



ROSECLER APARECIDA DA SILVA

**A FUNDAÇÃO POR UMA ARTE REVOLUCIONÁRIA
INDEPENDENTE: UM DEBATE SOBRE VANGUARDA ARTÍSTICA**

**CAMPINAS,
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ROSECLER APARECIDA DA SILVA

**A FUNDAÇÃO POR UMA ARTE REVOLUCIONÁRIA
INDEPENDENTE: UM DEBATE SOBRE VANGUARDA ARTÍSTICA**

Orientador Prof. Dr Carlos Eduardo Ornelas Berriel

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em Teoria e
História Literária na área de Teoria e Crítica
Literária.**

**CAMPINAS,
2013**

Unidade BCC
T/UNICAMPCutter Si 38fV. Ed.Tombo BC 207413Proc. 16-54-13C DPreço R\$ 11,00Data 21/01/13Cód. tit. 911393

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP**


Si38f

Silva, Rosecler Aparecida da, 1984-

A Fundação Por uma Arte Revolucionária
Independente : um debate sobre **vanguarda artística** /
Rosecler Aparecida da Silva. -- Campinas, SP : [s.n.],
2013.

Orientador : Carlos Eduardo Ornelas Berriel.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Artes. 2. Vanguarda (Estética). 3. Modernismo. I.
Berriel, Carlos Eduardo Ornelas, 1951-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem.
III. Título.


Prof. Dr. FABIO AKCELRUD DURÃO
Coordenador Geral de Pós-Graduação
IEL / UNICAMP
Matr.: 29048-6

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The foundation for a Revolutionary art independent: a debate on
vanguard artistic.

Palavras-chave em inglês:

Art

Vanguard (Aesthetics)

Modernism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Carlos Eduardo Ornelas Berriel [Orientador]

Marcos Aparecido Lopes

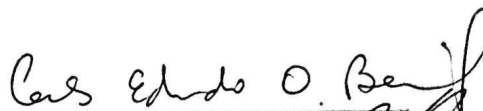
Rainer Câmara Patriota

Data da defesa: 27-02-2013.

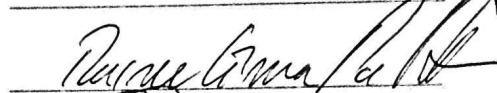
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

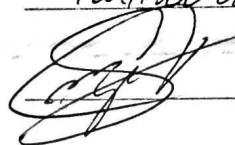
Carlos Eduardo Ornelas Berriel



Rainer Câmara Patriota



Marcos Aparecido Lopes



Ana Cláudia Romano Ribeiro

Suzi Frankl Sperber

IEL/UNICAMP
2013

Agradecimentos:

Agradeço a agência de fomento CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico) pelo apoio financeiro.

Ao meu orientador por toda paciência com este trabalho e ensinamentos que se transpuseram da esfera acadêmica para a vida pessoal, enquanto legado humanista.

À minha gratidão infinita aos amigos que me foram presenteados durante o mestrado, que se farão presentes por toda a vida, Daniela, Renata, Régis e André, pela força, pelo carinho, por todas as discussões e momentos de intensas alegrias.

Aos amigos que a vida me deu, Paula Simplício, Ana Carolina, Djalma, Guilherme, Heloísa e Pedro, por todo afeto, carinho, companheirismo e a dedicação nos momentos tão difíceis vivenciados ultimamente.

Ao Pablo, que esteve comigo enquanto companheiro e amigo durante os últimos anos.

Aos meus pais, por todo amor, apoio e cuidado.

RESUMO: Esta pesquisa busca um debate acerca da arte de vanguarda a partir da criação da “Fundação Por uma Arte Revolucionária Independente” (FIARI), criada por Leon Trotsky, Diego Rivera e André Breton. O objetivo é apresentar o advento dessa fundação como uma criação vanguardista em sequência às demais vanguardas que marcaram o início do século XX e expor modo como esta se apresenta. Devido aos limites inerentes à pesquisa, diante da amplitude de sua temática, privilegiamos traços estéticos (forma e conteúdo) e algumas leituras aproximativas no teor ideológico que a compõe.

Palavras-chave: Vanguarda, Estética, Revolução

ABSTRACT: This research seeks a debate about the avant-garde art from the creation of the "Foundation For an Independent Revolutionary Art" (FIARI), created by Leon Trotsky, Diego Rivera and André Breton. The goal is to present the advent of this foundation as an avant-garde creation in sequence to other vanguards that marked the beginning of the twentieth century and expose how it is presented. Because of the limits inherent in research, given the breadth of its subject, privileged aesthetic traits (form and content) and some readings approximate the ideological content that composes.

Keywords: Vanguard, Aesthetic Revolution

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	01
I – NOÇÃO DE VANGUARDA ARTÍSTICA.....	07
II – FUNDAÇÃO POR UMA ARTE REVOLUCIONÁRIA INDEPENDENTE: UM RASTREAMENTO DO ACONTECIMENTO HISTÓRICO.....	19
2.1 Descrição e fortuna crítica do Manifesto	
III – NOTAS SOBRE VANGUARDA EM POGGIOLI, ARGAN e LUKÁCS: LEITURAS APROXIMATIVAS À FIARI.....	57
3.1 Notas sobre Vanguarda em Renato Poggioli	
3.2 Apontamentos sobre a vanguarda artística em Giulio Carlo Argan	
3.3 Notas sobre a teoria da Vanguarda em Georg Lukács	
IV – APONTAMENTOS FINAIS.....	97
Bibliografia.....	105
Anexo: POR UMA ARTE REVOLUCIONARIA INDEPENDENTE.....	109

APRESENTAÇÃO

Este trabalho diz respeito à criação da “*Fundação Internacional Por Uma Arte Revolucionária Independente*” – doravante FIARI – por André Breton, Leon Trotsky e Diego Rivera. Trata-se de uma criação vanguardista, de teor político claro, em sequência cronológica às vanguardas artísticas que marcaram o início do século XX. Embora pareça-nos pouco difundida e estudada, esta vanguarda – mesmo com vida efêmera e suas intenções “abortadas”¹ –, encetou um relevante debate cultural no entre guerras, retomando o debate secular acerca da relação política da esfera artística na vida social ao mesmo tempo em que resgatou o importante debate em torno do realismo socialista, vanguarda e liberdade artística.

O objeto central desta pesquisa, enquanto um Manifesto escrito, não pode ser categorizado como obra de arte devido a seu modo de manifestação, uma vez que se trata de um texto “programático” escrito em forma de Manifesto. No entanto, sua natureza toca diretamente à arte por meio do levantamento de questões que incitam a reflexão sobre a esfera artística e sua autonomia.

Estruturamos nossa Dissertação em dois capítulos de teor expositivo, um de teor analítico utilizando três críticos de arte e um quarto capítulo de teor conclusivo breve. No primeiro capítulo procuramos fazer alguns apontamentos históricos sobre o surgimento da vanguarda artística. Ao abordar o advento da vanguarda procuramos estabelecer o contato entre arte e política por meio de alguns críticos que tratam desse assunto. Inicialmente, procedemos a um breve rastreamento sobre o surgimento histórico das vanguardas artísticas, seguido de uma definição preambular construída a partir da leitura dos autores escolhidos a fim de delinear algumas tipologias referentes à

¹ O projeto de Trotsky, Breton e Rivera foi bruscamente interrompido com a irrupção da II Guerra Mundial, o brutal assassinato do primeiro, a dispersão geográfica das figuras principais e pelas divergências políticas que apareceram. (FACIOLI, 1985:09)

origem da arte de vanguarda. Tal diálogo está vinculado à problemática composta pela a fusão entre arte e ideologia política; parece-nos que esta fusão é um componente essencial que traduz a origem do advento vanguardista nas artes e, sobretudo, o cerne do objeto desta dissertação: a “Fundação por Uma Arte Revolucionária Independente”.

No segundo capítulo abordaremos diretamente o objeto principal de nosso trabalho, a FIARI, e faremos uma descrição sumária de seu documento “Por uma Arte Revolucionária Independente”. Procederemos com um rápido apanhado da identificação dos autores e condições históricas em que se juntaram. O momento histórico em que surge esse documento oficial traz dentro de si ricos elementos para pensarmos o debate acerca da situação da arte realista e vanguardista. Apontaremos alguns fatores observáveis no documento, como por exemplo, seu teor literário; sua concepção de liberdade estética subjacente, que se faz nítida nos próprios argumentos do documento; a ideologia contida nos elementos literários de denúncia e “levante”; a proposta que circunda o problema posto em questão.

Com tal itinerário, buscamos rastrear seu aparecimento como um legítimo e original movimento de vanguarda. A apresentação do Manifesto “*Por uma Arte Revolucionária Independente*” se dará de modo concomitante com o debate que se debruçava sobre o momento histórico em que foi originado. Assim, buscamos estabelecer uma relação formal, conteudística e ideológica entre as estéticas vanguardistas e procuraremos demonstrar a influência do movimento surrealista nesta Fundação, examinada a partir das ideias de André Breton, da obra de Leon Trotsky sobre a questão cultural e estética retratada em seu livro *Literatura e Revolução*, bem como a fortuna crítica de alguns autores que analisaram o movimento e outros.

No terceiro capítulo, buscamos apresentar as teorias acerca da arte de vanguarda em Georg Lukács, Poggioli e Giulio Argan a fim de estabelecer um suporte teórico para

análise da Vanguarda FIARI. Procedemos, então, a uma análise sobre as características da FIARI sob uma leitura breve da teoria de Poggioli e tentamos uma classificação geral de seu tipo vanguardista. Depois consideramos válida uma leitura sob algumas colocações pontuais de Argan, as quais parecem pertinentes para abordagem da FIARI, que defende a permanência do patrimônio artístico e faz uma crítica ao *realismo socialista*, este, o elemento principal criticado pela FIARI. Com Lukács pretendemos uma leitura mais longa e desdobrada em relação aos autores anteriores, pois este filósofo foi, sobretudo, um crítico substancial da burocratização da arte pelo *realismo socialista*. Em Lukács abordamos vertente cultural produzida sob o sistema da ideologia decadente de fins do século XIX e início do posterior, de acordo com o sentido proposto por Lukács. Consideramos conveniente estabelecer um diálogo entre os autores já utilizados com a concepção lukacsiana de vanguarda/realismo, em especial no que se aproxima das questões da proposição ideológica que defende uma autonomia humana para a criação artística frente às imposições das vanguardas ortodoxas nascidas sob um sistema ideologicamente decadente. Expusemos a análise de realismo em Lukács como a base elementar² para compreensão ideológica da vanguarda FIARI; utilizamos suas exposições teóricas que tocam diretamente a problemática do que é realismo e o que era o “falso realismo” ou burocratização sob o nome de *realismo socialista* pelo qual a *Fundação Por uma Arte Revolucionária Independente* se fez antagonista. Direcionamos o pensamento ao questionamento de que a FIARI apresenta-se como uma problemática criação de vanguarda, pois alça um debate altamente favorável à autonomia da arte – em que busca “uma arte independente” frente ao mundo mercantilizado e tomado por vanguardas que “impuseram” novos estilos, especialmente a vanguarda do *realismo socialista*, no entanto acaba por ser contraditória por se manifestar como uma vanguarda

² Por este motivo fazemos uma exposição desproporcional em relação aos outros autores que tratam da arte de vanguarda elencados no capítulo terceiro.

em sentido próprio, na medida em que se apresenta formalmente como vanguarda contra as outras vanguardas. Entretanto o documento da FIARI trata de um debate singular e substantivo, a ideia geral para a arte é de que a perspectiva humanista não estaria no abandono da figuração e adesão ao abstracionismo – o que traduz a crise ideológica humanista sob o capital, isto é, a tendência vanguardista – e nem na extrema figuração proposta pelo *realismo socialista*. A grande problemática do movimento zhdanovista³ de matiz stalinista – de caráter repressivo – foi, sobretudo, o forte motivo pelo qual surgiu o *Manifesto* da FIARI. Identificamos essa perspectiva de superação da decadência na teoria de G. Lukács, que pressupõe uma perspectiva revolucionária, tal como é proposto pelo movimento da FIARI, o que nos leva a crer que haja um parecido ideário marxista de liberdade em ambos.

No quarto capítulo buscamos apontamentos para a definição da vanguarda FIARI como uma vanguarda “*sui generis*” e apontamos seu aspecto singular no tratamento filosófico e ideológico em relação às demais vanguardas do século XX. O aspecto singular que tentamos identificar parece ser o modo pelo qual essa vanguarda se mostra como um movimento de intenções abertas que designam um caráter anárquico para a esfera de criação artística; sendo, desta forma, contra todas as vanguardas que emitem receituários, mandamentos ou fórmulas que restringem a pesquisa artística e a burocratizam, que a nosso ver, enquanto proposta de autonomização da arte, regime anárquico para esta, pode ser tomada como uma espécie de aspiração de perspectiva humanista para a arte. Procuramos sintetizar os resultados dessa pesquisa, tecer alguns apontamentos e ideias que nos surgiram. Relacionamos o eixo das ideias do Manifesto

³ Zhdanovismo é o termo utilizado para representar esta nova política cultural que tinha pretensões de amplitude global. A teoria de Zhdanov enunciava que todas as esferas do pensamento e da ação estavam divididas em dois campos mutuamente excludentes, antagônicos e irreconciliáveis. Estes dois campos estavam representados no plano das potências pela URSS e pelos EUA. A URSS liderava o Bloco Antimperialista e Democrático, enquanto os EUA representavam o Bloco Imperialista e Antidemocrático (HARTMANN, 2010: 460)

em diálogo com algumas ideias filosóficas e estéticas de Lukács, com apoio em críticos que debateram acerca da FIARI. Abordamos também algumas ideias do revolucionário Leon Trotsky, do poeta André Breton que, enquanto criadores da FIARI, apresentam as bases iniciais do objeto proposto apontando a relação entre a estética e política presente no movimento de vanguarda. Acreditamos que o objetivo da fundação permeou o interesse em fornecer suporte a todos os outros movimentos artísticos revolucionários da época que, possivelmente, viriam a culminar em uma espécie de vanguarda “*sui generis*”, de caráter partidário, mas por uma causa humanista, por aspirar constituir em si – para além da natureza de levante que constituíam as demais vanguardas –, elementos conceituais e ideológicos que pudessem formar uma matriz referencial, que intencionalmente nortearia as demais correntes em voga para uma dispersão anarquista à própria esfera da arte. No entanto, a condição da efetivação dessa ideia decorreria, necessariamente, da mudança do sistema capitalista, o que pode ser visto na última frase do Manifesto: “A Independência da arte - para a Revolução. A Revolução - para a liberação definitiva da arte” (FACIOLI, 1985: 46). Isto é, uma revolução tanto econômica como artística, pois a arte enquanto subjugada ao movimento político tanto da esquerda quanto da direita não poderia obedecer as suas próprias leis de criação.

Por fim, nos parece que esse movimento se constituiu algo essencialmente novo em relação às demais vanguardas, na medida em que generaliza e aborda problemas essenciais que afetam a crise da criação artística desde a arte que expressa os primórdios da *decadência ideológica burguesa* (segundo G. Lukács, expressa no *Naturalismo*), decorrente do sistema capitalista, até à arte moderna, no contexto em que foi criado (situação das vanguardas). Sobretudo, aparece-nos como uma vanguarda de ideais progressistas, que leva consigo também o ideário de libertação humana, presente da vanguarda Comunista, na medida em que defende um mundo sem classes para que haja

arte livre e arte livre, sem governos sobre si, para um mundo livre de burocratização em todas as esferas, opera uma perspectiva genuinamente marxista para a realidade social e para a esfera artística.

I

NOÇÃO DE VANGUARDA ARTÍSTICA

Antes de abordarmos o objeto central deste trabalho, devemos fazer uma retrospectiva geral de como a vanguarda artística se constituiu proveniente da vanguarda política. As origens da vinculação entre vanguarda política e vanguarda artística, bem como uma noção do cenário cultural europeu da transição entre século XIX e XX, podem ser observados como pontos que fomentaram o objeto desta pesquisa, a “Fundação Internacional por uma Arte Revolucionária Independente” (doravante FIARI) - a qual de modo genuíno fez-se interlocutora como uma vanguarda artística e como uma vanguarda política - traduziu um debate específico do âmbito cultural vigente dos anos 30; por este mesmo motivo solicita uma análise de acontecimentos históricos e políticos em sentido mais estrito.

A princípio, cabe uma informação preambular: a vanguarda em sentido lexicográfico é um vocábulo híbrido de raiz latina e germânica: resulta da fusão entre a palavra *avant* (de matriz latina) e *gard* (de matriz germânica). *Avant* se refere a algo que está à frente, adiante, em vantagem, superior; *Gard* significa aguardar, esperar, cuidar; quando unidas, *Avant-garde* ganha metaforicamente o sentido de “primeiro lugar” e “precedência”, sendo usado originalmente ao termo militar (oposto de retaguarda), usada como configuração da estrutura de batalhões em combate, a designação de uma porcentagem do exército que vai à frente, marcha primeiro ao encontro com o inimigo.

Posta essa informação básica de fim etimológico, constatamos que o significado do termo “vanguarda artística” parece estar estreitamente ligado ao sentido utilizado no âmbito político⁴, independente de sua orientação. Tal será o caso da Fundação por uma Arte Revolucionária Independente, como veremos logo mais.

De acordo com Gilberto Mendonça Telles⁵ (1982), o aparecimento das primeiras tendências vanguardistas na arte surge quando aparecem indícios de uma poética de ruptura na forma⁶ e ideologia⁷ expressas na arte. Ao se firmar mais como corrente histórica do que uma tendência, a vanguarda representou indícios das mudanças sociais, de crenças e valores no mundo ocidental. De acordo com Telles, quando o termo adquiriu repercussão, a literatura de *avant-garde* se estendeu logo para outros países, levando o termo com um significado pronto e direto de movimentos literários e estéticos de ruptura, ganhando força e disseminando ideias experimentalistas e polêmicas. Para o crítico Guillermo de La Torre, a literatura de vanguarda foi sempre “de choque, de ruptura e abertura ao mesmo tempo”, na razão de sua existência “levava encapsulado o espírito de mudança e evolução, prevendo, ambicionando sucessões” (TORRE in

⁴ Um testemunho que prova que a imagem e o termo eram aderidos pelos seguidores da revolta anárquica – da revolução social libertária e insurreição proletária– é o fato de que, em 1878, Bakunin chegou a fundar e publicar, por algum tempo, na Suíça, os “*Chaux de Fonds*”, um periódico de agitação política que foi chamado de “L’avant-garde”. Conforme Bakunin: “Y que la imagen e el término fuesen caros a los apóstoles de la revuelta anárquica y libertaria de la revolución social y de la insurrección proletaria, lo prueba el hecho de que en el 1878 Bakunin llegó a fundar e publicar, por poco tiempo, em Suíza, em la Chaux de Fonds, um periódico de agitación política que se llamó “L’avant-garde”. (POGGIOLI, 1964:25)

⁵ Nascido em 1931. Poeta e crítico literário brasileiro. Conhecido por seus estudos sobre o modernismo e vanguardas europeias no Brasil.

⁶ De maneira geral, entendemos que cada forma nasce de acordo com as aspirações históricas e subjetivas de cada momento histórico, atuando como um reflexo. Portanto, a forma muda em conformidade com as direções tomadas pela humanidade. Cabe pontuar que, com o surgimento das vanguardas artísticas, ela se problematiza de forma maior, o que torna ainda mais complexa uma tentativa de uma definição mais estreita. O que nos parece é que no decorrer da divisão capitalista do trabalho, maior desenvolvimento da reprodução social e certo isolamento das esferas humanas (antes mais homogêneas), a forma, assim como outras categorias de estudo estético ou social, geralmente acaba por ser estudada como um fim em si mesma sem a centralidade histórica da humanidade.

⁷ A compreensão da esfera ideológica demanda um estudo maior. No entanto, cabe pontuar que aqui ela está intimamente vinculada ao estudo histórico do surgimento do indivíduo na sociedade burguesa. Desde a antiguidade clássica se compreende o sentido do termo como uma aspiração coletiva, entretanto parece que o termo ganha evidência com outros significados com o advento do capitalismo. Para Terry Eagleton, em seu livro “Ideologia: uma Introdução”, a palavra “ideologia” é, por assim dizer, um *texto*, tecido com uma trama inteira de diferentes fios conceituais. (EAGLETON, 1997: 17).

TELLES, 1982: 82).

No decorrer do século XIX com o advento da modernidade, a palavra ganhou conotação de um movimento “inovador”, consciente e combativo de algum grupo social também em sentido estético. O legado, talvez a matriz referencial da forma de manifestação vanguardista, foi o *Manifesto Comunista* publicado em 1848, era um convite ao proletariado do mundo todo; uma união contra o domínio burguês e conscientização ideológica sobre este domínio. A grade estrutural da forma de manifestação vanguardista em geral, pautou-se quase sempre em *Manifestos*, isto é, um gênero discursivo de ordem ideológica ou tábua de critérios com fórmulas de criação artística. O teórico Antoine Compagnon⁸ nos oferece uma síntese da historicidade no emprego do termo generalizado nos terrenos político e artístico:

Seu emprego político era generalizado, desde a revolução de 1848 (...) e, nessa época, designava tanto a extrema esquerda quanto a extrema direita, aplicava-se ao mesmo tempo aos progressistas e aos revolucionários. Daí, passou ao vocabulário de crítica da arte. Mas o termo sofreu um deslocamento capital em sua metáfora estética de 1848 a 1870 no decorrer do segundo império. Podemos resumir tudo isso dizendo que a arte de vanguarda foi primeiramente a arte a serviço do progresso social e que se tornou a arte esteticamente à frente de seu tempo. Esse deslocamento deve ser relacionado com a autonomia para a obra de arte, evocada a respeito de Manet: se a arte de vanguarda merece essa denominação antes de 1848, por seus temas, a arte de depois merecerá por suas formas. (COMPAGNON, 1996: 39).

De acordo com Antoine Compagnon a vanguarda é composta por uma contradição. Em seu livro *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, ele aborda cinco pontos que se apresentam ligados a momentos históricos de crise: o primeiro é a “superstição do novo”, o aparecimento do “novo” como sentido de valor, a partir de 1845, em que o objetivo da produção artística começa a traçar a redução do *ser* ao novo.

