existência de vários grupos e de temas diferenciados, abordados pelos trabalhos artísticos, externaram, de forma mais explícita, o caráter histórico e político das opções estéticas. Tal procedimento, denominado "engajamento", tem sido motivo de várias considerações. Dentre elas, uma das mais importantes é da filósofo Jean Paul Sartre, rememorada da seguinte maneira pelo crítico teatral Eric Bentley:

> *Alguns tradutores de Sartre explicam que a palavra francesa "engagement" tem duas implicações: em primeiro lugar, a de que estamos mergulhados na política, de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que êle faça qualquer diferença. Êles se acham, por outro lado, dispostos a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstâncias desagradáveis que a cercam. Os não-engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes e erros de seus líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não-engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes aos quais eles se limitaram a dar seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade. Os não-engajados se consideram inocentes pelo fato de não terem feito determinadas coisas. Êles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudado o curso dos acontecimentos para melhor. Os engajados afirmam, como Sartre na sua carta a Camus: '... para merecer o direito de influenciar homens que lutam, é necessário, em primeiro lugar, participar da sua luta; é preciso, em primeiro lugar, aceitar muitas coisas quando se quer tentar mudar algumas delas'.(Bentley, 1969:154-5)*

Estas observações destacam as especificidades dos processos históricos, ao mesmo tempo que revelam a variedade de expectativas presentes na estética, bem como ampliam a discussão sobre a intenção política na criação

artística, mais especificamente, no fenômeno teatral. No entanto, apesar de constatar estas evidências, foram as transformações decorrentes do capitalismo, bem como as contestações a essa forma de organização social e política, em particular as premissas da utopia socialista, que forneceram subsídios para o aparecimento de obras no campo da literatura, pintura, teatro, fotografia, cinema, entre outros, que externassem, de maneira explícita, compromissos com a luta de seu tempo e com grupos sociais específicos.

O PROCESSO REVOLUCIONÁRIO RUSSO E O ENGAJAMENTO ARTÍSTICO

É possível afirmar que o processo revolucionário russo foi inegavelmente uma das mais importantes experiências políticas contemporâneas, tanto no que se refere às expectativas e as promessas anunciadas, quanto em relação as frustrações e as derrotas dos projetos que o alimentaram.

> *O regime soviético saiu sorrateiramente do teatro da História, onde havia feito uma entrada triunfal. Ele constituiu de tal maneira a matéria e o horizonte do século, que seu fim sem glória, depois de uma duração tão breve, forma um surpreendente contraste com o brilho de seu percurso. Não que a languidez doentia de que sofria a URSS não pudesse ser diagnosticada; mas a desagregação interna estava oculta ao mesmo tempo pela potência internacional do país e pela idéia que lhe servia de bandeira. A presença soviética nos negócios do mundo atestava a presença soviética na história do mundo. De resto, nada era mais estranho à opinião pública do que a perspectiva de uma crise radical do sistema social instaurado por Lênin e Stálin. A idéia de uma reforma desse sistema achava-se, sim, mais ou menos em toda parte já há um quarto de século e alimentava, sob formas muitos diversas, um revisionismo ativo, mas sempre respeitoso da superioridade de princípio do socialismo sobre o capitalismo. Mesmo os inimigos do socialismo não imaginavam que o regime soviético pudesse desaparecer e que a Revolução de Outubro pudesse ser 'apagada'; menos ainda que essa ruptura pudesse ter como origem iniciativas do partido único no poder."' (Furet, 1995:9)*

Se a trajetória dos acontecimentos de Outubro de 1917 foi marcada por críticas e frustrações, não se pode ignorar o furor causado pela possibilidade do inusitado, do totalmente novo, do nunca antes imaginado. Dessa maneira, encontraram-se a utopia da transformação revolucionária e a experiência do

processo histórico. Essa mescla de luta e utopia tornou 1917 um marco entre um período de turbulência e insatisfações no qual, basicamente, todos os partidos políticos atuantes colocavam-se favoráveis à idéia de transformação, fosse de cunho revolucionário ou reformista. É possível afirmar que existiam vários projetos que apontavam uma intenção inovadora. Esta multiplicidade de propostas esteve colocada, incisivamente, nos primeiros dias da Revolução, tanto no nível sociopolítico e econômico, quanto na produção artística.

Em meio a estas inquietações, o cubo-futurismo[1] tornou-se referência para compreender o engajamento de importantes artistas no processo revolucionário russo. A busca de uma nova sociedade e, por conseqüência, de um "homem novo" foram a base de intervenções estéticas que almejavam conscientizar a população em prol da causa bolchevique.

> *Naqueles dias futurismo e revolução pareciam identificar-se, a novidade das formas coincidindo com a renovação política. Os artistas de vanguarda, que na ruína dos velhos hábitos avistavam a chegada de uma inesperada liberdade formal, consideravam o futurismo a única tendência capaz de expressar o fermento da época. Foram os cubo-futuristas os primeiros a inculcar nas próprias obras o ritmo, os temas, os propósitos da revolução: sejam vistos o projeto de Tátlin para um monumento à Terceira Internacional, a comédia* ***Mistria-Buff*** *e o poema* ***150 000 000*** *de Maiakóvski, o drama* ***Stienka Rzin*** *de Maiênski, os espetáculos de Meyerhold.(Ripellino, 1986:15)*

A presença das tradições populares russas, reelaboradas à luz das perspectivas da vanguarda artística, bem como as criações gráficas, que ocuparam as vitrines da ROSTA[2], a pintura, a poesia, o cinema e o teatro foram instrumentalizados por seus artistas, com vistas a criar novas posturas estéticas, que se coadunariam com as ambições de uma nova sociedade. Especificamente em relação às atividades teatrais, buscou-se:

> *(...) quebrar o espaço fechado da cena e do teatro tradicional*

[1] Em relação a esta vertente estética, Ripellino assim manifestou-se: "os cubo-futuristas surgiram em abril de 1910 com o almanaque *Sadók sudiéi* (O Viveiro dos árbitros), redigido por Vielímir Khliébnikov, David e Nicolai Burliuk, Vassíli Kamiênski e Elena Guro. A princípio, o grupo denominou-se 'Guiléia', do antigo nome da região em volta do Kherson, onde viveram os irmãos Burliuk. Este nome clássico, que evoca uma amplidão ilimitada, fervilhante de rebanhos e de túmulos, batida pelos ventos do Ponto Euxino, adequava-se perfeitamente às cadências épicas de Khliébnikov. Assim, desde o início, os cubo-futuristas, que Khliébnikov quis rebatizar com a palavra russa 'budietliane' (de 'budu', futuro de 'bit' = ser), revelaram o seu amor pelas civilizações remotas e pelos fatos mitológicos". (Ripellino, 1986: 15).

[2] Agência Telegráfica Russa

para substituir pelo espaço aberto das praças e das ruas; o teatro não é mais um mundo separado do vivido, da história, da política, é a sua expressão e a sua transformação simbólica; trata-se de criar uma arte colectiva que não seja mais uma criação individual, mas a expressão de todos; a separação actor/espectador deixa de existir. O actor não é um profissional. Os actores da história e da cena são os soldados, operários e os camponeses. O espectador pertence à multidão, e o actor não é mais do que um deles. É o símbolo individualizado do herói coletivo: o espaço teatral é idêntico ao espaço da cidade e o tempo da acção é o da história.(Palmier, 1976:197-8)

Este momento ímpar suscitou possibilidades criativas e práticas artísticas, até então inéditas na história ocidental. No entanto, como as condições propiciadas pela Rússia não podiam ser meramente reproduzidas em outros países, as experiências alí desenvolvidas subsidiaram reflexões/práticas políticas e culturais, que contribuíram para a história do engajamento estético.

DIMENSÕES DO TEATRO POLÍTICO NA ALEMANHA

A Alemanha, na passagem do século XIX para o século XX, sofreu transformações significativas em todas as suas instâncias sociais e políticas, na medida em que juntamente com a Itália foi um dos últimos países a vivenciar na Europa o processo de unificação, sob a égide do imperador Guilherme II e com o maior partido de esquerda do Ocidente, o Partido da Social-Democracia, que liderava a II Internacional.

No entanto, esta forma de governo não resistiu aos primeiros vinte anos da unificação. As conseqüências da I Guerra Mundial e do Tratado de Versailles foram desastrosas para o país. Esses acontecimentos associados, ao impacto da Revolução Russa, propiciaram uma cisão no campo da esquerda alemã, e deram origem à Liga Spartaquista, liderada por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, responsável pelo movimento revolucionário derrotado em fins de 1918 e início de 1919.

Embora essas derrotas tenham deixado feridas na vida social e política do país, deram origem ao Partido Comunista Alemão (KPD), bem como congregaram em torno da jovem agremiação trabalhadores, estudantes, artistas e intelectuais, que passaram a defender veementemente a constituição de um processo de radicalização em nome da Revolução.