Vejam os que “do sentido militar ao estético, o termo vanguarda, entendido como antecipação, evoluiu de um valor espacial para um valor temporal” (2006:42). De modo

⁸ Antoine Compagnon nascido em 1959. É historiador e professor de literatura francesa, conhecido como um crítico e herdeiro do *Estruturalismo*.

geral, do teor concreto para um valor abstrato e filosófico. O sentido da vanguarda nesse âmbito parece ter sido sempre dividido entre autoritarismo e anarquismo, enquanto militarizada obedece a um sentido material, enquanto temporal, assume caráter filosófico. Para Compagnon, a vanguarda surge legitimada por uma narrativa ortodoxa, que repousa, muitas vezes, numa intenção apologética ou teleológica (antecipação da finalidade prática). Para ele, Modernidade e vanguarda são confundidas num só movimento por uma motivação política ou ideológica na busca de uma originalidade, apresentada sob uma narrativa ortodoxa. Vejamos como Compagnon, citando outro crítico, Paul de Man⁹, defende uma ideia de que a arte de vanguarda, enquanto pautada em narrativas ortodoxas, se postula como teoria:

A narrativa ortodoxa, fazendo do novo, ao mesmo tempo, uma origem e uma conseqüência, integrando o passado como presença ativa no futuro, disse De Man, parece contradizer totalmente Baudelaire, pois reconcilia a modernidade e a história, fazendo mesmo a modernidade o motor da história. A modernidade Baudelairiana recusava a história para dialogar com a eternidade, e a modernidade seduzida pela narrativa ortodoxa, não é outra senão a doença da história, que Nietzsche chamou de decadência. (COMPAGNON, 1996:48)

Para Compagnon, as correntes vanguardistas são pretenciosas ao tentarem devolver, ou atribuir um sentido “perdido” à arte, “a teoria tem a pretensão de devolver-lhe: com ela, inscrevendo-se num desenvolvimento, a arte retomaria o poder sobre a duração esvaziada pelo novo”. O primeiro Paradoxo da modernidade começa, de acordo com Compagnon, com a aceleração da história no sentido da redução de um lapso de tempo que separa o presente do passado, a invenção do progresso, a definição de um sentido positivo do tempo – que não fosse cíclico, tipológico ou negativo como a maioria das teorias antigas. A concepção de progresso iluminista traz à tona a ideia de futuro e o olhar unilateral sobre este. O artista passa a acompanhar a velocidade do mundo, o caráter não acabado da obra, o fragmentário, as impressões e a insignificância,

⁹ Paul de Man (1919-1983), teórico e crítico literário. Trabalhou com o desconstrucionismo juntamente com Jacques Derrida.

conforme o projeto burguês decadente.

Do mesmo modo, Renato Poggioli¹⁰ (1964:24), ao tratar da ligação entre as duas vanguardas (artística e política), também informa que antes do termo ser transposto para o âmbito artístico, já havia sido adotado na esfera da vanguarda revolucionária e radical em temas ideológicos. Ainda que o sentido tenha transposto enfaticamente para a esfera da arte revolucionando as “formas” desta, também preservou reminiscências de um sentido genérico, o sentido ideológico combativo, de caráter originalmente político. Poggioli cita um *fourierista*¹¹, Gabriel Laverdant¹², como precursor da ideia de vanguarda artística, para pontuar uma relação estreita entre as duas vanguardas:

Fue un fourierista poco conocido, Gabriel-Desiré Laverdant, quien tres años antes de la revolución del 1848, en un escrito titulado *De la misión de l'art et du rôle des artistes*, afirmó esta relación, en una página que interesa también desde otros puntos de vista, puesto que atestiguaba no sólo la idea de la interdependencia de arte y sociedad, sino hasta la doctrina del arte como instrumento de acción y de reforma social, como medio de propaganda e agitación política. He aquí la página en cuestión: “El Arte, expresión de la Sociedad, manifiesta en su impulsu más alto, las tendencias sociales más avanzadas: es anticipador e revelador. Ahora bien, para saber si el arte cumple bien su propia misión de iniciador, si el artista está verdaderamente situado en la vanguardia, es necesario saber a dónde va la Humanidad, cuál es el destino de la especie... Junto al himno a la felicidad el canto doloroso y desesperado... Poned al desnudo con brutal pincel todas las fealdades, todas las inmundicias que hay en fondo de nuestra sociedad...” Las últimas frases han sido incluidas sólo para poner de relieve el alcance profético de esta página de Laverdant en otra particular dirección. Pero es sólo a primera parte del texto citado la que sirve verdaderamente para nuestro fin, que es el demostrar cómo en sus orígenes la imagen de vanguardia permaneció subordinada, incluso en la esfera da arte, a los ideales de un radicalismo no cultural sino político (1964:25).

Laverdant demonstra que a origem da imagem de vanguarda sempre permaneceu subordinada a um radicalismo de natureza política ainda que tenha se expandido ou mesclado para o campo da arte. No entanto, a ideia da vanguarda se postulou de forma

¹⁰ Renato Poggioli (1907-1963), natural de Florença. Foi um crítico literário italiano conhecido justamente pela obra *Teoria dell'arte d'avanguardia*, datada de 1962. Na qual defende a ligação entre romantismo e arte de vanguarda.

¹¹ Fourierismo é conhecido como organização social partidária de Charles Fourier (1772-1837), filósofo francês com ideias socialistas.

¹² Nascido em Ilhas Maurícias, (1810-1884).

maior como um sinônimo de vanguarda artística, mas no plano político manteve uma função de uso exclusivo militante. Para o crítico Renato Poggioli em *Teoria del Arte de Vanguardia* (1964), o termo é um patrimônio terminológico quase exclusivo de culturas neolatinas¹³. O teórico pontua que o termo foi difundido inicialmente na França e na Itália, locais em que se manifestou como uma tentativa de socialização da cultura, vinculadas às questões políticas que tangiam o momento de cada localidade. É fato que a própria arte passou, em algum momento, a assumir uma ideologia política, ou alguma corrente filosófica, como subsídio de criação ou inspiração, que se propagou em uma diáspora de dentro do eixo composto pelo grupo europeu – França, Inglaterra e Alemanha¹⁴ – que era o centro da economia mundial para o resto do mundo.

Sabe-se que o tema nasce no berço da modernidade e é raro encontrá-lo em período anterior a 1848 relacionado diretamente a vanguarda artística. Porém, já no movimento “decadentista” do fim do século XIX, havia uma tendência acentuada pela exaltação do declínio ideológico da sociedade burguesa e certa cultivação desse declínio no plano artístico, seja em sentido crítico ou apolítico.

Poggioli atenta para a série de exemplos encontrados no caderno pessoal de Baudelaire (1821-1867), que provam a predileção dos franceses em especial por termos

¹³ A cultura neolatina engloba os países de línguas românicas, estas se originaram a partir da evolução do latim, especificamente do latim vulgar. Línguas neolatinas: português, espanhol, catalão, italiano, francês e romeno entre outros. Sobre a diáspora do termo, escreve Poggioli: “El hecho de que el término se haya radicado y aclimatado mejor que em ningún otro sitio em Francia y em Italia, demuestra posiblemente que la sensibilidad a la cuestión implícita em él es más viva em las traducciones culturales especialmente conocedoras, como la italiana, de la problemática literaria y estética; o, como la francesa, particularmente inclinadas a considerar bajo el punto de vista de la socialidade o de la sociabilidad (o de us contrários) tanto arte como cultura. Tal vez deba igualmente a la latinidade linguística de la fórmula y del concepto la dificultad o resistencia que le han impedido fructificar em Alemania, donde, por n sentimiento casi morboso de la crisis de la cultura, han predominado, más que términos anódinos como “modernismo” o “estilo moderno”, denominaciones patéticas y problemáticas, derivadas de términos que habian tomado el significado histórico original para assumir un sentido genérico y sistemático como, por ejemplo, Decadencia y secesión. No sin justicia, em fin em virtude de su carácter de ala extrema del Romanticismo europeo que hace assumir a la variante germánica de aquel movimiento la función de una vanguardia em potencia, los alemanes prefieren a veces emplear, para designar al menos algunas tendencias del arte moderno, el término “Neo-Romanticismo”, o *Neu-Romantik*.” (Poggioli:1964:21-22)

¹⁴ Na Alemanha, por exemplo, o termo se manifestou mais como Neorromantismo, houve uma valorização da produção nacional e certa resistência em adesão ao termo vanguarda adotada na França. Enquanto na Rússia formou-se uma escola condenando a vanguarda em bloco.

comuns aos militares na literatura e antecipava os sintomas da arte de vanguarda procedente, como um “repertório retórico do periodismo da época, como sugerem as fórmulas análogas da mesma série”. As figuras empregadas por Baudelaire – este que tão bem representou a fase decadente –, anunciavam fortes marcas nos movimentos de vanguarda que vieram depois, como a busca subjetiva e o emprego de um sentimento abstrato. Podemos rastrear tais indícios vanguardistas em suas figuras como *o flâneur* e *o Dandy*. Assim como o termo “novo” – em sentido de valor e original – é repetido por toda a *Carta do Vidente*¹⁵ de maio de 1871, de Rimbaud, em plena Comuna de Paris.

Vale destacar o fato de que a vanguarda quase sempre esteja pautada em um fundamento filosófico, ancorada em um discurso para explicar ou dar sentido ao seu levante de movimento. A história da vanguarda artística se mostra como um reflexo da ideologia dominante. Seja qual for sua postura ideológica assumida, ou como ela se caracterize, acaba por obedecer a um eixo que não foge ao sentido de sua origem econômica e social, pois o significado histórico da vanguarda parece-nos indissociado do clima de decadência no fim do século XIX. Gilberto Telles propõe que *Manifesto Decadente* de Anatole Baju¹⁶ tenha sido um estereótipo mentor das vanguardas artísticas:

Em abril de 1886, Anatole Baju, sob a influência de Verlaine, fundou o jornal *Le decadente littéraire et artistique*, publicando na primeira página o seu manifesto decadente <<*Aux Lecteurs!*>> em que se podem perceber algumas idéias que vão ser levadas ao extremo pelos futuristas e dadaístas, uma vez que o movimento decadentista desapareceria três anos depois, absorvido pelo simbolismo, com o qual inicialmente se confundiu. (1982:56)

De acordo com Gilberto Mendonça Telles (1982:25), o conceito de história é

¹⁵ Em maio de 1871, aos dezesseis anos, Rimbaud envia a um amigo, Paul Demeny, uma carta, conhecida como *Lettre du Voyant* (Carta do vidente). Esta é escrita em forma de um ensaio sobre a evolução da poesia francesa, sobre os novos pensamentos acerca da poesia: o racional desregramento de todos os sentidos.

¹⁶ *Anatole Baju* (1861-1903), nascido com o nome de Adrien Bajut. Conhecido como um dos fundadores do jornal francês “*Le Decadent Littéraire et artistique*”, de abril de 1886-1889.

impossível sem a noção de literatura: “Vê-se, portanto, que as duas formas de história (história da vanguarda e política) se complementam, havendo em cada época literária a dominância deste ou daquele aspecto”. (Idem: 26). Como podemos perceber abaixo no texto “*Aos leitores!*” (1886), de Anatole Baju, ainda que de modo antagônico à política, se mantém ideologicamente e formalmente vinculado à forma de manifestação própria da origem política. Isto é, com um levante ideológico e uma forma de apresentação em Manifesto, ponto ao qual retornaremos adiante na análise da FIARI enquanto vanguarda. Vejamos agora, o seu teor do texto:

Dissimular **o estado de decadência** em que chegamos seria o cúmulo da insensatez.

Religião, costumes, justiça, **tudo decai**, ou antes tudo sofre uma transformação inelutável.

A sociedade se desagrega sob a ação corrosiva de uma civilização deliquente.

O homem moderno é um insensível.

Afinamentos de apetites, de sensações, de gosto, de luxo, de prazer; nevrose, histeria, **hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico, schopenhaurismo** em excesso, tais são os pródomos da evolução social.

É na língua sobretudo que se manifestam os primeiros sintomas.

A desejos novos correspondem idéias novas, sutis e matizadas ao infinito. Daí **a necessidade de criar vocábulos estranhos para exprimir uma tal complexidade de sentimentos e de sensações fisiológicas.**

Não nos ocuparemos desse movimento a não ser do ponto de vista da literatura.

A **decadência política** nos deixa frios.

Ela continua, aliás, conduzida por esta seita sintomática de politiqueros cuja aparição era inevitável nessas **horas enfraquecidas.**

Nós **nos absteremos de política** como de uma coisa idealmente infecta e abjectamente desprezível

A **arte não tem partido**; é o único ponto de reunião de todas as opiniões. **É ela que vamos seguir em suas flutuações.**

Nós dedicamos esta folha às inovações fatigantes aos audazes estupefacientes; às incoerências a 36 graus no limite **mais distanciado de sua compatibilidade com estas convenções arcaicas etiquetadas com nome de moral pública.**

Nós **seremos as vedetes de uma literatura ideal**, os precursores do transformismo latente que desgasta as camadas **superpostas do classicismo, do romantismo e do naturalismo**; em uma palavra, nós seremos os enviados de Alá clamando eternamente o dogma elixirizado, o demasiado sutil do decadentismo triunfante.

(Anatole Baju: *Le Décadent littéraire et artistique*. Primeiro ano, n.1, 10 de abril de 1886, p. 01.)

[in Mitchell, Bonner. *Les manifestes littéraires de la belle époque*. Paris, Seghers, 1966]

Vimos acima, com respectivo grifo nosso, a propósito de elencarmos as

palavras-chaves que incorporaram as vanguardas em geral e a manifestação das características que acompanharam o desenvolvimento da tendência vanguardista ao longo de sua história. De modo geral, o “estado de decadência”, o reconhecimento de que a sociedade desagrega e de que “a justiça decai” são colocações que denunciam o quadro econômico, social e artístico do fim do século:

Por volta de 1880, na França, havia a ideia generalizada de que a civilização francesa do século XIX era a de uma nação da decadência. Essa idéia, que tomou vulto na década anterior, possuía várias origens, literárias e políticas. Literariamente ela representa a transição do romantismo para o naturalismo. Através de Baudelaire, para quem a língua da decadência latina” é a mais própria para a expressão do sentimento (paixão) do homem moderno, foram-se desagregando as essências culturais do romantismo que na década de 70, se ia transformando em decadentismo. (Telles 1982:55)

O poeta brasileiro e crítico de arte, Ferreira Gullar, ao tratar da questão afirma que a expressão Avant-garde reflete a pretensão dos movimentos artísticos, de caráter coletivo, que estariam na “vanguarda” das artes, abrindo novos domínios à expressão estética. Como a preocupação renovadora desses movimentos é predominantemente formal, a expressão “vanguarda” tende a designar obras em que preponderam a pesquisa e a invenção estilística. Assim, tomada em sentido geral a expressão, “Joyce seria mais Avant-garde que Proust ou Kafka; Pound mais que Eliot; Mallarmé mais que Apollinaire”. (GULLAR, 2002: 177). Nos poetas decadentes já se via um emprego de tais experimentos, iniciado pelo modo como elevaram em evidência os cromatismos, sonoridade e aspectos plásticos que ocasionaram, de fato, uma inovação estilística.

As experiências literárias de Poe, Whitman, Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud e Mallarmé, assinalam na poesia ocidental os pontos de ruptura estética e temática que, somados ou desenvolvidos, motivaram o aparecimento de vários grupos de vanguarda na poesia européia do início deste século. Com a enorme repercussão de seu simbolismo, Paris se tornou o centro cultural de evidência na Europa, refletindo por um lado a euforia de sua <<belle époque>> e, por outro, o pessimismo decadentista do <<fin de siècle>>. (TELLES, 1982:27).

Podemos desse modo, situar o terreno pré-vanguardista no período anterior ao

chamado “*Belle Époque*”, quando as escolas¹⁷ artísticas perdem sua centralidade no campo artístico e se fragmentam em correntes dispersas. Foi a partir da Primeira Guerra Mundial que o termo adquiriu maior repercussão nas letras francesas, na “*Belle époque*”¹⁸ e acompanhou a extensão das relações imperialistas do capitalismo para o mundo:

A literatura de avant-garde se estendeu logo para outros países e passou a significar a parte mais radical dos movimentos literários e estéticos. “A vanguarda interpretou o espírito experimentalista e polêmico da “*belle époque*”, segundo já informamos, os seus limites cronológicos são o final do século XIX e a segunda guerra mundial, em torno de 1940. Conforme assinala Guillermo de Torre, a literatura de vanguarda foi sempre “de choque, de ruptura e abertura ao mesmo tempo”, “na mesma razão de seu ser levava encapsulado o espírito de mudança e evolução, prevendo, ambicionando sucessões”. (TELLES, 1982: 82).

No contexto entre guerras, as acirradas tensões políticas e ideológicas invadiram intensamente o campo da cultura, influenciando fortemente os rumos e o tom dos debates sobre a relação entre estética e política. Desde fins de século XIX até anos quarenta do século XX, aconteceu o que pode ser chamado de “período histórico” de acordo com Giulio Argan, no qual a história da arte não poderia ser analisada separadamente da história política (2010:438), pois se trata de um recorte histórico em que todos os eventos parecem ligados entre si por relações de afinidade, interferência e até contradição, que formam um só contexto, assim como os movimentos filosóficos aflorados nesse período “não tendem a formar grandes sistemas unitários, mas a descrever e analisar a condição psíquica e o drama existencial do homem moderno, envolvido no sistema global de produção e de consumo de massa” (ARGAN, 2010: 439).

A Europa nesse recorte histórico era considerada o centro cultural do mundo,

¹⁷ Aqui situamos o termo no sentido usado por Renato Poggioli, para quem as escolas são os grupos artísticos e literários comumente situados no passado, que se fundavam sob pesquisas acadêmicas e oficinas de pesquisa estética.

¹⁸ De acordo com Gilberto Mendonça Telles (1982:40), é o período na literatura e arte que se estende, por volta de 1886 até 1914.

berço das vanguardas modernistas; sem dúvida um centro marcado por debates endossados pelo cenário político eminentemente contraditório. Em geral os artistas deste cenário sentiam que compartilhavam do progresso da esquerda política e que possuíam diante de si um “inimigo” independente das posições ideológicas. Seja no grupo dos artistas alemães, russos, italianos ou franceses. De acordo com o pesquisador John Willet (1987: 79-80), a vanguarda cultural e política no início do século eram em grande medida identificáveis.

Coube apresentar aqui, um breve rastreamento da origem direta da vanguarda e o significado que lhe foi assegurado de acordo com alguns críticos para que procedamos à análise do Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente (doravante PARI). Evidenciamos que tais informações acima possam fornecer um suporte intimamente genuíno para leitura da natureza desta pesquisa, pois embora a FIARI não tenha se declarado desta forma, acreditamos ser possível visualizar em toda a proposta e, em especial, no seu manifesto PARI, não somente na forma, mas também em seu conteúdo, alguns elementos literários que não deixam dúvidas quanto aos seus fortes vínculos com a estética vanguardista. Para isso, faz-se necessário uma tábua de critérios da composição que historicamente se fizeram presentes nas vanguardas artísticas em geral, para chegarmos a uma melhor compreensão da natureza do presente objeto, que atende tanto no quesito formal quanto conteúdo à postura vanguardista.

Com essas colocações acima tentamos situar um terreno de origem do significado histórico da vanguarda de um modo genérico. Agora passaremos a uma análise do objeto: a FIARI e a análise de seu Manifesto. Retomaremos o debate em torno da criação vanguardista na segunda parte deste trabalho.

II

FUNDAÇÃO POR UMA ARTE REVOLUCIONÁRIA INDEPENDENTE: UM RASTREAMENTO DO ACONTECIMENTO HISTÓRICO

Uma fundação nasce da junção de ideias de algum grupo, movido por alguma razão social, pautada em alguma ideologia com alguma finalidade. No caso desta *Fundação Por uma Arte Revolucionária Independente*, não foi diferente. Ela nasceu da junção das ideias de três significativas personalidades: André Breton¹⁹ - poeta e dirigente do Movimento Surrealista -, Diego Rivera²⁰ -pintor mexicano- e Leon Trotsky²¹ - o lendário dirigente do Exército Bolchevique Russo-, os quais se reuniram

¹⁹ Médico, intelectual e poeta (1896-1966), membro do grupo dos dadaístas em 1920, com o qual rompe por acreditar a ideologia do grupo niilista e infantil. Cria o grupo surrealista, escreve o primeiro Manifesto em 1924. Estende uma relação de afinidade ao marxismo após o segundo Manifesto. A necessidade de participação política levou Breton a ingressar no Partido Comunista em 1927 do qual acabou sendo expulso em 1933. Breton considerava arte e política indissociáveis, por isso o movimento surrealista ganhou um empreendimento político, mantendo uma leitura marxista. Após o segundo Manifesto surrealista, no qual fundamentava filosoficamente o movimento pelo teor político, fundou a revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*.

²⁰ Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez nasceu no México (1886-1957), um dos maiores artistas mundiais de seu tempo, especialista em muralismo mexicanos, especializado na prática do muralismo. Saiu do México aos 21 anos para o continente europeu e aprimorou sua técnica, tendo conhecido então vários artistas, como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Juan Miró, além do arquiteto Antoni Gaudí, e movimentos estéticos que se tornaram fonte de inspiração para sua produção artística. Retorna para sua terra natal e passa a se dedicar à pintura mural retratando seu povo ao lado de Outros dois grandes pintores, José Clemente Orozco e David Siqueiros. Foi marido da pintora mexicana Frida Khalo.

²¹ Lev Davidovich Bronstein (1879-1940). Intelectual marxista e revolucionário bolchevique ao lado de Lenin, diretor do Exército Vermelho. Durante o processo revolucionário e primeiros anos da União Soviética, Trotsky desempenhou um importante papel de Comissário do Povo e Ministro de Negócios Estrangeiros. Criou o Partido Comunista na URSS, mas foi afastado por Stalin do controle do partido após a morte de Lenin, sendo expulso e exilado da União Soviética, refugiando-se por outros países até onde veio a ser perseguido e assassinado por um agente da polícia de Stalinista.

para debater de um modo geral sobre a autonomia das atividades humanas, especialmente a respeito da produção artística enquanto manifestação sensível.