Mesmo após o esmagamento das agitações revolucionárias, um sentimento geral de esquerda permanece muito forte nos

> *meios literários e artísticos. Um 'teatro proletário' é aberto em Berlim, sob a direção do encenador Karl Heinz Martin. Após seu fracasso, a idéia é retomada por Erwin Piscator, que vai se tornar o mesmo tempo o experimentador e o teórico de um teatro político moderno. Entre os pintores, o Grupo Novembro, inaugurado no final de 1918, se mantém precisamente como uma espécie de associação de solidariedade, com exposições onde podem coexistir diversos estilos, mas num espírito fiel aos primeiros dias da República.*
>
> *Em ruptura com a época imperial, muitos escritores, pintores, arquitetos, músicos, não querem mais trabalhar para o prazer estético de uma elite. Para eles, a atividade artística deve ser integrada ao conjunto da atividade social.(Richard, 1988:254-5)*

Nestas circunstâncias, torna-se obrigatório mencionar o trabalho e as premissas de Erwin Piscator, personagem fundamental do teatro alemão e referência obrigatória nas discussões sobre o caráter engajado da arte. Sobre a importância de suas atividades, Bertolt Brecht assim manifestou-se:

> *Foi Piscator quem empreendeu a tentativa mais radical de imprimir ao teatro um caráter educativo. Participei de todas as suas experiências, e delas nenhuma se fez que não tivesse por finalidade enaltecer o valor educativo do palco. Tratava-se diretamente de dominar no palco os grande complexos contemporâneos de questões, as lutas em torno do petróleo, a guerra, a revolução, a justiça, os problemas raciais, etc. Patenteou-se a necessidade de uma completa reforma do teatro. Não é possível, aqui, enumerar os achados, todas as inovações que Piscator, juntamente com quase todas as novas conquistas técnicas, empregou para levar ao palco os grandes problemas modernos. Provavelmente os presentes conhecem alguns como, por exemplo, o uso do filme que ele transformou num coadjuvante, semelhante ao côro grego, e conhecem igualmente a faixa móvel que deu movimento ao piso do palco, permitindo a fluência de fatos épicos, como a marcha do bravo soldado Schwejk na guerra.*
>
> *A princípio, as experiências de Piscator produziram um completo caos no teatro. Transformado o palco em sala de máquinas, o recinto dos espectadores passou a ser o de uma assembléia. Para Piscator, o teatro era um parlamento e o público uma associação legisladora. Ao parlamento foram levadas plasticamente as questões públicas que era preciso*

> *resolver. (...) O teatro tinha uma ambição: colocar o seu parlamento, o público, em situação de, baseado em suas ilustrações, estatísticas, palavras de ordem, tomar as suas decisões. (...) As experiências de Piscator abateram quase todas as convenções imiscuindo-se, com uma força renovadora, no modo de criação dos autores de peças, no estilo de representação dos atores, no trabalho do cenarista, aspirando sobretudo, a uma função social inteiramente nova do teatro'.(Drews, 1968:7)*

As palavras de Brecht ressaltam, juntamente com a evidente politização, a pesquisa desenvolvida por Piscator, com o intuito de encontrar a forma adequada para veicular as idéias expostas em uma dramaturgia construída coletivamente, a partir de conteúdos históricos. Sob esse aspecto, a produção deste diretor conjugou propostas cênicas ousadas, ao lado de textos teatrais cuja mensagem fosse de fácil compreensão. Para tanto, as personagens planas[3] contribuíam para a apresentação de situações que opunham, de forma maniqueísta, proletários e capitalistas.

O teatro de Erwin Piscator abrigou vários artistas e intelectuais. Como membro da Liga Spartaquista buscou estimular a cultura e a agitação proletárias, realizando espetáculos em parcerias com o Partido Comunista Alemão e com sindicatos. Evidente que tanto o processo criativo, quanto as relações com essas instituições nem sempre foram tranqüilas, porém a grandeza de propósitos justificava todos os embates e expectativas.

Esta rápida ambientação histórica permite que se visualize a importância do referido diretor na cena teatral e política da Alemanha, bem como as suas realizações contribuíram, de maneira definitiva, para a elaboração de uma arte engajada. No entanto, mesmo com essas referências, quando se discutem temas relativos ao binômio arte/política, o nome de Piscator é ofuscado pela presença e pelo legado de Bertolt Brecht, considerado uma das figuras mais importantes do século XX, seja como artista, seja como teórico. Sobre o seu pensamento,

---

[3] Antonio Candido ao discutir o conceito de personagem plana tem como referência o livro de E.M. Forster, no qual se encontra a seguinte caracterização: "'As personagens planas eram chamadas *temperamentos* (*humours*) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. A personagem realmente plana pode ser expressa numa frase, como: 'Nunca hei de deixar Mr. Micawber'. Aí está Mrs Micawber. Ela diz que não deixará Mr. Micawber; de fato não deixa, e nisso está ela'. Tais personagens 'são facilmente reconhecíveis sempre que surgem'; 'são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias'". (Forster,1949: *66-7, apud* Candido,1987: 62-3).

o filósofo Anatol Rosenfeld afirmou:

> *Não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht, visto seus ensaios e comentários sobre este tema se sucederem ao longo de aproximadamente trinta anos, com modificações que nem sempre seguem uma linha coerente. Tendo sido bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos cênicos melhores. (...). O teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial. Há raízes que o ligam ao teatro naturalista, mas o seu antiilusionismo e marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento. Por sua vez, o antiilusionismo e antipsicologismo dos expressionistas são totalmente 'transfuncionados' na obra de Brecht, despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente. Brecht absorveu e superou ambas as tendências numa nova síntese, à semelhança do marxismo que absorveu e reuniu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel numa nova concepção.* (Rosenfeld, 1985:145-6)

Brecht, sem dúvida, tornou-se nome obrigatório nas questões relativas ao engajamento artístico, seja em relação aos seus textos teatrais seja a partir de suas reflexões. Nesse sentido, comentar seu processo criativo, bem como suas idéias, requer uma gama de possibilidades. No entanto, no que se refere especificamente à idéia do comprometimento político da arte, alguns temas ganham predominância sobre outros, em especial, quando o diretor alemão articula as realizações formais às condições de produção, que propiciaram o desenvolvimento do trabalho.

> *As vastas engrenagens, tais como a ópera, o teatro, a imprensa, etc., impõem as suas concepções, a bem dizer, incògnitamente. Já de há muito que, para abastecimento das suas isntituições públicas, estas engrenagens tiram partido do trabalho mental (a música, a poesia, a crítica, etc.) de intelectuais que ainda participam dos lucros – intelectuais, por conseguinte, que, de um ponto de vista económico, participam na gerência, enquanto, de um ponto de vista social, tendem já para o proletariado. São as engrenagens que valorizam o trabalho dos intelectuais, a seu modo, e lhe imprimem uma directriz exclusiva; não obstante, estes persistem no logro de que nada mais se pretende do que a valorização do seu trabalho, de que*

se trata apenas de um fenómeno secundário que não tem qualquer influência sobre o seu trabalho e que, muito pelo contrário, lhe confere a possibilidade de exercer uma influência. O facto de os músicos, os escritores e os críticos não estarem esclarecidos no que toca à sua situação acarreta consequências tremendas a que até agora se tem concedido importância mínima. Pois, na convicção de estarem de posse de uma engrenagem que, na realidade, os possui a eles, defendem algo sobre que já não têm qualquer controlo, que já não é (como crêem, ainda) um meio ao serviço dos produtores. Defendem, portanto, uma engrenagem que é um meio contra a sua própria produção (uma vez que esta segue determinadas tendências próprias, inovadoras, que não são adequadas à engrenagem ou que se lhe opõem). A produção dos intelectuais desce ao nível de produto fabricado, e surge um conceito de valor que se fundamenta no grau de aproveitamento. De tal circunstância deriva o hábito generalizado de se analisar a obra de arte à luz da sua adequação à engrenagem, muito embora jamais se examine a engrenagem à luz da possibilidade de se servir com ela a obra de arte. Quando se diz que esta ou aquela obra é boa para a engrenagem. Esta, por sua vez, é condicionada pela sociedade existente, da qual aceita apenas o que nela a mantém. Todas as inovação que não ameaçam a função social da engrenagem, ou seja, a função de diversão nocturna, poderiam ser postas por ela em discussão. (...) Aos vanguardistas nem ocorre a ideia de modificar a engrenagem, pois crêem tê-la na mão, ao serviço do seu poder inventivo, que se exerce sem qualquer condicionamento; crêem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos. Mas, embora o creiam, não é livre de qualquer condicionamento que eles inventam. A engrenagem é que desempenha, com ou sem eles, a sua função; os teatros representam todas as noites, os jornais saem umas tantas vezes ao dia, e uns e outros absorvem o de que necessitam, ou seja, uma certa porção de material, pura e simplesmente.(Brecht,s/ d:16-8)