O contexto em que antecedeu e circundava o Manifesto carregava um conjunto de acontecimentos históricos intensos. Foi um recorte recheado por catástrofes, incertezas e crises econômicas e ideológicas, “decompondo o construído ao longo do século XIX” (HOBSBAWN, 2000). O historiador Eric Hobsbawn define esse período, o que abarca as duas grandes guerras, como “Catástrofe”, marcado pelas ondas de revolução. Foi o período em que o socialismo surgiu como alternativa ao sistema capitalista, aglomerado também pelos fascismos e democracia liberais.

A era da Catástrofe, que se estendeu 1914 até depois da segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de 25 ou trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável (...)A situação mundial criada pela Primeira Guerra Mundial era inerentemente instável, sobretudo, na Europa, mas também no Extremo Oriente, e portanto não se esperava que a paz durasse (HOBSBAWN, 2000:15: 43).

Enquanto vanguarda, a FIARI apareceu pautada em um fundamento ideológico, orgânica em sentido cultural e política, tal como apresentamos acima com a exemplificação do manifesto de Anatole Baju. O problema de razão social que impulsionou a criação desse movimento foi, sobretudo, a situação vigente da arte no início do século XX e o seu meio socioeconômico problemático, por isto, não é estranho que a FIARI tenha sido germinada às vésperas da Segunda Guerra Mundial; antagônica aos sistemas governamentais no mundo, mais precisamente contra o governo da URSS

O autor Valentin Facioli expõe o cenário conturbado para o meio intelectual e artístico:

No meio intelectual e artístico o ceticismo tem florescido como subproduto da “crise” que se aprofunda, levando escritores e artistas ao refúgio puro e simples do mercado, ou tendências nacionalizantes, como busca desesperada de identidade. Mas no individualismo burguês ela se perde, tanto quanto no coletivismo totalitário. E a identidade artística vive sua contradição insolúvel nesse ambiente e por esses métodos, o que não tem podido impedir o

surgimento de obras. Se a capacidade humana de resistir parece limitada, também o parece a das forças conservadoras, a constringir as faculdades criativas dos verdadeiros artistas e intelectuais (FACIOLI, 1985:10).

Cabe a princípio, situar que nosso objeto, a FIARI, se originou pautado numa ideologia de libertação dos processos criativos, que estavam sofrendo restrições impostas pelo regime stalinista na URSS e, pelo sistema capitalista. Tal como pode ser observado em um artigo escrito por Leon Trotsky:

A crise atual da cultura é antes de tudo a crise da direção revolucionária. O stalinismo é, nessa crise, a principal força reacionária (...) um partido autenticamente revolucionário não pode e nem quer ter como tarefa “dirigir” e ainda menos colocar a arte sob suas ordens, nem antes nem depois da tomada do poder. Semelhante ordem só pode surgir na cabeça da burocracia ignara e imprudente, ébria com seu poder absoluto, e que se tornou a antítese da revolução proletária. (in FACIOLI, 1985:99).

A finalidade da fundação foi a de um levante que tocasse à camada de artistas e intelectuais, para que estes se mobilizassem e fizessem um movimento internacionalista consistente para libertação da arte das amarras repressivas dos sistemas governamentais andantes daquele período, que atingiam incisivamente todas as esferas da reprodução social humana, e de modo deflorado, a expressão estética, que por sentido próprio de subsistência, deve ser uma faculdade livre e autônoma. Conforme Mário Pedrosa,

Depois da vitória de Stalin, o Partido interveio diretamente no processo interno da criação artística para pedir os escritores e artistas um serviço cem por cento de propaganda em favor dos projetos de investimento, de reformas administrativas e para prestígio dos seus quadros dirigentes e o todo coroado pelo endeusamento do Líder Supremo, cabeça coroada da burocracia (in FACIOLI, 1985:181).

De acordo com o Boletim *Clé*:

A destruição das obras de arte era, até agora, o privilégio infame do fascismo. Os mesmos reacionários que se exercitaram na França, há alguns anos, destruindo quadros surrealistas no Studio 28, aplaudem as perseguições desencadeadas por Hitler contra os pintores modernos. Suas obras são ao mesmo tempo postas ao índice pela sagrada congregação do mesmo nome. Não causa espécie a ninguém. Todo artista sabe que tem um inimigo encarnado em Hitler, Mussolini e seus imitadores de todos os países, por toda pesquisa independente (Clé, nº 2: 1939 in FACIOLI).

Antes de passarmos à descrição do documento, procedamos então, ao fato histórico e à identificação das três personalidades distintas que se juntaram para a

criação dessa vanguarda FIARI num momento que antecedeu a Segunda Guerra Mundial.

No dia 25 de julho de 1938, na Cidade do México, após longos encontros e calorosos debates entre os autores, foi publicado o *Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente*, com o objetivo de ser um documento em favor da autonomia da arte, intuído de projeção mundial, redigido conjuntamente por André Breton e Leon Trotsky, no entanto, assinado somente por Breton e Diego Rivera. O nome de Trotsky não consta nas assinaturas do documento, no entanto foi a personalidade que mais incitou a elaboração do mesmo, mas a fim de evitar possíveis problemas, devido a sua situação de exilado e por ser um revolucionário político (não um mentor artístico), acreditou ser impróprio assiná-lo, tal como vemos na presente colocação de Eduardo Moniz em *D. João e o Surrealismo*: “Este documento foi assinado por André Breton e Diego Rivera. Trotsky não subscreveu por motivo de tática política” (in FACIOLI, 136:1985). Por razões táticas referentes ao objetivo de publicação, “Trotsky quis que seu nome fosse substituído pelo de Diego Rivera, que não teve participação efetiva em sua redação” (Breton in FACIOLI, 1985: 67-68).

Em nove de janeiro de 1937, Leon Trotsky chegava ao México acompanhado de sua esposa Natalia Sedova; não por um motivo voluntário de visita, mas devido ao sua situação política²². Trotsky havia sido expulso da Rússia em 1929 de lá seguiu passando por outros países em continuados exílios. Neste período o revolucionário foi chamado

²² Trotsky foi exilado no México e obteve resguardo do presidente Cárdenas: “Ao receber Trotsky, a pedido de Rivera e por insistência do próprio grupo que o cercava, Cárdenas agira com um sentimento de solidariedade revolucionária. Declarou não só ter concedido asilo a Trotsky, mas também que o convidava a permanecer no México como hóspede do governo. Desde o início fez todo possível para proteger a cabeça de seu hóspede contra as tempestades de ódio que se formavam sobre ela, e continuaria agindo assim até o fim”. (Deustcher, 2006: 406). O presidente do México, Cárdenas esteve em situação delicada ao tomar defesa de Trotsky. Jornais americanos (*The New York Daily News*) acusaram Trotsky de ser a sombra negra de Cárdenas. E por outro lado, a Confederação dos trabalhadores do México, que tinha por Líder Lombardo Toledano, acusavam-no de contra revolucionário e trabalhavam na sua expulsão do país.

de “planeta sem passaporte”²³, desde Prinkipo na Turquia até México onde viveu seus últimos anos e residiu sob uma redoma de cuidados e assassinado em 1940. Ao chegar em território mexicano, recém deportado da Noruega em 1937, foi recebido e hospedado pelo pintor Diego Rivera²⁴, o qual ofereceu estadia em sua residência, a chamada “Casa Azul”, local onde foram debatidas as ideias que compuseram a criação da FIARI. O pintor Diego Rivera, também era militante marxista e, naquele momento, simpatizante das ideias de Trotsky; abrigou o revolucionário devido às afinidades com a causa deste último; a militância de Rivera foi um aspecto importante para que o pintor participasse da criação dessa vanguarda e da recepção de Trotsky, pois

“Durante os primeiros anos no México, Rivera foi o amigo mais delicado e guardião de Trotsky. Rebelde na política como na arte, o grande pintor fora um dos fundadores do Partido comunista Mexicano e membro de seu comitê central desde 1922. Em novembro de 1927 assistiu às demonstrações trotskistas de rua em Moscou e a expulsão da oposição, o que o perturbou seriamente. Mais tarde rompeu com o partido e também com David Alfaro Siqueiros, outro grande pintor mexicano, seu íntimo amigo e camarada político, que ficou ao lado de Stálin. O pathos dramático do destino de Trotsky tocava a imaginação de Rivera: ali estava uma figura de dimensões heróicas, que poderia estar destinada a ter um lugar central em seus afrescos épicos – e ele realmente colocou Trotsky e Lenin na primeira fila do famoso mural glorificando a luta de classe e o comunismo, com o qual decorara, para o horror de toda América respeitável, as paredes do Rockefeller Center, em Nova York. (DEUTSCHER, 2006:407,408)

Diego Rivera era um artista comunista e deixava transparecidos em sua produção, os ideais que carregava consigo. Enquanto adepto e inovador do afresco, Rivera era um narrador de histórias, e tinha em seu trabalho, sobretudo pelo seu momento histórico, a representação ideológica e política na defesa de uma perspectiva para o bem humano, indissociável das ideias comunistas, defendidas por Trotsky.

²³ “Planeta sem passaporte” foi o título de um panfleto publicado no Jornal Oficial do Partido Comunista Francês (PCF), foi assinado por intelectuais e artistas em solidariedade a Leon Trotsky no ano de 1934. Na ocasião, Trotsky buscava asilo político da ditadura stalinista. O Panfleto foi assinado por André Breton, Roger Caillois, René Char, René Crevel, Paul Éluard, Maurice Heine, Maurice Henry, Georges Hugnet, Valentine Hugo, Marcel Jean, Jean Lévy, Fernand Marc, J. et Mayoux, J. M. Monnerot, Henri Pastoreau, Benjamin Péret, Gui Rosey, Yvez Tanguy, Robert Valançay, Pierre Yoyotte e numerosos camaradas estrangeiros.

²⁴ Diego Rivera foi convidado em 1936, pelo presidente Cárdenas, para mediar e subsidiar a chegada de Trotsky em seu país. Em 1937 Leon e Natália Trotsky são recebidos na casa azul de Coyoacán, propriedade de Frida.

Trotsky, em um artigo intitulado *A arte e a Revolução* (junho de 1938), tece comentário sobre a obra de Rivera: “Não é somente um “quadro”, objeto de consumo estético passivo, que está alí diante de nossos olhos, mas um fragmento vivo da luta social. E, ao mesmo tempo, uma obra-prima de arte”. (in FACIOLI, 1985:96).

Suas obras mais conhecidas são os murais que se encontram no Palácio do Governo, de 1929, e as do Palácio Nacional, de 1935 (localizados no México); assim como o trabalho realizado no Rockefeller Center (1930 a 1934). Por volta dos anos 30, Rivera ficou mundialmente reconhecido por seus trabalhos e em especial, obteve um reconhecimento pelos Estados Unidos. Foi nesse período em que ricos colecionadores de arte começaram a comprar seus trabalhos e lhe solicitarem encomendas. Dentre os milionários estava a família Rockefeller²⁵.

Nelson Rockefeller era coordenador da Agência das Relações Interamericanas e passou a subsidiar²⁶ a divulgação cultural latino americana nos EUA na época, foi então que contratou Rivera para decorar o átrio do edifício Rockefeller Center em Nova Iorque,

²⁵ Uma família tradicional dos setores industrial e bancário americano, composta por Jhon D. Rockefeller (1839-1937) e seu irmão William Rockefeller (1841-1922). Eram de origem germano-americana que fez a maior fortuna privada do mundo na indústria petrolífera durante o final dos séculos XIX e início do século XX. A família também é conhecido pela “Rockefeller Military”, controlada até os dias atuais por Andre Rockefeller, a qual tem a “Lockheed Martin” (fabricantes de produtos aeroespaciais) como subsidiária. Estão entre as 13 famílias mais ricas do mundo.

²⁶ “Quando a comissão foi oferecida, os termos eram absurdos. Era pra ser uma competição entre Matisse, Picasso, e Rivera, e a pintura era para ser preto e branco e em tela. Matisse educadamente recusou a apresentar esboços, o trabalho simplesmente não era seu *métier*. Picasso nem sequer quis responder à proposta. Rivera foi calorosamente interessado, mas não estava com intenção de competir. Ele fazia esboços como oferta e uma descrição que poderia ser aceito ou rejeitado, mas não competição, além disso, ele era conhecido como pintor de afrescos e cor era o seu forte. O arquiteto rejeitou a oferta. Mas Nelson Rockefeller interveio e negociou um suave contrato, aceitar esboços de Rivera e descrição verbal, sobre o tema que tinha foi definido por ele: "Olhando com esperança e visão para um futuro novo e melhor" (...) O afresco tomou forma gradualmente na parede. Os motivos familiares apareceram. Em torno das bordas foram tumulto e contrastadas com exploração e alegre cooperação. E no centro do trabalhador industrial comandante, sua mão sobre os controles, com os olhos para frente. O cruzamento foi formado por duas elipses estreitas e um uma lâmina de microscópio, a outra uma vista telescópica intersectando - logo abaixo do trabalhador, dividindo o painel em quatro seções. Logo, porém, tornou-se uma outra face reconhecível. Uma figura de um lado a unir nas mãos de um trabalhador, um soldado, e um negro, uma figura rotulada em verbal de Rivera descrição como um "trabalhador-líder" e alguns esboços preliminares que assumiu características de Lenin”. Tradução minha (SCOTT, 1977:73)

que estava sendo construído. Entre 1930 e 1934, Rivera projetou e trabalhou no afresco encomendado; teria o título de “*El hombre en una encruzilhada*”. Ocorreu que ao pintar um personagem com o rosto de Lenin e várias temáticas relacionadas ao trabalho, contrastadas com ideias comunistas, gerou um conflito de grande repercussão pública acusando Rivera de pintar cenas do comunismo no centro do prédio Rockefeller: “The public furor began with a story in the *New York World-Telegram*, April 24, 1933, headlined, “Rivera Paints Scenes of Communism” (SCOTT, 1977:73). Ocorreu que, os Rockefeller, proprietários do edifício tentaram convencê-lo a substituir o personagem por um americano libertário, até sugerindo o nome de Abraham Lincoln:

For the next two weeks, Nelson Rockefeller, and others, attempted to persuade Rivera to remove Lenin’s portrait and substitute another, perhaps simply a generalized person; the painter’s assistants threatened to strike if he altered that portion of the fresco. Rivera offered to balance Lenin with the portrait of an American liberator; Abraham Lincoln seemed appropriate to him. (SCOTT, 1977:73)

Rivera se recusou e o contrato com os Rockefeller foi desfeito, o mural foi destruído²⁷. Mas antes que o trabalho se perdesse, Rivera Contratou um fotógrafo para tirar fotos do afresco inconcluso e ainda que a segurança do local não permitisse, um assistente de Rivera obteve as fotos de modo clandestino. Rivera foi remunerado pelo afresco, mas distribuiu o dinheiro entre artistas pobres de Nova Iorque.

Por ter sido destruído antes de sua conclusão e pelo fato de que empreendia uma representação crítica ao sistema capitalista, esse ocorrido nos indicia um fator interessante que vai de encontro com a reivindicação da FIARI. Na medida em que o pintor teve seu trabalho abortado mediante às exigências políticas dos EUA, denuncia as relações de poder e mercantilização que a expressão artística estava sujeita naquele contexto mundial. Podemos aproximar, já de início, esse fato acontecido com Rivera a muitos outros exemplos de obras abortadas naquele contexto pelas mesmas causas,

²⁷ Após a demolição, este projeto foi retomado e, ao retornar ao México, Rivera pintou a outra versão de “*El hombre en una encruzilhada*”, no Palácio de Belas Artes .

obras que, direta ou indiretamente foram abortadas, reprimidas ou submetidas a uma ideologia mercantilista sob o domínio do sistema capitalista, que cercava a liberdade de expressão e afetava profundamente a criação artística, vertente que caberia a outra pesquisa.

Com o exemplo deste acontecido, não por acaso, Rivera esteve nos bastidores, participando das discussões que fomentaram a criação da Fundação por uma Arte Revolucionária Independente. De acordo com o autor Robert Scott²⁸, Diego Rivera manifestava componentes ideológicos e culturais em suas pinturas, muitas essencialmente com temáticas históricas; seus murais compõe um panorama que inspira e representa um futuro em transformação:

Without doubt his works manifest both ideological and cultural components. His fresco paintings are usually historical panoramas, building a welter of diverse strands from the sides and below to an elevated central figure of future, utopian transformation. (SCOTT, 1977: 70)

Embora Rivera não escrevesse o Manifesto da FIARI, o assinou e participou das discussões intelectuais que levaram até o mesmo. Defendeu a liberdade da arte de acordo com as ideias políticas de Trotsky. Apesar do histórico de tendência política nacionalista de Rivera, Trotsky lhe tinha grande admiração. Sobretudo admirava seus trabalhos e sua coragem de expressar perspectivas revolucionárias em sua obra. De acordo com Isaac Deutscher²⁹, Trotsky havia entrado em contato com a pintura de Rivera em Paris durante a Primeira Guerra Mundial.

As ideias de Trotsky contidas em sua obra *Literatura e Revolução*³⁰, que

²⁸ Biógrafo de Diego Rivera.

²⁹ Isaac Deutscher 1907-1967. Foi um ativista político marxista e jornalista judeu. Foi biógrafo de Leon Trotsky, autor de uma trilogia deste último: O profeta armado, O profeta desarmado e O profeta banido; também escreveu biografias de Joséfh Stalin.

³⁰ Obra escrita em 1924. Nela Trotsky expressa suas ideologias e opiniões estéticas a respeito da arte e “se expressa sob a feição típica de um escritor vocacional de impulso revolucionário: sua brilhante dialética, seu sarcasmo às vezes cruel e a poderosa intuição de sua crítica conjugam-se para enfrentar a complexidade da arte literária. A literatura é entendida nesses penetrantes ensaios como uma das mais altas expressões do sentimento social e, por isso, terá de refletir a mobilidade, as angústias e as muitas incertezas que atravessam os períodos convulsivos de um povo.” (BANDEIRA, 1969). Um debate acerca da atividade artística daquele momento histórico, especialmente no que toca literatura.

fundamentam essencialmente a tessitura do Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente, podem ser aproximadas à postura de Rivera mediante a atividade artística:

A inquieta pesquisa de nova expressão artística, de Rivera, expressava devidamente o próprio ponto de Vista de Trotsky, de que o mal estar na pintura contemporânea tinha raízes no seu divórcio da arquitetura e vida pública, divórcio inerente à sociedade burguesa e que só poderia ser superado pelo socialismo. A luta pela reunião da pintura, arquitetura e vida pública animava a arte de Rivera, nas qual as tradições da renascença e as influências de Goya e El Greco se misturavam com a arte folclórica indígena, mexicana e com o cubismo (DEUSTCHER, 2006: 408).

O poeta André Breton, autor substantivo da FIARI, também era adepto de uma ideia de dissolução da arte na vida cotidiana e, enquanto adepto das ideias marxistas era a favor na libertação de todas as imposições externas exercidas pelo sistema capitalista ou qualquer regime que pudesse vir a coagir a criação. Não por acaso, o movimento surrealista dentre todos os movimentos vanguardistas do início do século XX, foi o que obteve uma estreita relação com o marxismo, até mesmo no sentido de fundamentação teórica (mais precisamente no segundo Manifesto Surrealista percebe-se tais características) e direcionadora. Breton compartilhava das ideias de Leon Trotsky. Teria lido algumas de suas obras e acompanhado a trajetória deste último até seu exílio no México. Breton foi o participante mais enfático da criação do movimento FIARI. Foi ele quem redigiu, a pedido de Trotsky, o projeto do texto que constituiu o documento do Manifesto.

Devemos considerar como fator relevante para essa abordagem e conjuntura do movimento FIARI, a relação estreita que Breton manteve com o marxismo, ao observar que o movimento surrealista deteve uma relação ideológica marxista libertária e que seu mentor, Breton, trouxe essa bagagem para a fundação da vanguarda FIARI. Acreditamos que nenhuma outra vanguarda dentre as vigentes no início do século XX, pudesse estar tão aberta a uma relação aberta à postura ideológica no embate aliada ao revolucionário bolchevique, como o Surrealismo. De acordo com um biógrafo de

Breton, Marguerite Bonnet, a história já havia cruzado os nomes do surrealista e do revolucionário, quando Breton dedica um número especial na série de sua revista, *La Revolution Surrealiste*³¹ a Trotsky e Lenin, “de 15 de Outubro de 1925, no nº 5 de *La Révolution surréaliste*” (BONNET, 1975: 01). Gilberto Mendonça Teles analisa as referências da corrente surrealista: “os surrealistas redescobriram escritores como Sade, Nerval, Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud e Mallarmé, buscando ao mesmo tempo apoio filosófico em Freud e no Marxismo.” (1982: 70). O movimento surrealista pretendia unir o caráter subversivo estético e político em prol da construção de uma nova arte e uma linguagem livre, amparada na psicanálise e no marxismo, afrontando a repressão dos instintos e a dominação burguesa. Vejamos que a partir do *Segundo Manifesto Surrealista* (1930), Breton sobrepõe uma conotação mais engajada à arte surrealista, devido a sua aproximação com o movimento Comunista e as influências do contexto social turbulento ambientado pelo Surrealismo. Segundo nos aponta o autor Otto Maria Carpeaux, o surrealismo “julga-se, já além do *nihilisme intellectuel* de Dada, um movimento construtivo, baseado de um lado na psicanálise de Freud e por outro lado na sociologia de Marx” (CARPEAUX, 1960: 183). O crítico Walter Benjamim, em um texto de 1929, nove anos antes da concepção do Manifesto da FIARI, expõe acerca do engajamento movimento surrealista:

Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do Manifesto Comunista. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje. (BENJAMIN, 1994:35)

³¹ “La Révolution Surréaliste” foi o nome de uma revista que começou a ser publicada após o Primeiro Manifesto Surrealista, em 1924. As edições não eram regulares. Os três primeiros números foram editados por Benjamin Péret e Pierre Naville, ambos militantes ativos na extrema esquerda. Péret ajudou a fundar uma organização trotskista brasileira depois de emigrar para a América do Sul e, mais tarde lutando na Guerra Civil Espanhola, e Naville, depois de um tempo no Partido Comunista Francês (PCF), foi um dos fundadores do trotskismo francês, permanecendo um esquerdista independente até sua morte. Breton, o mentor do surrealismo, assumiu o controle da revista com edição de número quatro. Seguiu membro do PCF 1927-1933, e mais tarde foi ser aliado estreito de Trotsky.

O mentor do movimento, André Breton, em seu livro *Manifestos do Surrealismo*, declara o “anticonformismo absoluto” (BRETON, 2001:63) frente aos valores construídos pelo processo social vigente - intelectual, histórico e político, decorrentes dos avanços tecnológicos e das crises ideológicas do final do século XIX e início do século XX. O surrealismo jamais apresentou-se como um movimento ou escola artística, “mas sempre com um inconformismo ético” (PEDROSA, 1986:161). Mais precisamente, como menciona Jean Schuster: “o surrealismo nasceu da repulsa³² sentida diante da carnificina de 1914-1918, quando as diferentes potências europeias se digladiavam por interesses econômicos e por questões de prestígio” (in: PONGE, 1999:110). Tais características também compuseram a FIARI.

Breton chegou ao México com intuito de fazer uma visita ao revolucionário bolchevique e discutir a situação crítica em a cultura era submetida naquele momento. Trotsky, que se encontrava no México, já estava inteirado de sua visita e já igualmente intencionado por uma aproximação com o poeta. De acordo com André Breton (em uma entrevista concedida a André Parinaud³³), a intenção de sua aproximação com o chefe político era de que conseguisse equacionar “em um acordo referente aos meios que do ponto de vista revolucionário deviam ser dados à arte e à poesia para que participassem da luta emancipadora, ficando ao mesmo tempo livres para seguir seus próprios caminhos” (FACIOLI, 1985: 67). De acordo com Michel Lowy,

Em 1938, Breton faz uma visita a Trotski no México. Eles redigirão juntos um dos documentos mais importantes da cultura revolucionária do século XX: o apelo “Por uma Arte Revolucionária Independente”, que contém a

³² O caráter anti-racionalista colocava o movimento em oposição às tendências construtivistas e formalistas do pós-guerra primeira Guerra Mundial, retomava raízes românticas francesas e alemãs, herança natural do Simbolismo e da metafísica renascentista. Segundo Edoardo Saguinoti- um estudioso de vanguarda- um dos fundamentos da vanguarda é “a atenuação dos caracteres românticos da vanguarda histórica e, ao mesmo tempo, atenuação de seus impulsos mais abertamente anárquico-revolucionários;” (TELLES: 1982: 209).

³³ Jornalista e escritor Francês (França em 1926 – 2006).

célebre passagem que segue: “para a criação intelectual, a revolução deve, desde o começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nenhum traço de comando! Os marxistas podem, aqui, marchar de mãos dadas com os anarquistas” (LOWY, 2002: 34).

Durante uma entrevista que Breton concede em sua chegada à imprensa mexicana, reafirma os objetivos de Surrealismo, nela observamos um fator predominante em favor da ideia de que haja elementos da vanguarda surrealista levados por Breton até a criação do movimento da FIARI. Conforme Gerard Roche, Breton afirmou que eram

(...) as palavras de Marx de "transformar o mundo" e de Rimbaud “mudar a vida” para formar o slogan surrealista. Breton não deixou de acreditar, apesar das decepções e sucessivos fracassos, que os caminhos da poesia e da revolução, sem confundirem-se jamais, pudessem levar o homem um dia ao “salto do reino da necessidade” para o da liberdade. Esperava encontrar em Trotsky não só um parceiro privilegiado, um inigualável teórico, mas também a prova viva de que fosse possível conciliar a atividade de interpretação do mundo com a sua transformação revolucionária. Entre o poeta do amor louco e teórico da revolução permanente se estabeleceram relações harmoniosas e de verdadeira cumplicidade. Nada é mais estranho a estas duas personalidades extraordinárias, que o sectarismo e a monolítica: compartilhavam a mesma sede de conhecimento, como atestaram seus debates interessantes. Esta cumplicidade e esse acordo excepcional, que as discordâncias passageiras - muito compreensíveis entre dois homens de origens e formações diferentes - não conseguem ficar no escuro, se cristalizam então no “Manifesto por Arte Revolucionária Independente”, que ressoou como um último apelo à liberdade, antes da chegada da noite e o estrondo da barbárie armada. (ROCHE, 1998: 01)

De acordo com o teórico Gerard Roche (1998: 01), a ligação do trotskismo com o Surrealismo é indício de que o trotskismo era uma corrente atuante não só na esfera política, mas nos movimentos artísticos e intelectuais. Ainda que, perseguido e encurralado pelo stalinismo e o fascismo, ocorreu uma união identificada contra as mesmas forças repressivas às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido podem ser rastreados os elementos que discorrem sobre o caráter social da vanguarda surrealista e identificar uma proximidade com elementos que se encontram na criação da vanguarda FIARI. O crítico do Surrealismo Yves Duplessis (ao discorrer sobre a transformação da Revista *Revolução Surrealista* na revista *Surrealismo a serviço da*

Revolução), comenta que os surrealistas desejam libertar a psicanálise do domínio da estrutura capitalista pela aplicação das teorias de Karl Marx e tentar uma interpretação da criação artística por este viés. Aqui apontamos a adesão de Breton às ideias marxistas, em especial à concordância com uma ideia de Trotsky, contida já na obra deste, *Literatura e Revolução*, de que a criação artística deve ter um regime anarquista de criação.

Quando André Breton chegou ao México, em fevereiro de 1938,

tuvo lugar una serie de conversaciones que desembocaron en la redacción (firmada por los dos artistas, pero redactada fundamentalmente por Trotsky) del Manifiesto por un arte revolucionario e independiente en el que se contemplaba al arte auténtico amenazado por unos nuevos vándalos: el Estado capitalista y la burocracia obrera. (GUTIERREZ, s/d: 01)

Durante a estadia no México, o grupo formado por Breton, Trotsky e Rivera, manteve um circuito de discussões³⁴ sobre arte e literatura, as quais foram registradas com intuito de possível publicação futura. Antes de sua publicação, o documento oficial *Por uma Arte Revolucionária Independente*, foi um projeto amplamente debatido, pautado em reuniões, passeios e um contato caloroso entre esses três personagens singulares:

Após os passeios do dia, nas noites se desenrolavam discussões em torno das questões de arte e política. Houve ainda a intenção de publicar esses debates sob o título de “*As conversas de Patzcuaro*”, assinado por Breton, Rivera e Trotsky (ROCHE, 1998: 01).

O debate nos bastidores para a criação da FIARI transitou entre o campo político e estético. Para o poeta Breton, o pensamento de Trotsky em *Literatura e Revolução*, embora bem direcionado, ainda parecia antiquado para a situação em que se viam naquele momento, segundo Gerard Roche:

Desde 1924, Trotsky só tinha se voltado muito episódica e superficialmente

³⁴ “Infelizmente, Breton adoeceu subitamente afetado por uma afasia. O leão surrealista foi privado de sua voz frente à estatura imponente da águia. Por certo, podemos fazer considerações sobre as razões psico - somáticas desta enfermidade repentina, o que, lamentavelmente, nos privou de um livro magnífico, que teria rivalizado as conversas sobre Goethe e Eckermann” (ROCHE).

para os problemas referentes à criação artística e literária. Sua obra *Literatura e Revolução* parece pertencer a um período “pré-histórico”, mas várias circunstâncias o levaram, há já alguns meses, a aprofundar, precisar e ao mesmo tempo modificar suas antigas concepções das relações entre arte e revolução. (IDEM: 17)

Especialmente notável foi o debate sobre a psicanálise e criação artística, da qual Breton e Trotsky divergiam, o primeiro, fundamentado nas teorias de Sigmund Freud, defendia a manifestação artística fundada no inconsciente humano (“*acaso objetivo*”), já Trotsky acreditava que a psicanálise, embora fosse uma manifestação subjetiva individual, deveria ser aplicada apenas em seu campo específico de cunho medicinal no tratamento das patologias mentais humanas e, que a arte não deveria estar sujeita a um puro “acaso” ou automatismo psíquico, mas sim, um reflexo elaborado da realidade social, com todas as mediações desta. Breton tinha uma posição antirracionalista, pautado num idealismo, enquanto Trotsky, marxista do materialismo, tinha convicções mais pragmáticas na existência prática da vida humana.

Nesse sentido, o fator irrelevante para a análise geral do objeto é o de ser um acontecimento registrado pela união de três personalidades de raízes e concepções estéticas distintas entre si, três revolucionários com ofícios distintos, o que demonstra a capacidade desses autores em transcender suas discordâncias teóricas para atingir um bem comum, por uma necessidade histórica e pela luta que julgaram necessária em favor da independência da arte. Nesse sentido, comenta Gerard Roche: O encontro de Trotsky e Breton, por mais fascinante que seja, não é fruto de um puro acaso, mas, pelo contrário, a consequência de uma necessidade histórica e o resultado de uma longa evolução política (Roche in FACIOLI, 1985: 15).

Essa “necessidade histórica”, dita por Gerard Roche, pode ser rastreada quando se considera substancialmente o contexto político da obra. Os intelectuais e artistas Tateavam seu alicerce social no escuro, pois

consta que toda tendência progressista na arte e criação livre era difamada pelos governos burocráticos fascistas como “degenerescência” e “toda criação livre é declarada fascista pelos stalinistas” (in FACIOLI, 1985: 45).

A necessidade histórica da FIARI, sobretudo dos artistas em geral, se deu em tentar situar os espaços de produção e meios de criação que estavam deslocados de sua autonomia. Conforme Eric Hobsbawn (1987:262) em um texto que tem por título *Os intelectuais e o Antifascismo*, nos aponta que independente do país de origem, os intelectuais marxistas tendiam a ser participantes de uma cultura internacional de esquerda, que aglomeravam artistas e escritores que se identificavam com o comunismo, com o compromisso antifascista contra a tirania de qualquer outra vertente política. Foi essa necessidade histórica que consagrou, a despeito de possíveis divergências teóricas dos criadores da FIARI, da postura eclética do surrealismo demonstrada na combinação entre psicanálise e marxismo, a fundição das posturas revolucionárias, com os elementos ideológicos selecionados como essenciais na defesa da condição da arte, em seu sentido autônomo, bem como uma interpretação marxista para o sentido humanista da mesma. De acordo com o crítico do Surrealismo Robert Ponge,

A redação final do manifesto testemunha a convergência excepcional de pensamentos provenientes de dois pólos diferentes da origem: o da interpretação do mundo e sua transformação revolucionária. A redação do manifesto assume aos olhos de Breton, uma “extrema importância”, a de terem chegado “a um acordo no que toca as condições que, do ponto de vista revolucionário, deviam ser criadas para a arte e a poesia, a fim de que estas participassem da luta emancipadora, permanecendo no entanto inteiramente livres quanto a seu próprio modo de agir” (PONGE, 1999: 223).

Conforme, Gerard Roche:

O manifesto aparece como uma notável fusão de duas correntes de pensamento e duas concepções de criação intelectual, as concepções muito antigas, mas ressurgiu e modificadas pela experiência e acima de tudo, enriquecendo e estimulando o contato entre dois homens. O esforço teórico de análise da degeneração burocrática da URSS lançada em *A Revolução Traída*, levou a Trotsky a fazer um balanço da situação terrível intelectual e da arte. (ROCHE, 1998: 01)

Após longas experiências e agitadas discussões ocorridas na cidade do México, Breton regressou a Paris por volta de julho de 1938, incumbido da tarefa da criação do movimento, reunião de adeptos e simpatizantes, procedimentos vistos comumente nas outras correntes vanguardistas. Trotsky havia solicitado que Breton escrevesse o primeiro projeto do manifesto. Breton esteve prontamente de acordo, mas sentiu o peso da responsabilidade, portava-se paralisado, impotente sem saber como começar uma tarefa tão empreendedora e de profunda dimensão. Diante de tal pressão chegou a adoecer. Trotsky impaciente esperava pelo projeto, dado que a situação de opressão política mundial já havia sido considerada crítica e de extrema urgência; por este motivo chegaram a uma divergência pessoal acentuada³⁵ e romperam a relação por alguns dias, fraturando o movimento por um período curto até que Breton chega com o projeto, contendo ideias de liberdade levantadas pelo movimento surrealista, fundidas às críticas da obra de Leon Trotsky, *Literatura e Revolução*.

O primeiro rascunho do texto foi escrito por Breton a pedido de Trotsky; depois,

³⁵ Em final de “maio ou início de junho, quando Trotsky solicita a formulação de um projeto de manifesto que deveria ser a base para de reagrupamento dos escritores e artistas revolucionários”. É então que acontece um estranho fenômeno: Breton, paralisado, “com a respiração de Trotsky na nuca”, - segundo a expressão de Van Heijenoort - não consegue redigir o projeto solicitado. O atraso persistente provoca, durante o mês de junho, um incidente breve e violento entre Trotsky e Breton. No caminho para Guadalajara, no meio da viagem, Breton é forçado a descer do carro que leva a caravana, Van Heijenoort então toma seu lugar ao lado de Trotsky, que viaja sentado no banco traseiro do carro, rígido e em silêncio, visivelmente irritado. Foi o atraso de Breton em escrever o manifesto que provocou a ira de Trotsky. Depois deste incidente, houve um esfriamento com duração de vários dias, logo, as relações calorosas se restabeleceram. (...) Breton sentiu a necessidade de explicar a sua inibição, em uma carta a Trotsky, escrita a bordo do barco que o levava de volta à França:

"Meu caro Léon Davidovich,

Eu me encorajo mais a chamá-lo assim, agora em que eu não estou em sua presença. No entanto, frequentemente desejo fazê-lo e, se lhe digo, é para que você possa medir a inibição de que sou a vítima, cada vez que me é impelido a tratar de algo em sua direção e sob seus olhos. Esta inibição está acima de tudo - quisera fazê-lo entender a qualquer preço - a admiração sem limites lhe professo; aquela que tem sido, ultimamente, mais do que antes, mais que a outra face. Assim, muitas vezes, tenho me perguntado o que aconteceria se, ainda que seja impossível, me encontrar frente a um desses homens sobre os quais foi moldado meu pensamento e meus sentimentos: digamos por exemplo, Rimbaud ou Lautréamont. De repente, me sentiria com os meios de comunicação privados, preso a uma perversa necessidade de me esconder. É o que eu denomino, recordando *King Lear*, o meu “complexo de Cordélia”: não se simula, é totalmente inato, orgânico, creio que totalmente impossível de arrancar. Você, precisamente é um desses homens, talvez também - não estou inteiramente seguro por causa de Freud - é o único vivo. (...) Mas não quero aborrecê-lo mais com essas explicações sentimentais. Talvez só possam fazer justiça ao mal entendido da rota de Guadalajara, quando você tinha razão em querer deixar tudo claro.” (in ROCHE, 1998)

em um segundo momento os autores fizeram algumas reconsiderações para que o documento fosse finalmente assinado e publicado.

O projeto que Breton apresentou finalmente a Trotski, escrito em tinta verde, foi discutido e alterado ao longo de várias sessões. Trotsky recortava o manuscrito de Breton, pregava no seu próprio manuscrito datilografando as passagens que foram selecionadas na discussão, que ele mesmo corrigia a mão. O texto em russo era imediatamente traduzido por Jean Van Heijenoort. A versão final do manifesto não difere quase do texto original escrito por Breton, ainda que aqui e ali modificações observadas sem carência de interesse. (ROCHE, 1998: 02)

Portanto, Breton volta à França, cria a fundação FIARI e seu meio de propagação foi de cunho panfletário³⁶, o chamado boletim *Clé* que tinha como secretário de redação Maurice Nadeau.³⁷ Conforme o autor e crítico do Surrealismo Robert Ponge, Breton

chega à França, investido da pesada responsabilidade de organizar, sem tardar, a Federação da Arte Revolucionária Independente. Cheio de Ardor consegue, pelo fim de setembro, reunir sessenta intelectuais e artistas e escritores franceses e estrangeiros” (PONGE, 1999: 226).

A FIARI, desse modo, na medida em que objetivou um fim, o de reunir todos os intelectuais e artistas em um só grupo, ao passo que propôs a reunião entre marxistas, anarquistas e comunistas e desejou para além da revolução artística, uma revolução social, se postulou como um movimento vanguardista. Esse é um aspecto favorável a uma definição vanguardista do Manifesto, que pode ser notado com a informação de Gerard Roche (in FACIOLI, 1985), de que após longos debates, os autores formalizaram seus levantes em forma de texto-manifesto, para junção dos intelectuais e artistas no mundo. Podemos pontuar aqui, que a forma de apresentação deste movimento nos parece similar às demais vanguardas precedentes ao ano de 1938, aos traços que expusemos no primeiro capítulo. Entretanto, se apresenta, sobretudo, como movimento *sui generis*, pois foi fundado por uma trilogia de personalidades de

³⁶ De acordo com Renato Poggioli, toda criação vanguardista possui em comum um meio de propagação, o de cunho panfletário.

³⁷ Autor da obra *Histoire du Surréalisme*.

vanguarda, o poeta e mentor da vanguarda surrealista, o pintor muralista e o “lendário” revolucionário bolchevique; os quais se ocuparam em equacionar suas contradições teóricas por uma finalidade que era o desejo, senão a necessidade maior em comum dos autores: A libertação da arte das amarras tenebrosas que a enlaçavam naquele momento histórico aflitivo. O objetivo da fundação fica claro no último parágrafo do manifesto *Por uma Arte Revolucionária Independente*:

16) Quando um primeiro contato internacional tiver sido estabelecido pela imprensa e pela correspondência, procederemos à organização de modestos congressos locais e nacionais. Na etapa seguinte deverá reunir-se um congresso mundial que consagrará oficialmente a fundação da Federação Internacional. O que queremos:
A independência da arte – para a revolução
A revolução – para a liberdade definitiva da arte.
André Breton e Diego Rivera
México, 25 de julho de 1938 (Facioli: 1985: 35-46).

A situação de degenerescência artística levou tanto Breton, quanto Trotsky a questionar os caminhos da arte e da revolução e se deterem sobre essa tarefa. De acordo com Gerard Roche, diante das ameaças da Segunda Guerra mundial, Trotsky, consciente do cenário que se aproximava, temeroso, concentrou esforços na preparação de uma conferência de debates com objetivo de elaborar um programa de transição, uma vanguarda internacional que pudessem lançar bases para a *IV Internacional*. Para Roche (ROCHE, 1985:15), “é notável que Trotsky tenha podido achar, nessas horas dramáticas, no meio de uma intensa atividade política, tempo para se debruçar sobre os problemas da arte e da criação intelectual”.

O esforço de análise teórica da degenerescência burocrática, empreendido em *A Revolução Traída*, levou Trotsky a fazer uma descrição terrível da condição da arte e da criação intelectual no mundo totalitário que se transformou a URSS. Trotsky constata que o comando da burocracia “se exerce do mesmo modo nos campos de concentração, na agronomia e na música”. O regime totalitário da URSS é igualmente funesto à literatura: a luta das tendências e das escolas que floresciam após a revolução deu lugar a interpretação dos chefes burocratas. (...) Todo pensamento livre e independente é sistematicamente abafado, marginalizado, todo criador que não se dobre aos cânones do realismo socialista é impiedosamente eliminado. (IDEM: 18)

De acordo com o que expusemos no começo deste texto, o início do século XX foi marcado fortemente pelos movimentos vanguardistas, cabe mencionar que era

comum no momento, a formação de associações de escritores e artistas revolucionários em grupos apoiados por algum ideário político. Citemos a este exemplo, dois grupos que foram de grande evidência, quase que antagônicos, o francês A.E.A.R. (Associação de Escritores e Artistas Revolucionários) e o russo A.R.E.P (Associação de Escritores Proletários) na Rússia. Breton e seus adeptos faziam parte da primeira associação e rejeitavam a literatura proletária imposta pelos “teóricos” da segunda. Breton compartilhava da argumentação próxima às teses desenvolvidas por Trotsky em *Literatura e Revolução*: a arte não é um domínio que chame o partido a comandá-la, “a arte deve abrir por si mesma seu próprio caminho. Os métodos do marxismo não são os mesmos da arte” (Trotsky: 1964: 187).

Entre os anos de 1938 e 1939 circularam diversos folhetos que propagavam uma liga em defesa da cultura, direcionada de alguns centros para o restante do mundo. Eis aqui, uma postura tipicamente vanguardista, conforme elencamos no primeiro capítulo. A dispersão das ideias da FIARI se deu principalmente na França pelo Boletim *Clé* e nos EUA pela revista *Partisan Review*³⁸. Foram debates e levantes alçados contra a burocracia, ao imperialismo e fascismo, geralmente movimentado por revolucionários ou simpatizantes³⁹ do Surrealismo. A organização era definida por um grupo menor, com objetivo de que este se desenvolvesse, conforme é o caso do panfleto Declaração da *Liga pela Liberdade Cultural e pelo Socialismo*, que faz referência direta ao

³⁸ Revista literária Norte Americana trimestral publicada entre 1934 e 2003, exceto no ano de 1936-1937, devido a uma suspensão por motivos políticos de repressão.

³⁹ A este exemplo podemos citar o documento intitulado *Abaixo as ordens de prisão abaixo o terror cinza*, redigido pelo surrealista Benjamin Péret, divulgado na França, o qual constituía a última declaração do grupo surrealista antes da II Guerra Mundial (setembro de 1939), foi assinado por um grupo numeroso em pró da liberação de três jovens franceses que estavam presos sem causa definida: “Por que querem impedir a opinião pública de saber a causa de sua prisão”? Qual é esse segredo que querem fazer pairar sobre o processo? Teriam a audácia, aproveitando a atmosfera de pré-guerra em que vivemos, de transformar acusações políticas em incriminações infamantes? Cuidado! A detenção desses três camaradas é apenas um ensaio. Se der certo, vão-se poucas liberdades que subsistem. A burocracia policial e democrática terá todas as condições para refrear todo pensamento livre, para fazer reinar esse terror cinza no qual começa a deleitar-se sua tirânica mediocridade (in FACIOLI, 1985:110-111).

manifesto da FIARI, assinado por quase quarenta nomes, dirigido aos artistas dos Estados Unidos:

Não estamos sozinhos nessas convicções. Nossos princípios estão em acordo geral com aqueles contidos num recente manifesto de André Breton, o poeta francês, e Diego Rivera, o pintor mexicano. Movimentos inspirados pelo seu manifesto já surgiram na França, Inglaterra e em outras partes. (in FACIOLI, 1985:118).