As palavras de Brecht colocam problemas que até hoje não estão resolvidos no nível da produção, porque a criação artística não é vista como algo que transcende as relações sociais, pelo contrário, ela vem a ser um dos momentos instituintes da luta política. Ao mesmo tempo, como criador o diretor vivenciou muitos dos impasses por ele apontados na medida em que, mesmo não tendo sido filiado ao Partido Comunista Alemão, realizou vários

trabalhos em prol da causa revolucionária, e esteve envolvido em embates ideológicos relativos às expectativas daqueles que requisitavam as suas realizações.

Dada a amplitude dos temas abordados por Brecht, eles tiveram ressonância em várias outras áreas de produção intelectual. Um exemplo disso é a recepção que seu trabalho teve pelo filósofo Walter Benjamin, com vistas a discutir os limites e os impasses do engajamento em uma sociedade de classes.

O TEMA DO ENGAJAMENTO NO DIÁLOGO ENTRE BRECHT E BENJAMIN

Walter Benjamin, imbuído das idéias de Brecht, em uma conferência no Instituto para o Estudo do Fascismo ocorrida em 27 de abril de 1934, comentou seu trabalho e realizou um instigante diálogo entre as possibilidades estéticas apresentadas na Europa, naquele momento, especialmente considerando as investidas dos regimes totalitários na "estetização da política" e seu impacto sobre a sociedade de massas.

> *Conhecemos o tratamento reservado por Platão aos poetas em sua* **Repblica**. *No interesse da comunidade, ele os exclui do Estado. Platão tinha um alto conceito do poder da poesia. Porém julgava-a prejudicial, supérflua numa comunidade* **perfeita**, *bem entendido. Desde então, a questão do direito à existência do poeta raramente tem sido colocada com essa ênfase; mas ela se coloca hoje. Não se coloca, em geral, nessa* **forma**. *Mas a questão vos é mais ou menos familiar sob a forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser. Em vossa opinião, a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade. O escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão, não reconhece essa alternativa. Vós lhe demonstrais que, sem o admitir, ele trabalha a serviço de certos interesses de classe. O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma* **tendência.**
>
> *Eis a palavra de ordem. Em torno dela , há muito se trava um debate, que vos é familiar. Como ele vos é familiar, sabeis também que esse debate tem sido estéril. Ele não conseguiu libertar-se da enfadonha dicotomia* **por um lado-por**

> ***outro lado**: por um lado devemos exigir que o autor siga a tendência correta, e **por outro lado** temos direito de exigir que sua produção seja de boa qualidade. Essa fórmula é atualmente insuficiente, na medida em que não conhecemos a verdadeira relação existente entre os dois fatores: tendência e qualidade. Obviamente, podemos postular, por decreto, a natureza dessa relação. Podemos dizer que uma obra caracterizada pela tendência justa não precisa ter qualquer outra qualidade. Podemos também decretar que uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades.(Benjamin, 1987:120-1)*

Dessa maneira, ao refletir sobre o "teatro épico", Benjamin analisou os limites de expressões como "autonomia da obra de arte" e "liberdade plena de criação", na medida em que as representações, elaboradas no campo ficcional de maneira mais direta ou com mediações mais sofisticadas, realizam diálogos históricos e sociais. Assim sendo, o reconhecimento da historicidade do código estético permite discutir a produção artística à luz das relações sociais.

No decorrer de sua argumentação, o filósofo apreende o caráter político de um trabalho artístico por meio de uma temática pertinente aliada a uma qualidade estética, isto é, o pleno domínio da linguagem, observado na construção de um estrutura interna coerente tanto ao nível da narração quanto na composição de personagens (neste caso específico, referências a romances, poesia, textos teatrais, películas cinematográficas). Nesse sentido, a presença de uma "tendência justa", reconhecida pela congruência estabelecida entre a pertinência temática e o código artístico utilizado, comumente denominada qualidade estética, estabelece o universo no qual o debate entre arte e política é construído.

Ao lado destas preocupações, que norteiam também o trabalho da crítica em geral, Benjamin ao analisar a "tendência justa" de uma obra artística comentou os impasses vivenciados pela Alemanha, com a ascensão de Adolf Hitler, e com as distintas proposições estéticas que envolviam os intelectuais alemães.