Vejamos um trecho do panfleto:

(...) Não somente nos Estados Unidos mas em todo o mundo a cultura está ameaçada por uma forte reação. Ao forçar o recrudescimento das formas sociais tornadas obsoletas, o fascismo alemão e o italiano têm ao mesmo tempo forçado o restabelecimento de manifestações obsoletas na arte e na ciência. Por outro lado, na União Soviética, onde o nacionalismo e a ditadura pessoal estão substituindo os ideais revolucionários de liberdade e democracia, a cultura sofre repressão e aviltamento não menos severos (...). Contra essas forças nós, abaixo-assinados, acreditamos que artistas e escritores devam se unir para defender sua independência como profissionais, de fato, e seu legítimo direito de trabalhar. Continuamos a afirmar que nós não subscrevemos a palavra de ordem comumente sedutora: “Nem fascismo nem comunismo”. Ao contrário, reconhecemos que a libertação da cultura é inseparável da libertação das classes trabalhadoras e de toda humanidade. Queriam que abandonássemos os ideais do socialismo revolucionário porque um grupo político, enquanto se apega ao seu nome, tem tão miseravelmente traído seus princípios? (in FACIOLI, 1985:117-118).

Como está posto, a repercussão do documento da FIARI era de nível internacional. A intenção era tocar o cerne dos grupos mais evoluídos intelectualmente daquele momento, para que seguisse ganhando força pela reivindicação social em massa. Seria, em princípio, um acontecimento particular no qual o processo de conscientização atingiria uma dimensão maior. Houve uma tentativa de criação de um movimento que fornecesse suporte a todos os outros movimentos artísticos revolucionários da época, que, possivelmente, viriam a culminar em uma espécie de vanguarda “*sui generis*”, por aspirar constituir em si – para além da natureza subversiva e de levante que constituíam às demais vanguardas – elementos conceituais e ideológicos que pudessem formar uma matriz referencial, que intencionalmente nortearia as demais correntes em voga a uma liberdade definitiva de criação, culminando em talvez, um terreno ausente de correntes vanguardistas.

Conforme assinala Guillermo de Torre, a literatura de vanguarda foi sempre

de choque, de ruptura e abertura ao mesmo tempo, na mesma razão de seu ser levava encapsulado o espírito de mudança e evolução, prevendo, ambicionando sucessões. (TELLES, 1982: 82)

II. 1 Descrição e fortuna crítica do Manifesto

De um modo genérico, na literatura, Manifesto significa uma declaração pública em texto de natureza dissertativa e caráter persuasivo com o objetivo de tornar público suas intenções ou denunciar algum problema; geralmente destinado a algum público específico. A composição textual é livre, mas a estrutura obedece a uma grade similar a de um manifesto político, podemos identificar com o Manifesto Comunista, tal como vimos acima. O documento se constitui de um título em forma de levante, identificação e análise do problema em questão, bem como argumentos que fundamentam o posicionamento dos autores. Ao final da exposição das ideias conta com assinaturas de simpatizantes da causa aderida.

O texto *Por uma Arte Revolucionária Independente* é constituído por dezesseis parágrafos, que são as cláusulas elucidativas do Manifesto. Faremos agora uma descrição do documento seguida de algumas notas e apontamentos sobre seu teor conforme por ele nos for revelado. Vejamos seu primeiro item:

- 1) Pode-se pretender sem exagero que nunca a civilização humana esteve ameaçada por tantos perigos quanto hoje. Os vândalos, com o auxílio de seus meios bárbaros, isto é, deveras precários, destruíram a civilização antiga num canto limitado da Europa. Atualmente, é toda a civilização mundial, na unidade de seu destino histórico, que vacila sob a ameaça das forças reacionárias armadas com toda a técnica moderna. Não temos somente em vista a guerra que se aproxima. Mesmo agora, em tempo de paz, a situação da ciência e da arte se tornou absolutamente intolerável (in FACIOLI,1985:35)

No início do documento, temos uma denúncia direcionada à situação de ameaça mundial à arte e à ciência, ocasionada pelas “forças reacionárias” que tentavam destruir

a civilização humana na Europa. Os autores dirigem uma mensagem específica para um problema genérico, de relevância mundial. Esse levante denuncia o problema dos regimes totalitários⁴⁰ que abortaram em alguns lugares da Europa a liberdade despreziosa da pesquisa artística no período entre guerras. Já no primeiro parágrafo há também uma certificação da “guerra que se aproxima”, que foi, no ano seguinte da publicação do Manifesto, a Segunda Guerra Mundial. Após a Primeira Guerra Mundial, a Europa torna-se um cenário de tensas contradições políticas e um reduto de Regimes totalitários. O clima político era ambientado, ainda que em um movimento desigual⁴¹, pela Ditadura Nazista na Alemanha, o regime totalitário franquista na Espanha, em Portugal o estado coordenado por Salazar, em outros países como Inglaterra e França temos uma política em grande crise ocasionada pela guerra e crise de 1929 dos EUA. Na Rússia temos a estabilização do regime socialista e organização da URSS como um estado totalitário. De um modo geral, o cenário cultural mediante aos regimes totalitários refletiu também uma tendência nacionalista e ortodoxa, que se transpôs para o campo sensível da criação humana.

Vejamos o caso do Fascismo⁴² e a sua relação direta com o Futurismo⁴³, movimento na esfera da cultura; O Fascismo foi um sistema erigido como fruto de uma

⁴⁰ Totalitarismo é uma expressão raramente usada pelos autores marxistas, que foi introduzida pelos cientistas políticos na década de 1920 para descrever o regime fascista na Itália e, posteriormente, foi igualmente aplicada à Alemanha Nacional-Socialista e à URSS na fase stalinista. Indica controle de manipulação em massa, das armas operacionais e de todas as organizações, inclusive as econômicas (BOTTOMORE, sd: 382).

⁴¹ O movimento político desse período merece um estudo desdobrado que não cabe no recorte desse trabalho.

⁴² “O fascismo, nascido da bancarrota da democracia diante das tarefas da época do imperialismo, é uma ‘síntese’ dos piores males desta época. Traços de democracia conservam-se apenas nas aristocracias capitalistas mais ricas: para cada ‘democrata’ inglês, francês, holandês, belga, trabalha um certo número de escravos coloniais; ‘sessenta famílias’ governam a democracia nos Estados Unidos, etc. Elementos de fascismo crescem rapidamente em todas as democracias. O stalinismo é, por sua vez, o produto da pressão do imperialismo sobre o Estado operário, atrasado e isolado, e constitui, de certo modo, o complemento simétrico do fascismo” (GOGGIOLA apud Trotsky s/d: 8)

⁴³ De acordo com o teórico Renato Poggioli, o Futurismo se faz presente em quase todas as vanguardas, pois o “agonismo” – concebido por ele como um sacrifício e consagração, em teor mais patético do que trágico – se erige sob uma missão na sociedade vinculada diretamente ao seu momento histórico, é uma tipologia do Futurismo.

reação de um país atrasado em relação aos demais centros, isto é, adquiriu expressão nos países atrasados, que espelhavam sua ideologia às conquistas dos países avançados, este adquire expressão não na América, Alemanha, mas na Itália e na Rússia. Um período histórico constitui, paralelamente a sua ideologia, as manifestações estéticas. Estão vinculadas enquanto produções humanas. O Futurismo ocasionava uma negação do patrimônio cultural histórico em pró de uma nova cultura moderna, nova e “autêntica”, conforme a sociedade vigente. Aponta-nos Trotsky:

Na exagerada recusa do passado pelos futuristas não se esconde um ponto de vista do operário revolucionário, mas o niilismo boêmio. Nós marxistas vivemos com as tradições. Nem por isso deixamos de ser revolucionários. Estudamos e guardamos as tradições da Comuna de Paris, mesmo antes da nossa primeira Revolução. (...) O Futurismo reflete, na arte, o período histórico, que começou em meados dos anos 1890 e acabou na Guerra Mundial. A sociedade capitalista conheceu dois decênios de ascensão econômica sem precedente, que derrubou velhos conceitos de riqueza e de poder, elaborou novos padrões, novos critérios do possível e do impossível, e impulsionou o povo a novos atos ousados. (...) Na Rússia, a Revolução proletária eclodiu antes que o futurismo se libertasse das suas infantilidades, antes que o reconhecessem oficialmente. A tomada do poder surpreendeu o futurismo no momento em que ainda o perseguiam, circunstância essa que o empurrou para nossos senhores da situação, o aproximando da revolução, mas levou consigo características da sua origem social boêmia e burguesa (TROTSKY, 1969:111:115:114)

O Futurismo, com o apelo para o rompimento com o passado em liquidar a tradição, na medida em que se dirige à velha casta artística/literária, ao círculo fechado da intelligentsia, procura romper o cordão umbilical que os liga aos pontífices da tradição literária burguesa. No entanto, no Manifesto PARI, fica latente o desejo de preservação do passado e construção de um futuro cultural a partir dele, respeitando o patrimônio, vejamos esta menção da FIARI a este respeito no boletim *Clé*:

As longas obras do passado acrescentando-se às obras do presente devem contribuir, por seu poder emotivo, a aumentar a energia revolucionária indispensável à ação libertadora. É nessa tarefa precisa que a FIARI pretende consagrar-se. É ela que constitui sua razão de ser e de agir. É nesse sentido igualmente que *Clé*, o boletim da FIARI – da mesma forma que suas outras atividades – servirá as causas intimamente solidárias da arte, da revolução, do homem. Contra todas as forças da repressão e de corrupção, sejam elas fascistas, stalinistas ou religiosas, o que queremos: A Independência da Arte – para a Revolução, A revolução – para a libertação definitiva da arte. (*Clé*, nº 1, janeiro de 1939 in FACIOLI, 1985: 105).

De modo similar ao fascismo hitlerista e de forma extremada, a URSS erige um sistema de negação da cultura burguesa em função da criação de uma cultura proletária. A política cultural do regime comunista de Stálin (de 1924 a 1953) e de seus sucessores, instalada na União Soviética, abominava qualquer manifestação artística que não estivesse em sintonia com o realismo socialista - com imagens idealizadas de operários, camponeses e líderes soviéticos. Assim, muitas obras dessa época estavam sendo destruídas, e seus autores presos, executados ou mandados para sanatórios.

A finalidade do ideário deste documento era a intervenção no destino “degradante” – de acordo com os próprios autores – que a arte vinha sofrendo no panorama histórico devido às opressões ocasionadas por partidos políticos e outras vanguardas dirigidas por personalidades que denegriam a existência de uma arte humanista.

- 2) Naquilo que ela conserva de individualidade em sua gênese, naquilo que aciona qualidades subjetivas para extrair um certo fato que leva a um enriquecimento objetivo, uma descoberta filosófica, sociológica, científica ou artística aparece como o fruto de um acaso precioso, quer dizer, como uma manifestação mais ou menos espontânea da necessidade. Não se poderia desprezar uma tal contribuição, tanto do ponto de vista do conhecimento geral (que tende a que a interpretação do mundo continue), quanto do ponto de vista revolucionário (que, para chegar à transformação do mundo, exige que tenhamos uma ideia exata das leis que regem seu movimento). Mais particularmente, não seria possível desinteressar-se das condições mentais nas quais essa contribuição continua a produzir-se e, para isso, zelar para que seja garantido o respeito às leis específicas a que está sujeita a criação intelectual (*in* FACIOLI, 1985:36).

Breton acreditava que a arte e a ciência, enquanto esferas autônomas tivessem um aparato de força para transformar a realidade ideologicamente. A arte, por sua vez, obedecendo a seu processo espontâneo do “acaso precioso”⁴⁴. Tal colocação pode ser melhor explicitada no panfleto *Declaração da liga pela Liberdade e pelo Socialismo*:

⁴⁴ Aqui, no Manifesto original, apresentado a Trotsky, constava “acaso objetivo”, mas foi editado por Trotsky e reformulado.

(...) A democracia sob o capitalismo industrial pode oferecer apenas um refúgio provisório ao trabalhador intelectual e ao artista. Na sua instabilidade ele se torna terreno propício para a ditadura, e os direitos que nos concede hoje ela os revogará violentamente amanhã. A ideia de democracia deve desabrochar numa democracia socialista. Na reconstrução revolucionária da sociedade repousa a esperança do mundo, a promessa de uma humanidade livre, uma nova arte, uma ciência ilimitada. A defesa da liberdade intelectual exige, sobretudo, que rejeitemos todas as teorias e práticas que visam fazer da cultura instrumento de política, mesmo que política revolucionária. Nós exigimos **COMPLETA LIBERDADE PARA A ARTE E A CIÊNCIA. NENHUMA IMPOSIÇÃO DE PARTIDO OU DE GOVERNO** (in FACIOLI, 1985:117-118).

No terceiro parágrafo, o Manifesto, temos a colocação de que o mundo contemporâneo aos autores que faz menção direta ao fascismo hitlerista, ao passo que este, depois de ter eliminado da Alemanha artistas que expressaram em alguma medida o amor pela liberdade, fosse ela formal ou não, obrigou outros a “manejar uma pena ou um pincel a se tornarem os lacaios do regime e a celebrá-lo de encomenda” (in FACIOLI, 1985:36).

... nos limites exteriores do pior convencionalismo nos obriga a constatar a violação cada vez mais geral dessas leis, violação à qual corresponde necessariamente um aviltamento cada vez mais patente, não somente da obra de arte, mas também da personalidade “artística”. Exceto quanto à propaganda, a mesma coisa aconteceu na URSS durante o período de furiosa reação que agora atingiu seu apogeu (IBIDEM).

Com exceção da extrema manifestação propagandística que foi exercida na URSS, o fascismo hitlerista na Alemanha, exerceu forte repressão na produção cultural. Nesse sentido, o objetivo do *Manifesto* é claramente demonstrado no seu décimo terceiro item, onde fica explícita a pretensão de uma reunião de defensores revolucionários da arte e da revolução para combater os “usurpadores da revolução”, os fascismos. O convite para que se reúnam na luta em defesa da liberdade na arte, bem como deixar as diferenças de tendências e posicionamentos políticos divergentes à parte – postura semelhante a dos autores-, vejamos o objetivo:

O objetivo do presente apelo é encontrar um terreno para reunir todos os defensores revolucionários da arte, para servir a revolução pelos métodos da

arte e defender a sua própria liberdade da arte contra os usurpadores da revolução. Estamos profundamente convencidos de que o encontro nesse terreno é possível para os representantes de tendências estéticas, filosóficas e políticas razoavelmente divergentes (FACIOLI, 1985:45).

O próprio documento pode revelar em sua estrutura, elementos históricos e literários envolvidos em sua construção. O teor explícito pelo qual os autores acusam e citam os nomes de Stalin e Garcia Oliver como reacionários deturpadores da revolução e da cultura:

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

Na estrutura construída pelo documento poderemos notar a tentativa de definição de um conceito estético de “arte independente”, este é imbuído de uma conotação política libertária. Aspecto no qual poderíamos apoiar o sentido de um partidarismo humanista. O ideário de nosso objeto é que a arte deve ter assegurada para seu campo um regime “anarquista de liberdade individual” (FACIOLI, 1985: 42), não obedecendo a nenhuma regra prescrita ou coação externa. A ideia de organização de artistas e intelectuais se unindo em favor de um caminho aberto e livre para a arte mundial reflete essa tentativa de reajuste da cultura às condições sociais, uma vez que a realidade vigente, não condizia com um caminho de liberdade e autonomia, mas uma ilusão desta.

- 3) É evidente que não nos solidarizamos por um instante sequer, seja qual for seu sucesso atual, com a palavra de ordem: “Nem fascismo nem comunismo”, que corresponde à natureza do filisteu conservador e atemorizado, que se aferra aos vestígios do passado “democrático”. A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura. Se, no entanto, rejeitamos qualquer solidariedade com a casta atualmente dirigente na URSS, é precisamente porque no nosso entender ela não

representa o comunismo, mas é o seu inimigo mais perverso e mais perigoso.

El arte, para ser digno de este nombre, ha de ser libre y revolucionario, ha de aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque sólo fuese para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la obstaculizan, y permitir a toda la humanidad elevarse a alturas que solamente genios aislados alcanzaron en el pasado. (GUTIERREZ, s/d: 01)

Na leitura do último parágrafo do texto, fica latente a expressão do desejo de dispersão internacional desse *Manifesto* – característica de toda vanguarda- , quando os autores descrevem o plano de suceder, após procedimentos como reuniões locais e nacionais com grupos de intelectuais e artistas, a culminação de um congresso mundial que consagre oficialmente a fundação da Federação.

A arte, como a ciência, não só precisam ordens, mas não pode, por sua natureza, suportá-las. A criação artística tem suas leis, mesmo quando está conscientemente a serviço do movimento social. A criação intelectual é incompatível com a mentira, a falsificação e o oportunismo. A arte pode ser uma grande aliada da revolução, enquanto permanecer fiel a si mesma. (in FACIOLI, 1985:99)

Conforme a colocação do sociólogo José Paulo Netto, “no domínio da arte de da literatura, a política cultural da autocracia stalinista conduziu a efeitos catastróficos” (NETTO, 1985: 64). A arte foi largamente utilizada como pedagogia a serviço do Estado soviético, por Zhdanov (o “teórico” stalinista para as questões “culturais”), uma pedagogia sem evasões ao interior do artista, mas ao interior da burocracia. O teórico do estado, Zhdanov, teria interpretado a teoria cunhada por Gorki⁴⁵, de que a arte deveria ser instrumento de combate e tudo que não entrasse em concordância com as normas partidárias em vigor seria recusado como tendência burguesa ou cosmopolita, não escapando nem mesmo a música dessa repressão artística na URSS.

À orientação dogmática que se funda mais ou menos ortodoxamente nos “ensinamentos” d Zhdanov, representa naturalmente – do ponto de vista teórico e, mais concretamente, do da política cultural – uma deformação do autêntico marxismo e um perigoso empobrecimento cultural muito mais intenso do que a corrente “liberal revisionista”. Confundindo arte com panfleto político, ela provoca uma completa dissolução da autonomia e da peculiaridade do conhecimento estético do mundo. O valor da obra passa a

⁴⁵ Máximo Gorki (1868-1936) foi um escritor russo, romancista e ativista político marxista.

ser julgado de acordo com as posições políticas que ela veicula (...) (COUTINHO: 1967:124).

No decorrer do texto PARI, podemos perceber o desejo por parte dos autores de que houvesse um caminho no qual tanto a arte como a revolução aspirassem associadamente a uma busca por uma autonomia, mas conservando suas singularidades que lhe são peculiares, sem confundirem-se, uma vez que a arte e a poesia – de acordo com os autores do Manifesto - estão sujeitas apenas às suas próprias leis de criação e não devem se submeter a nenhuma coação externa direta ou regime político. . Trotsky, Breton e Rivera, finalizaram o *Manifesto* com o levante que abre esse objetivo: “A independência da arte - para a revolução. A revolução - para a liberação definitiva da arte”. Vejamos um trecho do Manifesto:

7) A revolução comunista não teme a arte. Ela sabe que ao cabo das pesquisas que se podem fazer sobre a formação da vocação artística na sociedade capitalista que desmorona, a determinação dessa vocação não pode ocorrer senão como o resultado de uma colisão entre o homem e um certo número de formas sociais que lhe são adversas. Essa única conjuntura, a não ser pelo grau de consciência que resta adquirir, converte o artista em seu aliado potencial. O mecanismo de sublimação, que intervém em tal caso, e que a psicanálise pôs em evidência, tem por objeto restabelecer o equilíbrio rompido entre o “ego” coerente e os elementos recalçados. Esse restabelecimento se opera em proveito do “ideal do ego” que ergue contra a realidade presente, insuportável, os poderes do mundo interior, do “id”, comuns a todos os homens e constantemente em via de desenvolvimento no futuro. A necessidade de emancipação do espírito só tem que seguir seu curso natural para ser levada a fundir-se e a revigorar-se nessa necessidade primordial: a necessidade de emancipação do homem.

Tal posicionamento pode ser notado na seguinte passagem de uma carta escrita por Leon Trotsky, datada de 27 de Outubro de 1938 a André Breton:

Não creio que o marxismo possa identificar-se com uma escola de arte. Deve ter para com as diferentes escolas artísticas uma atitude crítica e amigável. Mas cada escola deve ser fiel a si mesma. Por isso seria absurdo dar, por exemplo, aos surrealistas o conselho de se tornarem ecléticos. Cada tendência artística tem o direito absoluto de dispor de si própria. E, aliás, camarada Breton, o sentido de seu manifesto. (in FACIOLI, 1985:47)

Así es que, aunque inmerso en los problemas que planteaban el “*gran terror*” estalinista, las vicisitudes del movimiento obrero internacional, y las tremendas dificultades de creación de una nueva internacional, Trotsky buscó en su tiempo un espacio para el arte y las letras. En 1923, aprovechando unas breves vacaciones, escribió Literatura y revolución, que causó una honda impresión entre los intelectuales revolucionarios rusos, tanto por su clara defensa de la libertad para la creación artística, como por

su brillante crítica a la literatura de la época revolucionaria. Hay que destacar de este libro su refutación a las concepciones imperantes sobre una pretendida cultura proletaria. Para Trotsky: *"Es fundamentalmente erróneo oponer una cultura y un arte proletario a la cultura y el arte burgueses. La cultura y el arte proletario es temporal y transitorio. Nuestra revolución debe su importancia histórica y su grandeza moral al hecho de que construye los cimientos de una sociedad sin clases y de la primera cultura auténticamente universal"* (HEIJENOORT, 1978)

A argumentação presente no texto sustenta que a arte não está isolada dos acontecimentos sociais e políticos, mas inserida nessas outras esferas. Podemos avaliar uma passagem escrita por Trotsky dirigida à *Partisan* sobre a Fundação:

As escolas artísticas das últimas décadas, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, sucedem-se sem atingir seu pleno desenvolvimento. A arte, elemento mais complexo, mais sensível e ao mesmo tempo mais vulnerável da cultura, é a primeira a sofrer pela decadência e degradação da sociedade burguesa. É impossível achar uma saída para esse impasse com os meios próprios à arte. Trata-se da crise de conjunto da cultura, dos seus fundamentos econômicos até as mais altas esferas da ideologia. A arte não pode escapar a crise, nem evoluir à parte. (in FACIOLI, 92:1985)

É possível rastrear alguns elementos neste documento que remeta às raízes do movimento surrealista, ou que, minimamente, esteja em consonância com este. É possível rastrear as raízes do documento, rememorando fatos de relevância à parceria de Breton com Leon Trotsky no período entre guerras, que foi composto por grandes debates de atividades artísticas diretamente relacionadas com as vanguardas políticas. Segundo Edoardo Saguineti, “aquilo que a vanguarda exprime é, pois, de maneira privilegiada, uma verdade geral de caráter social, e não apenas simplesmente uma verdade particular de caráter estético” (in TELLES, 1992: 209).

Sobretudo, parece ser a situação mundial que leva o mentor do surrealismo a interrogar-se “mais profundamente sobre as causas das degenerescências da União Soviética” sob o campo artístico. Breton então se aproxima de Trotsky que, por sua vez, também era avesso às degenerescências burocráticas coordenadas pelos servidores de Stalin. O acontecimento, pautado em pensamentos distintos, criou uma “nova vanguarda” - que não é continuação da vanguarda surrealista, embora o segundo

manifesto surrealista contenha já esse anseio revolucionário - mas tem sua base fundada pelo seu mentor do Surrealismo.

O debate vivo da FIARI teve uma existência de breve vigência. Porém, apesar de “dissolvido” em princípios de 1939, foi suficiente para alcançar sua relevância na História e exerceu, enquanto foi possível, o papel ao qual se propôs, de significativa importância para a arte, isto é, uma união de forças em prol da civilização, da vida, do ser humano em sua plenitude de manifestações artísticas. O documento parece-nos se manter ainda hoje com uma singularidade por seus aspectos relevantes ao debate crítico no campo da Estética, um libelo pela liberdade de criação “assegurada por um regime anarquista de criação individual”, livre de regimes burocráticos, coações externas ou leis impostas.

Os movimentos de vanguarda na Europa possuíam em comum o espírito de renovação, permanente abertura estético-literária que geralmente conduziram “a inevitáveis dissidências e diluições” (TELLES, 1982: 83). O Manifesto da FIARI, parece se encaixar nessa ordem, pois seus objetivos declaravam esse intuito de renovação e sua dissolução parece poder ser atribuída a sua própria forma de manifestação.

O escritor assume um papel para além de sua capacidade de exprimir uma originalidade singular, sendo alguém que assume um papel social, numa posição relativa a um grupo e “a matéria e a forma se da obra dependerão em parte da tensão entre veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” (CANDIDO, 2006:84). Os autores do Manifesto, ainda que este não seja uma obra de arte, parece apreender esse debate sobre forma e conteúdo, pois

(...) pedia a todos artistas no Mundo que organizassem a oposição artística contra ameaças de guerra e opressão, mas explicava ao mesmo tempo que

esta oposição só tinha valor se elevasse ao máximo os poderes da imaginação: àqueles que quisessem levar-nos, hoje ou amanhã, a consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com os seus meios, opomos uma recusa sem apelo e a nossa vontade deliberada de obedecer à fórmula: em arte, toda licença (ALEXANDRIAN, 1973: 166)

Vejamos o décimo parágrafo do manifesto:

10) Reconhecemos, é claro, ao Estado revolucionário o direito de defender-se contra a reação burguesa agressiva, mesmo quando se cobre com a bandeira da ciência ou da arte. Mas entre essas medidas impostas e temporárias de autodefesa revolucionária e a pretensão de exercer um comando sobre a criação intelectual da sociedade, há um abismo. Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando! As diversas associações de cientistas e os grupos coletivos de artistas que trabalharão para resolver tarefas nunca antes tão grandiosas unicamente podem surgir e desenvolver um trabalho fecundo na base de uma livre amizade criadora, sem a menor coação externa.

O perigo ao qual a arte é sujeita, segundo o documento, parece se referir estreitamente à questão Zhdanovista- stalinista provenientes de uma sociologia vulgar, essencialmente antiestético.

A arte da época stalinista entrará na história como expressão patente do profundo declínio da revolução proletária. No entanto, o cativo da Babilônia da arte revolucionária não pode durar e não durará eternamente. O partido revolucionário não pode propor-se como tarefa dirigir a arte. Semelhante pretensão só pode vir ao espírito dos desvairados pela onipotência, como a Burocracia de Moscou. A arte como a ciência, não só não pedem ordens, mas por sua própria essência não as toleram. (in FACIOLI, 1985: 63).

Marcado pela união de forças entre artistas e intelectuais que não viam no capitalismo – enquanto regime democrático – tampouco no autoritarismo estalinista um futuro promissor para o mundo da arte, aspiraram então, um espaço de independência. Um grito para que fosse ecoado um libelo até as novas gerações, pela autonomia da arte e pela emancipação do ser humano.

O caráter partidário-humanista da arte consiste no fato de que a “criação artística é, ao mesmo tempo, descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida”. Ou seja, a arte toma posição na medida em que combate e denuncia, com os meios que

lhes são próprios, todas as formas de fragmentação, de limitação e de alienação da práxis criadora do homem. (COUTINHO, 1967: 115).

Trata-se da defesa da autonomia da arte em relação aos aspectos políticos, econômicos e sociais. No entanto, essa liberdade só é possível em um sistema que não seja uma imposição da reificação. A situação da arte, munida de Manifestos ou panfletarias, revistas com suas respectivas produções pautadas nos ideários impostos pelas vanguardas, refletem essa reificação, no entanto, o reflexo estético autônomo, realista, isto é, de caráter partidário humanista é um reflexo que só é possível em pontos altos da história, em que há a convergência dos potenciais humanos em perspectivas possíveis.

A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiam no passado. Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura (in FACIOLI, 1985:38).

No contexto posto pelo texto da FIARI, os artistas desamparados pela força social da burguesia, acabam condicionados a tentar inovações de destaque, das exigências do mercado e da Indústria da cultura, isto é, a arte como um meio lucrativo a serviço do mercado. A arte moderna é geralmente pautada num diálogo de liberdade de criação, no entanto, a arte desse período é uma produção carregada por uma correnteza identificada com o sistema cosmopolita. Se, do lado de esquerda a arte foi burocratizada como um instrumento a serviço do stalinismo, de outro, ela foi (é) um instrumento da alienação, que silencia as contradições, suprime os tipos num todo sem identidade, sem identidade, reificada.

E de acordo com Moniz Banderia, “a indiferença da arte pura pela participação política manifestou seu verdadeiro sentido de classe” (Bandeira, 1969: 07). O próprio

Bandeira, referindo-se a situação da arte de vanguarda na União Soviética, observa que: “Lenin olhava com desconfiança o futurismo”, preferindo Tolstói, Puschkin, Checov, Shakespeare, Schiller e Byron. Tal preferência de Lenin não advinha de uma repulsa às inovações, ao novo, mas sim porque Lenin desejava “uma arte acessível às massas e não apenas para o deleite de meia dúzia de intelectuais” (1969:08).

Lenin não via com bons olhos a ideia de uma criação de uma cultura proletária, ideia que tanto peso teve por meio da chamada Proletkult⁴⁶. De acordo com Lenin, “o autor não deve estudar ciência proletária, mas simplesmente estudar” (1969:08). Percebe-se, portanto um nexos entre a visão acerca da arte de Lenin e aquela expressa pelos autores do documento PARI, no levante, “nem arte pura, nem arte proletária”.

Neste contexto, coube a Leon Trotsky desenvolver mais profundamente tais ideias, das quais vieram a coincidir com as de Lenin. Ocorreu então, que Trotsky, na ocasião em que recusou o cargo de vice-presidente do Conselho de Comissários do Povo⁴⁷, saiu de férias para o interior da Rússia e no intuito de escrever um prefácio para uma de suas obras, acabou por escrever *Literatura e Revolução*. Reuniu neste livro uma série de estudos analíticos sobre as tendências artísticas “pós-revolucionárias” na Rússia. Sob a ótica do materialismo dialético⁴⁸, entendia que o Partido Comunista não

⁴⁶ Proletkult, um projeto de criação da cultura popular proletária. Debate entre Bogdanov, Lebedev, Lunatcharsky, Gerasimov etc. De origem popular e manifestamente contrário à cultura burguesa, o movimento incentivava a produção de uma literatura de cunho social e político que fosse acessível ao povo, embora sem nenhuma vinculação ao governo ou ao Partido Comunista. Esse isolamento da situação política e econômica foi um dos motivos que levaram à extinção do movimento. A partir de 1920, o Partido Comunista, então no poder, passou a criticar publicamente o Proletkult. Assim, sem uma ideologia firme que o sustentasse e com a antipatia do governo, o movimento teve fim por volta de 1923.

⁴⁷ Cargo oferecido a Trotsky por Lenin.

⁴⁸ Materialismo Dialético é a teoria que vê a sociedade definida por um conjunto de fatores materiais, como sua economia, biologia, geografia, desenvolvimento científico e reprodução social. Esta teoria se opõe a ideia de que a sociedade seja definida pela metafísica (forças sobrenaturais ou pela primazia do pensamento). O processo dialético se dá simultaneamente à negação de uma determinada realidade, com a conservação de algo de essencial que nela existe, para sua elevação a um nível superior. Para Marx, o ser humano move e transforma a matéria e modifica o pensamento; inspirado no filósofo Hegel, o qual desenvolveu sua concepção de dialética numa base idealista, ou seja, a ação do espírito é o

deveria alçar disputas ou controvérsias entre escolas literárias ou artísticas em geral, mas sim, preservar o conteúdo histórico de um modo geral, os interesses e patrimônio cultural do povo num conjunto todo. De certo modo, ao abordar tais questões, previu a degeneração do estatuto da arte, feita sob o partido de Stalin. A produção artística de tal período se deteve num academicismo restrito ao naturalismo e a uma ideologia burocratizada, que foi batizada como realismo, no entanto, como pudemos perceber, não se tratava de um realismo no sentido apresentado por Lukács, ou sequer no sentido humanizado do termo. A violência contra a criação, a desqualificação do realismo e a burocratização dos meios artísticos formaram, na Rússia, um período lúgubre para a história da arte. O argumento principal de Trotsky seguiu-se de que a o terreno da arte não pode ser algo acessível à direção do partido político.

A arte, como produto da vida social, reflete, não só pelo conteúdo como pela forma, as realidades de uma época e todas as suas contradições. (...) Imprimir-lhe, todavia, o caráter de propaganda partidária é convertê-la de sistematização de sentimentos em sistematização de ideias. E a arte deixa de ser arte". (...) O marxismo conquistou sua significação histórica universal, como ideologia do proletariado revolucionário, porque não rechaçou, de modo algum, as mais valiosas conquistas da época burguesa, mas pelo contrário, assimilou e reelaborou tudo o que houve de valioso em mais de dois mil anos de evolução do pensamento e da cultura da humanidade (BANDEIRA, 1969: 10-12)

A revolucionária alemã Rosa Luxemburgo, afirma que o proletariado, embora estivesse fazendo a revolução, nada possuía de arte, e, nessa condição, não poderia em sua marcha criar uma nova cultura enquanto conservar-se nos quadros da sociedade burguesa em si. Essa ideia se resume nessa frase: “Tudo o que se pode fazer hoje é proteger a cultura da burguesia contra o vandalismo da reação burguesa” (Luxemburgo: Estacionamentos e Progressos da Doutrina – Vorwaerts, 14 de março de 1903).

que move e transforma a matéria pela práxis. Marx viu que o desenvolvimento do pensamento está em perpétua mudança, isto é, as mudanças ocorridas na esfera da realidade material determinam as mudanças em nossas ideias.

Fato curioso é o da ambição de construir uma cultura proletária, que mesmo depois da revolução e abolição do capitalismo, não poderia existir devido às condições sociais e econômicas enfrentadas duramente pelo proletariado. Seria forçar uma aparência sem conteúdo espontâneo. Uma vez derrubado o regime burguês, logo mais se derrubaria o regime do proletariado - este enquanto método transitório e não uma imposição permanente de uma classe sobre a outra-, assim com a dissolução de classes, não poderia haver cultura de uma única classe imposta. Se a burguesia pode desenvolver uma cultura própria, e isto o foi a longo prazo, subsidiado e compatível com seus meios econômicos e sociais, mas o objetivo do marxismo é eliminar a condição de existência de uma classe para existência de outra. “Trotsky, reconhecendo, segundo ele, apenas as culturas do passado, feudal e burguesa- e a cultura do futuro – socialista – apresentava a ditadura do proletariado como um período estéril de realizações artísticas e literárias” (BANDEIRA, 1969:13).

Trotsky e Bukharin⁴⁹ possuíam opiniões divergentes neste plano teórico, não só em relação à cultura, mas em posicionamentos referentes à postura revolucionária, uma vez que Trotsky, enquanto teórico de uma industrialização e coletivização da URSS, enquanto Bukharin era um teórico que preferia uma industrialização lenta, pautada no campesinato (por este motivo aliado teórico de Stalin). Sobre a questão da cultura, o caso deste nosso debate, pode ser visto no seguinte argumento de Bukharin:

A posição do camarada Trotsky é errônea por uma simples razão. O Companheiro Trotsky, em primeiro lugar, não leva em conta a duração da ditadura do proletariado. Em segundo lugar, não leva em conta a desigualdade do desenvolvimento da ditadura do proletariado nos distintos países. Conquistamos o poder. Temos a ditadura do proletariado. Mas temos essa ditadura do proletariado em condições concretas, caracterizadas pelo fato de que se acha rodeada de inimigos. Estamos em presença de um longo caminho da ditadura do proletariado, porque a conquista do poder pelo proletariado, em todos os países, se efetua de modo desigual. Conquistamos o poder num só país. Em outros não. Encontramo-nos diante de uma premissa: o prolongamento do caminho da ditadura do proletariado, o desenvolvimento

49

desigual do movimento operário. Por isso, a literatura, que se forma, geralmente, a imagem e semelhança da classe dominante, adquire inevitavelmente, traços específicos. Pode-se dizer o mesmo em outros termos: o companheiro Trotsky, na sua construção teórica, exagera a rapidez do desaparecimento do progressivo da ditadura do proletariado. Daí o seu erro teórico, do qual se deduzem as considerações que tirou (IDEM: 14).

O camarada Stalin chamou os nossos escritores de engenheiros da alma humana. Esta definição tem um significado profundo. Ele fala da enorme responsabilidade dos escritores soviéticos no que se refere à educação do povo, à educação da juventude. E fala da necessidade de não tolerar a dissipação do trabalho literário (...). Guiado pelo método do realismo socialista, estudando, atenta e conscienciosamente, nossa realidade, esforçando-se para penetrar, mais profundamente, na essência do processo de nosso desenvolvimento, o escritor deve educar o povo e armá-lo ideologicamente. Se a ordem social ou feudal e logo a burguesia no período de seu florescimento, puderam criar uma arte e uma literatura, que afirmou o estabelecimento da nova ordem e cantou o seu apogeu, nós, que representamos uma nova ordem, a ordem socialista, a encarnação de tudo o que há de melhor na história da civilização e da cultura humana, estamos na melhor das posições para criar a literatura mais avançada do mundo, literatura que deixará muito atrás os melhores exemplos do gênio criador de todos os tempos. (IDEM)

É fundamentalmente falso opor a cultura e a arte burguesas à cultura e a arte proletárias. Estas últimas, de fato, não existirão jamais, porque o regime proletário é temporário e transitório. A significação histórica e a grandeza moral da revolução proletária residem no fato de que esta planta os alicerces de uma cultura que não será de classe, mas pela primeira vez verdadeiramente humana. (Trotsky, 1969:25)

Sobre a perspectiva de Trotsky a respeito da arte no período de transição, escrito em um texto de 1924:

Essa arte necessita de nova consciência. E, antes de tudo, é incompatível com o misticismo, quer franco ou disfarçado em romantismo, porque a revolução parte da ideia central de que o homem coletivo deve tornar-se o único senhor e de que só o conhecimento das forças naturais e a sua capacidade de utilizá-las poderão determinar os limites do seu poder. Essa nova arte é incompatível com o pessimismo, com o ceticismo, com todas as outras formas de abatimento espiritual. Ela é realista, ativa, vitalmente coletivista e cheia de ilimitada confiança no futuro. (Trotsky: 1969: 26)

A colocação de Zhdanov diante da arte, traduz a ideologia dominante no campo da cultura da União soviética daquele tempo. Trotsky, juntamente com Lenin e Rosa Luxemburgo, defendia a permanência da herança cultural da humanidade, contra a “esquerda artística”. Segundo Moniz Bandeira, “a literatura e a arte daquele período se formaram a imagem e semelhança da burocracia” (BANDEIRA, 1969:15).

Trotsky, enquanto autor da FIARI e da obra que fundamentou o manifesto, nos aponta a perspectiva ideal de um caminho livre para a cultura da humanidade:

Ora, durante êsse período revolucionário, que encerra em limites tão estreitos a possibilidade de uma edificação cultural planificada, o proletariado atingirá o clímax de sua tensão e dará a manifestação mais completa do seu caráter de classe (...). A edificação cultural, por outro lado, não terá precedente na história quando não mais houver necessidade da mão de ferro da ditadura. Aí porém, não mais apresentará um caráter de classe. Pode-se se concluir, portanto, que não haverá cultura proletária. E, para dizer a verdade, não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir o caminho a uma cultura da humanidade. (Trotsky: 1969, 162).

Com isso julgamos cumprida a tarefa de expor em linhas gerais, o Manifesto PARI. Passaremos, no capítulo a seguir à tematização da teoria da vanguarda em Renato Poggioli, Giulio Argan e Georg Lukács, uma vez que pretendemos utilizar essas abordagens como mediação teórica para a interpretação da FIARI enquanto vanguarda.

III

Notas sobre Vanguarda em Poggioli, Argan e Lukács: leituras aproximativas à FIARI

Nosso objeto não pode ser categorizado como obra de arte em si devido a sua forma de manifestação e modo textual pelo qual se apresenta. Sua natureza, no entanto, toca diretamente à arte em formato de debate relevante a essa. Inevitavelmente o próprio objeto recorre a várias teorias. A abordagem do Manifesto, dessa forma, acaba por invocar uma aproximação também mediada por teorias. A finalidade deste capítulo é preparar o terreno do debate teórico para prosseguirmos ao nosso objeto FIARI, que consideramos uma criação vanguardista que levanta questões pertinentes à problemática que toca a autonomia da arte. Pretendemos colocar em debate as noções de vanguarda para cada teórico abordado a fim de chegarmos a um denominador comum acerca do que compõe uma manifestação de natureza vanguardista e as problemáticas que esta levanta. Identificamos o manifesto *Por uma Arte Revolucionária Independente* como uma vanguarda artística em teor formal e conteudístico de acordo com Renato Poggioli. Com Argan, tentamos uma aproximação. A abordagem crítica em Lukács, a maior e

mais consistente deste trabalho, é o aparato teórico que escolhemos por nos aproximar de um debate que toca a condição da autonomia da arte na vida humana pela ótica marxista, crítica à ideologia decadente e ao sistema capitalista, e os reflexos destes na produção cultural, condição pela qual a vanguarda FIARI se organiza igualmente crítica; Outro fator especial e significativo na concepção lukacsiana, que torna possível uma leitura desta vanguarda, é à crítica ao *realismo socialista*, este, o elemento maior pelo qual a FIARI se põs antagônica.

3.2- Notas sobre Vanguarda em Renato Poggioli

Utilizaremos algumas notas sobre a arte de vanguarda em Renato Poggioli a fim de identificar o modo pelo qual o movimento FIARI se apresenta enquanto vanguarda em seu teor formal e conteudístico. Este crítico considera a arte de vanguarda como um acontecimento histórico e conseqüentemente o trata como um ponto central de ideias e tendências passível de ser tratado sob o eixo histórico-sociológico. Seu método de análise constitui uma tábua de tipos da vanguarda (tratado em seu livro *Teoria del Arte de Vanguardia*). Uma definição prévia do espírito de vanguarda, de acordo com este autor, seria de uma corrente que emprega o uso de programas e manifestos. Os programas quase sempre são de natureza compostas por declarações ideológicas visando um panorama em conjunto. Os manifestos são geralmente constituídos de preceitos de índole estética. Tanto programas como manifestos são indissociáveis do mesmo eixo que conduz a sua forma de manifestação. A ideologia da vanguarda é erigida por meio de conteúdos programáticos embutidos em seu manifesto.

O autor analisa primordialmente as doutrinas técnicas e plásticas da vanguarda em função de sua psicologia e ideologia, pois considera o acontecimento vanguardista como uma psicologia de grupo, que tende mais ao universo sociológico do que artístico,

isto é, o teor psicológico e ideológico são o substrato da composição vanguardista, o que a torna também um problema de conjunto, que deve ser melhor analisada sob um viés sociológico. A problemática da estética e da poética da arte de vanguarda é posta no ponto em que há a inversão da tradição clássica de forma muito mais intensa e extremada que no Romantismo. De acordo com Poggioli, a vanguarda, como já foi referido no primeiro capítulo, originou-se de um ventre político, pois no momento de crise social na França - especialmente representada pela derrota da guerra com a Prússia e repressão da Comuna de Paris - a vanguarda foi assumindo um significado mais atuante vinculada ao Romantismo. Com um sentido mais diversificado foi ocorrido também ao longo do percurso uma diferenciação entre vanguarda política e vanguarda artística, e, ambas parecem ter seguido juntas um mesmo ideal.

(...) renovando así un precedente y una tradición romántica, que se había establecido em el transcurso de la generación que encerraban las dos Revoluciones del 30 y del 48: generación que fue no sólo literária, sino también política, y cuyo credo, em vez del conservadorismo o liberalismo de las generaciones precedentes, era el ideal democrático, incluso de extrema izquierda. No queda, sin embargo, olvidado que mientras los movimientos literários y artísticos *fin de siècle* estaban destinados a asumir actitudes, bien apolíticas bien reaccionárias (particularmente el Decadentismo y suas varias ramificaciones), las relaciones entre izquierda política e izquierda literária fueran bastante definidas e importantes em la generación que atravesó la experiencia de *l'année terrible* y asistió a la *débâcle*. (POGGIOLI, 1964:26)

A separação entre vanguarda política e artística, em dois tipos de movimento, corresponde ao divórcio entre o pensamento das esferas social e artística. Grosso modo, com a queda da perspectiva revolucionária e o aparecimento de vários grupos e revistas - entre fins de século XIX e início do século XX -, é que se colocou em voga expressões como “arte e literatura de vanguarda”, o que passou a constituir um patrimônio nacional francês e ultrapassou fronteira como moeda de troca no mercado internacional das ideias. Nessa expansão mercantilizada, a vanguarda ganhou mais sentido artístico em relação ao sentido social de ideal revolucionário do Romantismo e permaneceu em sentido retórico, isto é, voltado pra seu campo específico da mudança em perspectiva

antagonista, romântica. Interessante para essa colocação, observar que o Romantismo foi um movimento popular enquanto a vanguarda se torna impopular comparado ao primeiro. Poggioli aponta que o movimento de vanguarda artística é substancialmente impopular na medida em que se apresenta como uma ideologia de grupo restrito a um público específico, com objetivos que circunscrevem sua própria existência, ao passo que, o Romantismo foi popular sem que o quisesse sê-lo (em sentido burocrático), no entanto coloca a vanguarda enquanto uma continuidade do movimento romântico, com característica antagonista, mas em níveis diferenciados de acordo com as linhas ideológicas.