> *Um dos fenômenos mais decisivos dos últimos dez anos foi o fato de que um segmento considerável da inteligência alemã, sob a pressão das circunstâncias econômicas, experimentou, ao nível das opiniões, um desenvolvimento revolucionário sem, no entanto, poder pensar de um ponto de vista realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica. Estou me referindo, é óbvio, à chamada inteligência de esquerda, e limito-me aqui à fração*

que podemos designar como inteligência burguesa de esquerda. Os movimentos político-literários mais importantes surgidos na Alemanha no último decênio partiram dessa fração. Seleciono dois desses movimentos, o 'Ativismo' e a 'Nova Objetividade', para mostrar que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e na qualidade de produtor.

(...)

E gostaria, ao iniciar minhas reflexões sobre a 'Nova Objetividade', de afirmar que abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária. Sabemos, e isso foi abundantemente demonstrado nos últimos dez anos, na Alemanha, que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam. Isso continuará sendo verdade enquanto esse aparelho for abastecido por escritores rotineiros, ainda que socialistas. Defino o escritor rotineiro como o homem que renuncia por princípio a modificar o aparelho produtivo, a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo. Afirmo ainda que uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda não exerceu outra função social que a de extrair da situação política novos efeitos, para entreter o público.(Benjamin, 1987:126-8)

Após à leitura atenta do trecho acima, é oportuno rememorar que Benjamin e Brecht compartilharam a mesma conjuntura histórica, bem como possuíam perspectivas próximas em relação ao processo político alemão. Nestas circunstâncias, as estratégias de lutas mobilizadas solicitavam uma capacidade de intervenção social e política, que promovesse uma ruptura radical das relações estabelecidas e, sob esse aspecto, a arte teria um importante papel não só de arregimentação, mas na constituição de questionamentos e dúvidas que impulsionariam segmentos sociais à ação efetiva. Com efeito, a "tendência justa" da obra suscitaria em seu público a realização de um processo de conhecimento e de uma transformação qualitativa dos grupos, aos quais desti-

nava-se o objeto artístico.

Um outro exemplo significativo desses impasses relativos à politização da arte foi dado por Brecht ao descrever a análise que o censor fez do filme *Kuhle Wampe*, que foi dirigido por Slatan Dudow, com músicas de Hanns Eisler e roteiro dele próprio.

> *A censura criou-nos grandes dificuldades e houve uma sessão com o representante da censura e os advogados da sociedade cinematográfica.*
> *O representante da censura mostrou-se inteligente:*
> *'Ninguém vos contesta o direito de descrever suicídios. Sucídios, vários deles aconteceram. Vós podeis também descrever o suicídio de um desempregado. Sucídios de desempregados igualmente ocorreram. Eu não vejo razão, senhores, de ficar em silêncio sobre isso. No entanto, faço uma objeção contra a maneira de descrever o suicídio de vosso desempregado. Ela é inconciliável com os interesses da coletividade que devo defender: estou desolado de dever vos fazer aqui uma censura de ordem artística'.*
> *Nós (ofendidos)?*
> *Ele continuou:*
> *'Sim, vós ides admirar-vos que eu censure a vossa descrição por não me parecer suficientemente humana. Não é um homem o que vós mostrais (digo-o tranqüilamente), mas um tipo. Vosso desempregado não é um verdadeiro indivíduo, não é um homem de carne e sangue, diferente dos outros, com suas preocupações particulares, suas alegrias particulares e, no final das contas, seu destino particular. Ele é representado de maneira completamente artificial (desculpai, enquanto artistas, esta expressão um pouco brutal): nós aprendemos muito pouca coisa sobre ele. Entretanto, as conseqüências são de natureza política e forçam-me a opor-me à liberação de vosso filme. Este filme tende a fazer do suicídio um fenômeno típico, alguma coisa que não é a ação de um ou outro indivíduo doente, mas o destino de toda uma classe!!! Vós sois da opinião que a sociedade conduz os jovens ao suicídio, recusando-lhes a possibilidade de trabalhar. E vós não vos incomodais em dizer o que seria preciso aconselhar aos desempregados para que haja uma mudança neste domínio. Senhores, vós não vos comportastes como artistas. Não neste caso. Vós não vos inquietais de dar forma a um comovente destino individual, do qual ninguém poderia vos impedir'.*
> *(...)*

> *Nós tivemos muito trabalho para liberar o filme. Saindo da sala, nós não ocultávamos nossa admiração por esse censor tão lúcido. Ele tinha penetrado bem mais profundamente na essência mesma de nossas intenções artísticas do que os críticos mais benevolentes para com nossa proposta. Ele tinha conseguido dar um pequeno curso sobre realismo. Do ponto de vista da polícia.(Brecht, 1998:50-2)*

Este relato de Brecht é de grande importância, porque narra do ponto de vista do censor as intenções e os significados inerentes às opções estéticas, isto é, ao mesmo tempo em que são expostos os motivos que impedem a liberação imediata do filme, revela-se as implicações históricas e políticas presentes na forma que os folhetins, o drama, o realismo psicológico possuem. Ao lado destas questões, deve-se destacar que as construções formais e narrativas de *Kuhle Wampe* só tornaram-se possíveis porque "nós firmamos (pelo que nos disseram, pela primeira vez na história do cinema) um contrato que fazia de nós, os realizadores, os autores no sentido jurídico. Por um lado, isto nos custou a perda do direito de exigir a usual garantia de pagamento. De outro lado, porém, concedeu-nos liberdades inacessíveis em outras condições de trabalho"(Brecht, 1998:47) .

Em meio às preocupações decorrentes da politização artística, as idéias de Brecht e Benjamin são referências fundamentais, uma vez que, para muitos artistas e teóricos, se tornaram paradigmas a serem seguidos. Embora esta discussão possua vários desdobramentos, em especial, aquele que se refere aos pressupostos que "definem" o caráter engajado de uma obra, há um aspecto que, sem dúvida, expõe a grande originalidade destes pensadores: discutir a obra de arte a partir do processo produtivo.

IMPASSES E CONTRADIÇÕES DA ARTE ENGAJADA

As experiências estéticas, parâmetros do engajamento, têm suas matrizes tanto na Rússia quanto na Alemanha do início do século XX, período em que essas sociedades viveram momentos radicais em suas trajetórias. A primeira abrigando a revolução socialista de 1917, que fora saudada como o grande embrião do "homem novo". A segunda, por sua vez, ao viver a "antesala" de um projeto revolucionário, construiu estratégias políticas e culturais, com vistas a materializar os anseios transformadores de então.

Apesar de congregar estas possibilidades, na Rússia, no decorrer da década de vinte, este processo criativo começou a ser suplantado, à medida que o experimentalismo e o grau de questionamento, inerentes a ele, não se coadunavam com os propósitos do Estado Bolchevique. A partir de 1929

houve a desmontagem das propostas do auto-ativismo e um controle maior do Partido sobre os *agitprops*, bem como concentrou as prioridades em torno da educação política, com a finalidade de concretizar o socialismo soviético, por meio da modificação dos costumes, do encorajamento das cooperativas e da elevação da produtividade. Nestas circunstâncias, no decorrer dos anos trinta, assistiu-se à emergência e à consolidação do "realismo socialista" como perspectiva estética e política da União Soviética, na qual se enfatizava os conteúdos morais e políticos das obras em detrimento de pesquisas formais. Sob esse enfoque, a qualidade artística, isto é, a pesquisa que resultasse em um equilíbrio formal e que revelasse resultados originais e ousados foi relegada ao segundo plano, uma vez que as intenções ideológicas deveriam ser os elementos determinantes da criação estética.

No entanto, mesmo com a mudança de diretrizes, a inquietação suscitada pelos artistas russos durante a luta pela revolução alimentaram novos projetos em outros países. E, em meio a estas propostas, o caso alemão tornou-se exemplar. Os caminhos da política interna, a ascensão de Adolf Hitler ao poder, e o conseqüente êxodo intelectual ocorrido tornou também a Alemanha um exemplo e um paradigma da criação revolucionária.

Ao retomar estas práticas significativas, o estudioso depara-se com um conjunto de obras, artistas, pesquisas formais que reafirmam o caráter singular da Rússia e da Alemanha. Porém, geralmente, um aspecto não revelado, mas extremamente presente, diz respeito às condições de produção. Durante o processo russo, o incentivo à pesquisa e às inovações estéticas foram financiados pelo Estado durante a guerra civil, com o objetivo de tornar mais eficaz o convencimento da população em favor da luta bolchevique. A partir do momento em que as expectativas de ousadia não condiziam com os interesses político e econômico do país, a perseguição ideológica e o não financiamento de trabalhos de determinados artistas, aliados à censura prévia, colocaram fim à revolução estética e cultural que se anunciara como uma das perspectivas de 1917.