Após conceituar sobre o estatuto da vanguarda política e vanguarda artística e a relação entre as mesmas após o Romantismo, Poggioli faz um estudo interno do conceito de movimento artístico e o aplica como algo que se constitui essencialmente moderno, diferenciado do conceito de escola artística. Nesse sentido, ele nos elucida que, um movimento se forma para obter um resultado específico para um fim específico que é o êxito social do movimento. Para melhor expor o processo de efetivação das vanguardas, este crítico elenca uma dialética do movimento caracterizada por “momentos” ou características da fase de efetivação. O momento *ativista* é no qual há uma fascinação pela movimentação, pelo rompimento em si. Depois, o momento *antagonista* mais frequente em todas as vanguardas, quando estas se opõem a outros elementos, seja a academia, seja outro movimento, algo particular ou comumente algo público. “Ativismo e antagonismo são atitudes, por dizer assim, imanentes ao conceito mesmo de movimento” (POGGIOLI, 1964:41). O antagonismo é uma característica geral em todas as vanguardas, sendo assim, presente no Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e movimentos posteriores adjacentes. Ao passo que lemos a vanguarda FIARI como uma vanguarda, identificamos nela os elementos antagonistas abordados

por Poggioli. Vejamos por todo o documento uma oposição ao *realismo socialista* e a qualquer movimento que burocratize a criação artística. Há claramente o indicativo de denúncia, inconformismo e um alvo pelo qual se luta. Contra as forças reacionárias armadas com a técnica moderna, contra os vândalos que estariam destruindo o patrimônio cultural da civilização antiga na Europa, contra o governo stalinista, contra o hitlerismo, contra o fascismo e suas tendências repressivas para com a criação artística. Vide item de número um do Manifesto.

Outro tipo de movimento vanguardista categorizado pelo crítico italiano é o *niilista*, que se constitui por um antagonismo, mas seguido de descrença e anseio pela destruição de tudo que existe. Este se pauta numa embriaguez e na excitação do rompimento, que pode ser definido como um “antagonismo transcendental” essencialmente niilista. Podemos classificar como exemplo de vanguarda niilista, o Dadaísmo na medida em que este último propaga a negação de algum organismo social pelo fim em si, isto é, a própria negação. Não identificamos esta característica na Fundação Por uma Arte Revolucionária Independente, pois este movimento aponta uma visibilidade construtiva a partir da negação de um sistema. No documento PARI é negado o sistema capitalista enquanto berço pra uma arte livre ou, negado qualquer sistema governamental, que exerça força negativa sobre a liberdade de criação, mas opera simultaneamente um programa de libertação e perspectiva futura para a humanidade, por isto é que a caracterizamos como *antagonista*, mas não *niilista*.

Ao abordar as manifestações que ensejaram o status de Independente, Poggioli nos atenta para o extremismo da posição antagonista, que pode ter por tendência levar o movimento mais ao significado político do que estético (menciona como exemplo a revista *Partisan Review*) ou mais estético do que político (um sentido boêmio da arte excêntrica divorciada da realidade).

A quarta caracterização de movimento é chamada por Poggioli como *agonista*, pela qual, muitas vezes, se forma um grupo em que as “unidades humanas” que o compõe, podem chegar ao ponto de não ter noção das ruínas e prejuízos do outro, a não ser a sua própria catástrofe. São estas, muitas vezes, as vanguardas capazes de atrocidades, de matar alguém ou alguma perspectiva e justificar a atitude revolucionária como um sacrifício pelo êxito de movimentos futuros. Este se compõe de teor mais subjetivo, ou nacionalista ou fundamentado em “psicologismo”. Dentro desta perspectiva e a este exemplo, de acordo com Poggioli, o Futurismo é erigido sob uma ideologia que justifica a destruição do passado, da história e dos valores humanos.

Como foi exposto no segundo capítulo, o *Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente* foi essencialmente pautado nas ideias de Trotsky de Literatura e Revolução. Ao analisar a condição crítica da sociologia com a política da *intelligentia* (ambas presentes na arte de vanguarda, sob forma de um espírito crítico ou antiburguês), Poggioli nos aponta os possíveis limites e méritos das análises da vanguarda. Os limites circunscrevem uma postura extremista ao sentido político ou ao teor mais estético, como explicitamos acima. O mérito consiste em estabelecer de modo equilibrado uma análise de correspondência entre psicologia e ideologia. “Deste modo, o crítico italiano menciona Leon Trotsky como um crítico, que a despeito de analisar o futurismo “excessivamente por aspectos classistas”,” sentiu muito bem a inutilidade teórica e prática do conceito de arte, literatura e cultura proletários...” (Poggioli, 1964:179)

Sus méritos, para quien sepa sacar provecho de ellos, consisten casi siempre em encontrar correspondencias muchas veces válidas entre psicología, entre una condición cultural y una condición sociológica. Por esto mismo esa crítica no se deja enganar por el espíritu antiburgués de la vanguardia, espíritu que siempre pone em relación directa com la estructura de la sociedad de la cual deriva la vanguardia. Entre los representantes de la crítica de vanguardia vale a pena de citar a Leon Trozki, um revolucionário de profesión, que em su única obra crítica, *Literatura y Revolucion*, demostró

com frequência ser agudo observador de ciertos aspectos y figuras del arte y la literatura de vanguardia rusa y europea. El valor de sus juicios no queda disminuido por el hecho de que, hablando de la literatura rusa de los años inmediatamente anteriores y sucesivos a la Revolución, reduzca facilmente la experiencia vanguardista de aquel período a um único denominador, el del Futurismo.

Sobre o futurismo na Rússia:

Esse apelo, entretanto, torna-se um disparate evidente tão logo o digirem ao proletariado. À classe operária não rompe e não pode romper com a tradição literária, porque não se encontra presa, de modo algum, a essa tradição. A classe operária não conhece a velha literatura. Deve ainda familiarizar-se com ela, dominar Pushkin, absorvê-lo e, assim superá-lo. A ruptura dos futuristas com o passado representa, sobretudo, uma tempestade no mundo fechado da intelligentsia, que se ergueu sobre Pushkin, Fet, Tiustschev, Briusov, Balmont e Blok, que são passivos, não porque uma veneração supersticiosa pelas formas do passado a infectasse, mas porque ela não tem nada em si que exija novas formas. Os futuristas agiram bem quando com ela romperam. Mas não é preciso transformar essa ruptura numa lei de desenvolvimento universal. (TROTSKY, 1969:114-115).

As proposições confusas sobre arte proletária, por analogia e antítese a cultura burguesa, nutrem-se de uma identificação muito pouco crítica entre os destinos históricos do proletariado e os da burguesia (Trotsky: 1969, 162)

3.3 Apontamentos sobre a vanguarda artística em Giulio Carlo Argan

A abordagem de Giulio Argan se faz necessária devido a sua crítica ao movimento artístico desde a produção romântica até a arte de vanguarda. Aqui, tomamos especificamente um recorte que trata da arte da fase burguesa do final do século XIX, o surgimento da vanguarda, para abordarmos brevemente o ideário do movimento construtivista/futurista e o *realismo socialista*. Fazemos uma leitura aproximativa e aberta ao objeto crítico também abordado pela FIARI.

Partimos ao sentido da Vanguarda exposto por Giulio Carlo Argan⁵⁰, que pode

⁵⁰ Giulio Carlo Argan (1090-1992), italiano, foi historiador e crítico de arte bem como prefeito de Roma. “Foi o último representante de uma grande tradição crítica que corresponde historicamente aos movimentos modernos da arte. De fato, o crítico e ensaísta italiano provém de uma escola (a de Adolfo e Lionello Venturi) que procura o sentido da arte na sua história, mais do que em faculdades inatas ou em princípios absolutos. Foi Argan, aliás, que levou essa orientação até as últimas conseqüências: se a arte é

ser rastreado em sua obra crítica de arte. Para tentar uma definição de arte de vanguarda nesse autor, é necessário que se tome como ponto de partida as noções do movimento romântico burguês, especialmente no que toca a produção artística de transição – *Art Nouveau*⁵¹ –, para chegarmos à arte do início do século XX. Argan faz uma distinção acerca do Romantismo entre o percurso deste da Inglaterra e na França até o surgimento das aspirações modernistas. Para Argan, no modernismo, de um modo geral, condensam-se as correntes artísticas que buscam uma interpretação do embalo progressista da burguesia, bem como acompanham o progresso econômico e tecnológico da civilização industrial. Vejamos as características da arte moderna elencadas pelo autor:

São comuns às tendências modernistas: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com a sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e “aplicações” aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um estilo ou *linguagem* internacional ou européia; 5) o esforço em interpretar a *espiritualidade* que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam-se correntes *modernistas*, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando o entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as vanguardas artísticas reocupadas não mais em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte (ARGAN: 1999: 185).

um fenômeno histórico, não há garantia de que ela seja eterna. O desaparecimento do artesanato, de que a arte era guia e modelo, e o surgimento da produção industrial, que se baseia sobre outros princípios, pode muito bem determinar o fim da arte como atividade culturalmente relevante. Essa tese defendida em vários ensaios, é também o pano de fundo desta Arte moderna (...) Não há leitura sociológica ou análise técnica que dispense a interpretação estética. E Argan foi, antes de mais nada, um grande decifrador de obras de arte. (Lorenzo Mammì in ARGAN, 1999)

⁵¹ Termo francês que significa “arte nova”. Possui origem na galeria parisiense *L'Art Nouveau*, aberta em 1895 pelo comerciante de arte e colecionador Siegfried Bing, que projetou uma decoração em sua casa com arquitetos e decoradores. O projeto foi reapresentado na Exposição Universal de Paris de 1900, aspirando uma visibilidade e reconhecimento internacional ao movimento. Foi um estilo que influenciou de modo acentuado a arquitetura e a decoração, mas que também influenciou as artes plásticas em geral. Os avanços tecnológicos com ferros e vidro e progressos na área gráfica. Movimento considerado como o marco de transição de um estilo clássico para um estilo moderno, essencialmente burguês.

A centralidade da ideologia burguesa (em decadência) no período de transição entre os séculos XIX e XX foi a marca germinadora da tendência vanguardista. Argan faz uma análise que perpassa de forma mais detalhada as manifestações artísticas da pintura, escultura e, sobretudo, arquitetura – esta que também traduz de forma acentuada as tendências inovadoras que passaram a reformular o espaço urbano dentro da arquitetura moderna – também intrinsecamente ligada ao progresso industrial.

Para entender a arte de vanguarda, há que se ter uma noção do significado histórico da tendência *Art Nouveau* como um estilo essencialmente burguês, que tem por características uma temática naturalista que descreve arabescos com figuras de animais, flores, e linhas sinuosas que recusam equilíbrio simétrico, geralmente tonalizados em tons frios sobrepostos; esse estilo começa como uma reformulação urbana que adentra aos interiores das habitações; esse novo estilo assa a designar um modismo⁵² que também toma a decoração de vestimentas e ornamentação pessoal. A este respeito, Argan legitima uma colocação de Baudelaire, quando este último havia intuído que a moda assume na sociedade industrial o papel de produto do gosto da burguesia industrial. Os nomes Moda e Moderno andam de mãos dadas, como a indústria acelera o tempo de produção, conseqüentemente, há que se consumir de modo acelerado, isto é, é necessário acelerar o tempo do consumo e substituir o que foi produzido. De acordo com Argan, é nesse ponto que se inicia o ciclo intermitente da substituição do velho

⁵² Após o renascimento europeu, juntamente com a mudança econômica, a moda passou a diferenciar de forma acentuada a classe social em cores e tecidos. Com a ascensão e centralidade da burguesia, esta que não era nobre, no entanto passou às melhores condições financeiras, pode adquirir o que antes era posse somente da nobreza. Isso deu início a um processo laborioso do ofício da costura, que a partir de então, produzia incessantemente diferentes estilos para atender os clientes que desejavam a diferenciação entre nobres e burgueses. A revolução industrial, a ascensão burguesa, a invenção de maquinarias, especializadas na indústria têxtil, barateamento e maior produção de tecidos, foram fatores aglomerados que fizeram com que gradativamente até os mais humildes pudessem usar vestimentas de qualidade e o crescimento do mercado, que produzia diferentes estilos pra atender todos os gostos por meio de estilistas que inventavam tendências, esta sempre baseada no referencial inovador burguês.

como algo decadente, pois o novo produto surge e é exaltado de modo que causa encantamento, deslumbramento, sobretudo por ser fruto do “progresso”, produto advindo do estilo de um centro “moderno”.

Enquanto tradutor da aparência burguesa, o *Art Nouveau* é um estilo ornamental com propostas hedonistas que se juntam a objetos utilitários. Com o desenvolvimento desse percurso histórico desse estilo, o caráter ornamental perde o sentido de acréscimo nos objetos funcionais e passa a ser o próprio objeto, isto é, o artista que antes criava de acordo com seus princípios seja para ornamentar ou para produção autônoma passa a perder sua função, pois o objeto passou a ser fabricado já identificado com o gosto da sociedade. O útil se identifica com o belo sob as bases do sistema capitalista.

O *Art Nouveau*, visto em conjunto, não expressa em absoluto a vontade de requalificar o trabalho dos operários (...), mas sim a intenção de utilizar o trabalho dos artistas no quadro da economia capitalista. Por isso, o *Art Nouveau* nunca teve o caráter de uma arte popular, e sim, pelo contrário, de uma arte de elite, quase de corte, cujos subprodutos são graciosamente ofertados ao povo: é o que explica sua constante remissão ao que se pode considerar um exemplo de arte integrada aos costumes, o Rococó, e sua rápida dissolução quando a agudização dos conflitos sociais, que leva à Primeira Guerra Mundial, desmente com os fatos o equívoco utopismo social que lhe servia de base. (ARGAN, 1999:204)

Argan constata, desse modo, que o fim desse estilo, juntamente ao fim da primeira Guerra Mundial, revelou que suas intenções de adaptação à vida moderna, às mudanças sociais e a de ser um estilo acessível a todos não passava de uma formalidade que legitimava seu vínculo com o mercado produtivo. Sua lógica de adesão às massas e à lógica industrial só se deu em detrimento do labor artístico, isto é, em detrimento ao papel do artista na sociedade. Desse modo, a *Art Nouveau* obedeceu a lei do mercado com materiais industrializados e sem acabamento manual, menos sofisticados e sem o labor de composição individual do artista, sob uma teoria de que a arte nova “revalorizaria” a beleza simples, colocando-a ao alcance de todas as classes, pautada na

ideia de que a arte e indústria estavam vinculadas devido ao progresso tecnológico. A justificativa desse movimento está muito bem sintetizada na seguinte colocação de Argan:

A explosão desse ornamentismo ligado à produção industrial de bens materiais se justifica, não tanto pelo desenvolvimento tecnológico, e sim pela situação econômico social. Como claramente explica Marx, o pilar da industrialização capitalista é a mais-valia, isto é, a diferença entre o preço do produto e o custo da força de trabalho. Procura-se uma aparente justificativa para o escândalo do lucro excedente, que continua a aumentar o capital, acrescentando e a seguir integrando ao produto um valor suplementar, representando justamente pelo ornamento; um valor, ademais, que é estimado em termos não de força de trabalho, e sim de “gênio criativo”. Mas o que é esse quid imponderável, senão a contribuição do artista, como expoente da classe burguesa dirigente, à produção industrial? E uma contribuição que, contrapondo o trabalho criativo ao mecânico, torna o intransponível abismo entre classe dirigente e classe operária manifesto e palpável, até mesmo na forma das coisas que constituem o ambiente da vida? É significativo que o inflamado socialismo de Morris, ao longo da ocorrência do *Art Nouveau*, vá se diluindo aos poucos num vago e utópico humanitarismo; como sempre, a burguesia neutraliza as oposições, apropriando-se de seus argumentos ideológicos e tirando-lhes a vitalidade. (ARGAN, 1999: 203)

Procedemos então à origem essencial da arte de vanguarda para Argan. Os artistas passam a assumir um papel secundário na nova configuração da sociedade moderna industrial, eles, excluídos do sistema técnico econômico da produção, em que, no entanto haviam sido os protagonistas, marginalizados, tornam-se intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam, agora como dissidentes. O artista Boêmio é um burguês que repudia a burguesia, da qual despreza o conformismo, o negociismo, a mediocridade cultural. Daí brotam as primeiras ideias e as correntes poéticas que disputam o sucesso com meios antagonistas frente à sociedade burguesa, que são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo; estas “Visando reinserir-se no processo histórico, reassociar-se às atividades sociais, concorrer para a formação das novas estruturas, toda a arte do século XX, está direta ou indiretamente, relacionada com a situação política” (1995:39).

Basta lembrar como as duas guerras mundiais influenciaram a intenção de sentido progressista na arte, uma aversão contra a burguesia – que decorre desde o período romântico e modernidade de fins de século –, a definição de um movimento imbuído de engajamento acontece de forma acentuada e assumida depois da primeira guerra mundial, em forma de um anticonformismo extremado. No entanto, “ser a guerra uma consequência desastrosa da economia industrial-capitalista era evidente, mas tratava-se de estabelecer se o erro estava “no” sistema ou era “do” sistema” (1995:43). Se, “no sistema capitalista industrial”, havia algo para se mudar dentro dele, como no caso de correntes construtivistas que almejavam corrigir o erro (utilizar a tecnologia para a preservação humana e não para a guerra). Se a falha era “do sistema”, a solução seria negá-lo totalmente e, de forma romântica, venerar um passado inexistente das relações. A negação do sistema parece ter sido a característica predominante das vanguardas clássicas, firmadas nesse período das duas guerras mundiais.

Veja-se o movimento dadaísta e sua recusa absoluta a tudo, todos os valores, toda lógica da sociedade. Outro caso é o Surrealismo, que dissidente do Dadaísmo, cabia-lhe uma negação seguida de reconstrução, isto é, uma desconstrução para uma construção simultânea, que engendra paradoxalmente a derrubada do universo racionalista que teria desaguado em guerra e propõe o retorno a “era da inocência” de um universo puramente infantil, imaginário, inconsciente, irracional, como a solução para os problemas humanos, ou seja, uma solução romântica e nostálgica que acaba encerrada numa representação da fuga.

Já o Futurismo italiano, movimento mais radical da Europa, era sorvido de uma negação extrema da história e do passado, no entanto sua proposta enquanto nacionalista e idealista almejava atingir o topo do avanço voraz do sistema. Este parece se encaixar nos movimentos que viam o erro “no sistema” e não “do”, sua relação era,

sobretudo, apologética à industrialização violenta e, pretendia construir, de modo primordial uma nação de base material, portanto, sobreposta à base humanista. Em suma, é fato que todos os movimentos tenham sido antagônicos em bloco, e se efetivaram na busca por uma liberdade, empenhando-se em pesquisas estéticas como um fator de equilíbrio e na tentativa de “junção dos povos”.

O artista não está portanto acima da realidade política: a sua liberdade não é de modo nenhum imunidade, antes, se realiza precisamente na força e na clareza das suas intervenções. Quando a situação política europeia se torna obscura e ameaçadora com a conquista do poder pelo fascismo em Itália, pelo nazismo na Alemanha, pelo Franquismo em Espanha, Picasso encabeça a revolta dos intelectuais europeus: depois de ter atacado duramente o regime espanhol com as gravuras *Sonho e Mentira de Franco* (1936), em 1937 pinta, para o pavilhão do governo republicano na exposição internacional de Paris, o grande quadro *Guernica*, grandiosa alegoria histórica do massacre da cidade de basca pela aviação nazi ao serviço de Franco. (ARGAN, 1995:45)

Argan, no debate sobre os bens culturais da humanidade, argumenta sobre a vontade destrutiva sobre passado histórico, este construído pelas gerações procedentes ao século XIX, latente nas aspirações vanguardistas como dadaísmo, o futurismo – este por sua vez bastante confuso na medida em que busca uma revolução e mistura ideologia socialista a um extremo nacionalismo de cunho fascista –, e demais correntes reminiscentes. Um aspecto singular de caráter destrutivo é bastante expresso na arquitetura. Sobre o futurismo na Rússia, podemos ver uma colocação de Trotsky:

A classe operária não rompe e não pode romper com a tradição literária, porque não se encontra presa, de modo algum, a essa tradição. A classe operária não conhece a velha literatura. Deve ainda familiarizar-se com ela, dominar Pushkin, absorvê-lo e, assim superá-lo. A ruptura dos futuristas com o passado representa, sobretudo, uma tempestade no mundo fechado da intelligentsia, que se ergueu sobre Pushkin, Fet, Tiustshev, Briusov, Balmont e Blok, que são passivos, não porque uma veneração supersticiosa pelas formas do passado a infectasse, mas porque ela não tem nada em si que exija novas formas. Os futuristas agiram bem quando com ela romperam. Mas não é preciso transformar essa ruptura numa lei de desenvolvimento universal. (TROTSKY, 1969:114-115).

Com o avanço capitalista desenfreado e, conseqüentemente, a crescente

especulação imobiliária, houve uma normatização da exploração dos espaços e patrimônios das cidades sem discernimento ancorado numa autonomia humana, que resultou em acumulação de blocos habitacionais imensos que acabaram por afastar dos centros históricos os bairros residenciais, tendo reservado apenas alguns monumentos para fins comerciais, “destruindo, em suma, tanto o figurino histórico como o conteúdo social dos agregados urbanos”. (1995:35-36)

A hipótese de que a sociedade de nosso tempo, não obstante o seu interesse aparatoso e fictício pela arte, seja intrinsecamente incapaz de desenvolver atividades artísticas ou criativas, verifica-se claramente no uso que é feito da arte do passado: uma sociedade que valoriza e desperdiça o seu próprio patrimônio de valores artísticos não pode verdadeiramente desejar ampliá-lo (ARGAN, 1995:35).