Por outro lado, o acompanhamento sistemático da trajetória de criadores alemães permite vislumbrar o diálogo tenso, ora estabelecido com o mercado cultural, ora com os partidos e associações sindicais que financiaram muitas obras engajadas. Nesse sentido, compreender os descaminhos da criação, bem como a obra propriamente dita, requer que se reconheça os embates que nortearam esta realização. Todavia, um diálogo tenso entre o produtor e o receptor têm, na maioria das vezes, em sua base a questão da divisão entre trabalho intelectual e manual, pois, ao longo das experiências de esquerda, este último, sempre visto como primordial, era colocado como socialmente mais necessário que o primeiro, avaliado como superficialidades que deveriam estar subordinadas aos interesses mais imediatos daqueles a quem serviam.

Embora estes momentos estejam à beira de completar cem anos, a

dicotomia não foi resolvida. Pelo contrário, ela continua presente e atual. E foi objeto de discussões altamente provocadoras e instigantes. O filósofo alemão, radicado nos EUA, Herbert Marcuse, ao discutir com estudantes na Universidade Livre de Berlim, em 1969, os impasses do socialismo, assim problematizou a questão:

> *O debate sobre o conceito de socialismo, a meu ver, ainda não esclareceu convenientemente as novas qualidades a que me referi. Mesmo entre nós, o conceito de socialismo foi entendido preponderantemente como um conceito relacionado ao desenvolvimento das forças produtivas e ao incremento da produtividade do trabalho, de acordo com uma tendência mais do que legítima em face do nível produtivo no qual foi elaborada a idéia do socialismo científico, mas hoje – pelo menos contestável. A nossa tarefa atual é a de discutir e definir, sem nenhuma inibição e com o risco de parecermos brutais, a diferença qualitativa que se manifesta entre a sociedade socialista como sociedade livre e as sociedades existentes. E é precisamente aqui que na busca de fórmulas capazes de sintetizar as qualidades novas da sociedade socialista, deparamo-nos quase naturalmente (pelo menos comigo sucedeu assim) com as qualidades erótico-estéticas. O fato de que a diferença qualitativa da sociedade livre consista precisamente nessa junção de conceitos (na qual o conceito de estético é tomado em sentido originário, ou seja, como desenvolvimento da sensibilidade, como modo de existir) sugere, por sua vez, uma tendencial convergência entre técnica e arte e entre trabalho e jogo.(Marcuse, 1969:21)*

Sem dúvida, Marcuse aponta impasses que até o momento estão presentes nas sociedades contemporâneas, na medida em que, embora haja um grande desenvolvimento tecnológico e uma imensa quantidade de bens e serviços, o processo de "alienação" continua intenso e cada vez mais refinado. Nestas circunstâncias, a cada dia, as dúvidas e as incertezas tornam-se os grandes instrumentos de luta e de reflexão. Quais possibilidades existem para que tais questões sejam melhor analisadas? As respostas não estão definidas, mas, com certeza, o instigante debate entre arte e engajamento é um dos espaços privilegiados para esta discussão.

Referências Bibliográficas

BENTLEY, E. *O Teatro Engajado.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro.* Lisboa: Portugália Editora, s/d.

BENJAMIN, W. "O autor como produtor". In: —. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.* 3 ed., São Paulo: Brasiliense, 1987. (Vol. 1).

BRECHT, B. "*KHULE WAMPE*, ou A quem Pertence o Mundo?". Tradução: Alcides Freire Ramos & Rosangela Patriota. In: *História e Perspectivas*, Uberlândia, (18/19): 47-52, Jan/Dez, 1998.

DREWS, W. "Documento Histórico – Documento Atual". In: PISCATOR, E. *Teatro Político.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel.* London: Edward Arnold, 1949, p. 66-7 *apud* CANDIDO, A. "A personagem do romance". In: — et alii. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

FURET, F. *O Passado de uma Ilusão: Ensaios sobre a idéia comunista no século XX.* São Paulo: Siciliano, 1995.

MARCUSE, H. "Exposição de Herbert Marcuse". In: —. *O Fim da Utopia.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969

PALMIER, J. M. *Lénine a arte e a revolução*: ensaio sobre a estética marxista. Lisboa: Moraes, 1976, volume 3.

RICHARD, L. *A República de Weimar.* São Paulo: Cia das Letras, 1988.

RIPELLINO, A.M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda.* 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico.* São Paulo: Perspectiva, 1985.