A influência da ideologia da burguesia decadente juntamente à sua produção de “interesse aparatoso e fictício pela arte” foi determinante para a crise das técnicas artesanais e dos ofícios artísticos laboriosos, que ergueram tantas obras de alto valor artístico e humanizador em nome de uma economia individualista. Isto é, a arte sob o sistema capitalista crescente, retrocede seu caráter humano e nas novas configurações da sociedade, a cidade reflete que a tradição é algo esgotado reduzido ao “antiquário”, que conserva em si apenas formas ultrapassadas.

Na Rússia de 1917- 1919, por exemplo, vanguardas como Cubismo, Futurismo eram bem recebidas no desenvolvimento das ideias estéticas dentro do grupo dos intelectuais e artistas, especialmente por serem vistos como movimentos altamente favoráveis à Revolução e que pudessem colaborar de alguma maneira com o Estado Bolchevique.

A partir de 1915, o supematismo de Malevich e o Conntrutivismo de Tatlin são as duas correntes da arte avançada russa; ambas se inserem no vasto movimento da vanguarda ideológica e revolucionária liderada por Maiakovski e oficialmente sustentada pelo comissário para a instrução do governo de Lenin, Lunacharsky. (...) A arte deve estar a serviço da revolução,

fabricar coisas para a vida do povo, como antes fabricava o luxo dos ricos. Qualquer distinção entre as artes deve ser eliminada como resíduo de uma hierarquia de classes; a pintura e a escultura também são construções (e não representações) e devem portanto, utilizar os mesmos materiais e os mesmos procedimentos técnicos da arquitetura, que, por sua vez, deve ser simultaneamente funcional e visual, isto é, visualizar a função. Não mais existem artes maiores e menores: como forma visual, uma cadeira não difere em nada de uma escultura, e a escultura deve ser funcional como uma cadeira. (...) É preciso dar ao povo a sensação também visual da revolução em andamento, da transformação de tudo, a começar pelas coordenadas do tempo e espaço (ARGAN, 1999:325-326).

Essa postura de certa convergência entre a vanguarda política e a estética já denuncia o que ocorre no chamado *realismo socialista*, a arte a serviço do Estado em detrimento de sua livre pesquisa estética. A funcionalidade, enquanto uma pesquisa estética no construtivismo, que leva a cadeira a ser estudada como uma obra de arte tal como a escultura, aparecerá poucos anos depois integrada num outro modelo, porém sem o espírito da pesquisa estética, mas sim como uma determinação, isto é, a arte necessariamente terá que ser útil no seu limite mais extremo, manifestada na propaganda stalinista.

Parece-nos que neste aspecto, ambas correntes, uma em menor grau outra em extremo, ferem a espontaneidade da criação artística; isto demonstra que a situação da arte naquele contexto era um tanto complexa no que toca a seu estatuto de livre criação. Desde *Art Nouveau*, ao construtivismo até a sua castração brusca no *realismo socialista*. Tal colocação pode ser aproximada ao ideário do manifesto PARI, na medida em que defende a autonomia da arte tanto em relação ao capitalismo, quanto ao “socialismo” da URSS.

Nem mesmo com o advento do *Art Nouveau* parece ter havido tamanha incidência impositiva ao estatuto da arte. Assim como no caso da *Art Nouveau*, que era concebida como arte predominantemente burguesa, a qual, a despeito da postura ideológica, não difere muito da postura ideológica do construtivismo; na medida em que o *Art Nouveau*

esteve a serviço da burguesia e, que a pesquisa estética esteve fundamentada de acordo com os interesses desta, a arte inserida juntamente com a função tecnológica na decoração e arquitetura, em maiores e menores níveis se deteve como instrumento de consagração da classe dominante burguesa. Na vanguarda russa, a arte é impelida a ser adorno de objeto utilitários. Ambas com o fundamento da junção do belo ao utilitário, porém a diferença nos parece residir no fato de que uma (*Art Nouveau*) era tipicamente burguesa e, ainda que tivesse por função servir ao mercado tecnológico, devia certo respeito a pesquisas, enquanto a outra (*realismo socialista*), foi feita por burgueses para a “consagração” da classe trabalhadora no poder.

Após a morte de Lenin e a queda de Lunacharsky, a nova burocracia stalinista nega à arte qualquer autonomia de pesquisa e de orientação, reduzindo-se a um instrumento de propaganda política e divulgação cultural. A vanguarda é desautorizada e reprimida; a velha academia, revalorizada. A arte da revolução sucede, usurpando os títulos de “realista” e “Socialista”, uma arte de Estado, que de fato não é arte, e sim uma ilustração banal e enfática de temas impostos. Mais do que opressão política e condicionamento ideológico, é a desforra dos medíocres. Os maiores responsáveis não apenas pelo bloqueio das vanguardas e pelo retrocesso ao pior convencionalismo burguês, mas também pela perseguição a qualquer pesquisa avançada, foram um mau pintor, Zhdanov, e um mau arquiteto, Jofan. A partir de 1930, aproximadamente, a pintura e arquitetura e a escultura da União Soviética, às quais se devolve anacronicamente o prestígio acadêmico perdido, serão, infelizmente, semelhante em tudo, exceto na temática, à pintura, à escultura e à arquitetura oficiais do fascismo italiano e do nazismo alemão. (ARGAN, 1999: 330)

A tendência geral em meados dos anos vinte, na Alemanha e Rússia era a de funcionalizar e socializar a arte. Na primeira havia como grande expoente a escola Bauhaus⁵³, na segunda o Construtivismo russo⁵⁴. Na França nos anos 20 não se procura

⁵³ A escola foi fundada em 25 de abril de 1919, por Walter Gropius. A intenção era de fazer da Bauhaus uma escola múltipla que combinasse a arquitetura, escultura, artesanato e uma academia de artes. As pesquisas estéticas tanto na arquitetura quanto na criação de bens de consumo primavam pela funcionalidade da arte, que tivessem baixo custo financeiro e orientação tecnológica para a produção em massa. Era um campo de pesquisa aberta ao racionalismo funcional, de modo que permitisse construir o novo sobre a base tecnológica já adquirida pela humanidade. Argan destaca os pontos essenciais do programa da Bauhaus: 1- Redução da arte a um meio de experiência estética coletiva; 2- a redução das técnicas das diversas artes à unidade metodológica do projeto; 3, a integração de qualidades estéticas a todos os produtos industriais, entendidos como agentes de comunicação e educação social; 4- a organização da educação estética coletiva por intermédio da escola; 5- a alocação e a dedicação total dos

uma linguagem específica para algum fim, todas as linguagens são aceitas indiferentemente se suas pesquisas estéticas, veja-se a Escola de Paris (École de Paris), por sua vez não seguia enfaticamente uma vanguarda política, pois era uma condição fundamental de sua liberdade artística “ a sua independência face de qualquer diretriz política e religiosa, bem como de qualquer tradição nacional (ARGAN, 1999:341). De acordo com Argan, essa postura revela muito sobre a situação mundial: “A antítese entre École de Paris e Bauhaus é, em essência, a antítese entre duas imagens da Europa – tal como ela é de fato, no pleno êxito do capitalismo e tal como desejá-la-ia a periclitante utopia socialista”(ARGAN, 1999: 341).

O realismo socialista gerou por toda parte uma plethora de obras inutilmente comemorativas ou propagandísticas; mas para além do conformismo medíocre às diretrizes do partido, o problema permanece.(...)Na União Soviética, após o final da vanguarda revolucionária, a pesquisa estética se interrompeu, e não há mais sinais de retomada; o chamado “realismo socialista” (que, a rigor, não é realismo nem socialista) não pode sequer se considerar como movimento regressivo ou reacionário, sendo mera propaganda política. (ARGAN, 1992: 537 511)

Toda exposição acima, foi necessária para que pudéssemos aproximar o processo de produção cultural da Art Nouveau, do construtivismo e do realismo socialista - enquanto ferem a autonomia da arte - ao ideário do manifesto *Por uma Arte*

artistas no sistema educacional escolar; 6- a eliminação do mercado, o qual certamente constituía o melhor intermediário com a sociedade, mas subtraía à arte sua função de instrumento de formação da sociedade democrática. (ARGAN, 1999: 340). A escola afirmava ainda que somente sob tais condições a arte poderia sobreviver enquanto integrada a sociedade industrial.

⁵⁴ O Construtivismo russo foi um movimento de 1917 a 1921, que teve por intenção a socialização da arte, a união da representação artística com a utilidade social, isto é, a arte como instrumento de transformação social e reconstrução do modo de vida junto ao processo revolucionário da sociedade. O primeiro manifesto construtivista foi o chamado “Manifesto Realista”, escrito pelo russo Naum Gabo e assinado por seu irmão Antoine Pevsner. Esse documento foi fixado nos muros de Moscou durante o primeiro levante de revolução e inspirado nele, outros manifestos de correntes antagonistas buscavam também a questão social. Foi um movimento recheado de controvérsias entre concepções de uma arte figurativa e não-figurativa, pois havia de um lado os artistas que estavam explicitamente preocupados com o público proletário e suas reais necessidades, e, de outro os que defendiam que uma arte não-figurativa seria de fato realista, como Malevich e Pevsner. Entretanto, no período de existência do movimento todos os artistas russos se ocuparam de uma arte ligada aos acontecimentos sociais e políticos, e, como esses grupos almejavam a unificação entre arte e sociedade, aboliram a ideia de uma hierarquia artística, Belas Artes não seriam superiores à arte prática da engenharia ou arquitetura.

Revolucionária Independente. Isto é, a libertação da arte das amarras do capitalismo e dos regimes totalitários, como o socialismo, que teve como seu expoente o *realismo socialista*.

3.4 – Notas sobre a teoria da Vanguarda em Lukács

A abordagem crítica em Lukács, a maior e mais consistente deste trabalho, é o aparato teórico que escolhemos por nos aproximar de um debate que toca a condição da autonomia da arte na vida humana pela ótica marxista, crítica à ideologia decadente e ao sistema capitalista, e os reflexos destes na produção cultural, condição pela qual a vanguarda FIARI se organiza igualmente crítica. Outro fator especial e significativo na concepção lukacsiana, que torna possível uma leitura desta vanguarda, é à crítica ao *realismo socialista*, este, o elemento maior pelo qual a FIARI se pôs antagônica.

Cabe mencionar, sobretudo, que a escolha deste autor se dá pelo motivo deste ser um adepto genuíno do Comunismo, portanto inserido nos debates culturais e políticos e uma figura de extrema importância dentro da defesa do aspecto autônomo da esfera estética. Quando este autor alça uma crítica à vanguarda, explicitando a crítica ao naturalismo - modo de composição que comporta também a produção do *realismo socialista*-, está implícita a crítica de uma arte subjugada aos interesses do capitalismo.

Para que possamos expor o conceito de Georg Lukács⁵⁵ acerca de vanguarda, é necessário expor também seu contraponto: o conceito de Realismo. Este é considerado por ele o inverso da criação vanguardista/naturalista. É necessário destacar para essa

⁵⁵ Filósofo Húngaro, de Budapeste (1885-1971), foi um dos teóricos mais influentes no cenário intelectual do século XX. Seu percurso filosófico foi fundamentado na filosofia clássica alemã: em Kant, Hegel e culminância no marxismo. Sob a luz da primeira Guerra Mundial e Revolução Russa, aderiu às posições filosóficas marxistas e também ao movimento clandestino comunista da Hungria (1918). Após essa adesão, refugiou-se na União soviética, fugido do regime Nazista, mas foi submetido à severas pressões pelo regime stalinista. Em Moscou (1930), teve grande atividade intelectual. Na Hungria (1945) assumiu a cátedra de Estética e filosofia da cultura da Universidade de Budapeste. Sua obra “Estética” (considerada a maior de suas produções) foi publicada em 1963.

abordagem, o fato de que o filósofo viveu e participou de um cenário histórico singular em que as contradições históricas da transição entre o século XIX e XX estavam acirradas. Além disso, o cenário cultural europeu dessa época foi marcado fortemente pela imersão recíproca entre as atividades artísticas e políticas.

Aqui pretendemos expor uma parte específica de sua teoria, na qual ele defende de modo humanista⁵⁶ sua teoria acerca de assuntos “estético-literários” e nos fornece elementos que explicitam mais a fundo o seu conceito de *realismo*, o surgimento da arte burguesa e sua decadência, bem como consequências refletidas na esfera cultural.

Ao fazer uma crítica sistemática à reviravolta política e ideológica do pensamento burguês, o filósofo fornece uma base para melhor entendimento do que significou a arte desse período, em cujo a burguesia torna-se refém de seus próprios artifícios – estes mesmos usados outrora em sua ascensão. Isto é, o processo no qual a cultura que havia erigido sob seu domínio no período em que cumpriu sua grande tarefa civilizatória⁵⁷, acabou por voltar contra si mesma no período seguinte, seguido de declínio ideológico.

A constatação de uma crise da filosofia burguesa, apresentada como uma contradição entre ideal burguês e realidade, é advinda de uma interpretação marxista, que só pode ser analisada e compreendida à luz dos fundamentos do próprio sistema capitalista e sua relação vital com a burguesia.

A arte, para Lukács, é um reflexo da realidade. Portanto, as expressões mais sensíveis refletem uma estrutura econômica e seu fundamento filosófico. De uma

⁵⁶ Utilizamos aqui o humanismo interpretado no sentido marxista, favorável à autonomia humana contra o fetichismo erigido sob o sistema capitalista. “Este humanista implícito no reflexo estético do mundo é sinônimo de que não existe, no capitalismo dominante, arte autêntica que não esteja em oposição e em conflito com a realidade social burguesa”. E isto vale igualmente para qualquer sociedade onde dominem as tendências fetichizadoras. (COUTINHO, 1967:117)

⁵⁷ Sobre a positividade civilizatória da ideologia burguesa: “São de valor positivo as relações, os produtos, as ações, as ideias sociais que fornecem aos homens maiores possibilidades de objetivação, que integram sua socialidade, que configuram mais universalmente sua consciência e que aumentam sua liberdade social.” (Heller: 1998:106).

maneira geral, para nosso autor, com o advento do capitalismo, esse reflexo se intensificou em momentos paradigmáticos e entrou posteriormente em crise, tendo como resultado a arte naturalista.

Cabe ressaltar, ainda, que o desenvolvimento da arte, assim como o desenvolvimento econômico, não se deu (não se dá) de uma forma linear e homogênea, é, sobretudo, um processo heterogêneo difícil de ser estritamente delimitado tal como o é no panorama histórico proposto pela História da arte (como no viés Iluminismo - Romantismo - Naturalismo e subsequentes). Porém, graças à historicidade que cada obra carrega em si, que acaba por nos trazer a interpretação de seu período, podemos refletir esse movimento e suas ramificações sensíveis no terreno histórico. Esta ideia que pode ser condensada nas palavras de Agnes Heller ⁵⁸, em *Cotidiano e a História*: “A arte se torna, em cada uma das suas obras, a memória da humanidade, o recebimento estético se revela um processo que nos permite a conquista do passado da humanidade” (HELLER, 1986:125); ou nas palavras do próprio Lukács, em uma análise crítica ao reflexo que se dá no período acentuado de decadência burguesa: “em uma sociedade capitalista o fetichismo é inerente a tôdas as manifestações ideológicas” (Lukács, 1967:28).

O filósofo húngaro escreveu o que significou e como essa crise de decadência esteve organicamente vinculada às correntes vanguardistas do final do século XIX. Para ascender, então, ao debate em torno do realismo, retomemos um pouco do período de ascensão da filosofia burguesa e declínio da sociedade feudal (fins de século XVIII), bem como da transição do feudalismo para capitalismo. Neste momento, a literatura e a arte, em geral, ganharam as primeiras expressões modernas, com conteúdos que já pareciam traduzir a ânsia por uma compreensão real do conjunto da

⁵⁸ Agnes Heller foi aluna e discípula de Lukács, também nascida em Budapeste (1929). Seguiu como leitora e colaboradora da obra do filósofo.

vida social.

Não é estranho que algumas manifestações artísticas que se seguem a esse período apresentem indícios de uma nova concepção de criação e de um novo conceito de originalidade, o qual veio a ser mais tarde essencial na criação da arte moderna. A nova configuração da sociedade acarretou uma mudança nos valores hierárquicos, isto é, possibilitou a ênfase no indivíduo que aspira agora ser livre para construir sua própria configuração e passa a negar uma configuração social previamente dada. No que diz respeito ao “indivíduo” nascente, Agnes Heller em *Cotidiano e a História*⁵⁹, nos fornece a seguinte análise:

A explicitação da sociedade burguesa acarretou também a dissolução das hierarquias axiológicas, fixas, inclusive das comunidades naturais. A partir de então, a tarefa do indivíduo não mais consiste apenas em aplicar uma hierarquia de valores já dada a cada criação concreta (embora também isso seja imprescindível), mas igualmente em escolher os valores e construir sua própria hierarquia valorativa no interior de certos limites, mais ou menos amplos. Assim como a escolha dos valores, aumentam de modo particular as possibilidades da individualidade. (Heller: 2008:102: 103)

Com a transferência de valores sociais, abriu-se um novo prisma para o horizonte humano. Essa mudança que remete às possibilidades de individualidade e, sobretudo, a possibilidade de questioná-la – autocrítica ideológica –, é claramente o maior traço do romance realista, que, por sua vez, de acordo com Lukács, foi a grande produção do assentamento da burguesia, apresentando características imbuídas das contradições referentes ao *status quo* em que foi germinado.

Para Lukács (1967), essa transferência de valores sociais começou no primeiro período da filosofia burguesa clássica, que vai até o fim do primeiro terço do século XIX ou, no máximo, até 1848. Trata-se da fase heroica que dá origem à expressão “mais

⁵⁹ *Cotidiano e a História*, título original em alemão: “*Alltag und Geschichte*”. Zur sozialistischen Gesellschaftslehre, publicado em 1970. Traduzido para o português por Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho, publicado no Brasil em 2008.

elevada da concepção do mundo da burguesia”:

A filosofia dessa época codifica os princípios últimos e a concepção geral do mundo, próprios a este vasto movimento progressivo e libertador, que tão profundamente reformou a sociedade. Assistimos agora à transformação revolucionária da lógica, das ciências naturais e das ciências sociais. As intervenções da filosofia nos grandes problemas concretos das ciências naturais e sociais mostraram-se férteis e é então que ela se eleva a abstrações mais elevadas. (LUKACS, 1967:30E)

O caráter ideológico progressista da primeira fase burguesa⁶⁰ conseguiu reunir as classes sociais distintas, no ápice em que a força social estava ligada organicamente às outras esferas humanas. Dessa ligação nasceu o romance burguês.

Podemos estabelecer aqui uma aproximação do ideário do manifesto *Por uma Arte Revolucionária Independente*, às ideias de Lukács, no que toca a preservação e apropriação do patrimônio histórico produzido pela fase heroica da burguesia pelo proletariado. Mencionamos uma passagem do boletim *Clé* que pode exemplificar a aproximação entre umas das ideias do manifesto PARI à ideia de Lukács.

As longas obras do passado acrescentando-se às obras do presente devem contribuir, por seu poder emotivo, a aumentar a energia revolucionária indispensável à ação libertadora. É nessa tarefa precisa que a FIARI pretende consagrar-se. É ela que constitui sua razão de ser e de agir. É nesse sentido igualmente que *Clé*, o boletim da FIARI – da mesma forma que suas outras atividades – servirá as causas intimamente solidárias da arte, da revolução, do homem. Contra todas as forças da repressão e de corrupção, sejam elas fascistas, stalinistas ou religiosas, o que queremos: A Independência da Arte – para a Revolução, A revolução – para a libertação definitiva da arte. (*Clé*, nº 1, janeiro de 1939 in FACIOLI, 1985: 105).

Se a tensão que mostra a decadência aristocrata e a ascensão burguesa são possivelmente rastreadas nas manifestações sensíveis como a arte, estas comprovam solidamente a concepção de Lukács de que a arte é o reflexo da realidade. O autor aborda Balzac e Cervantes como exemplos de sua teoria do reflexo da realidade nas composições literárias. Cada um possui evidentemente o seu valor literário singular,

⁶⁰ A fase heroica de perspectiva humanista dos ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

mas a narrativa de *Dom Quixote* - reflexo de seu momento histórico - não levanta muito mais que “reminiscências do pensamento feudal”, enquanto a arte de Balzac (maior expoente da arte burguesa) reflete uma ramificação mais abstrata do pensamento em colisão com a realidade.

O movimento sincronizado entre características dos personagens e elementos históricos é expresso em toda criação da arte realista, ainda que em um movimento desigual devido aos fatores geográficos e avanços econômicos de cada época. É aí que nos deparamos com a noção geral: se é possível reconhecer a história na obra de arte, é porque toda obra resume nela uma etapa, um traço essencial da evolução da humanidade, nesse sentido que tratamos o realismo.

A concepção de realismo – assim como a de vanguarda – está vinculada fundamentalmente à questão que toca à decadência ideológica⁶¹ – a base para o entendimento acerca do debate “realismo *versus* naturalismo” –; e à distinção entre os processos narrativo e descritivo, que fundamentam a crítica ao *realismo socialista*, reconhecido por Lukács como uma espécie de naturalismo e não realismo.

O termo *realismo*, utilizado por Lukács, é bastante singular e diferenciado do termo “Realismo” enquanto escola literária surgida na França e atribuído a um período marcado como reação ao Romantismo. Aqui, não se trata de uma escola literária, mas de uma forma sensível de representação artística que liga organicamente a interioridade do ser humano e os fatores externos a uma noção que abarca um período. Conforme essa concepção de realismo, “Toda grande arte é realista. Desde Homero” (LUKÁCS, 1969:184), porque traduz a realidade de seu período histórico.

⁶¹ A partir de 1848 a burguesia assume caráter reacionário ao abandonar seus antigos ideais erigidos pelos pensadores que elaboraram um programa de emancipação humana. Os ideais de “*liberdade, igualdade e fraternidade*, não transbordaram além do limite do indivíduo - todos são iguais formalmente, porém substancialmente sem emancipação”. A época heroica de Ascensão da burguesia como força social ativa e aberta à verdadeira pesquisa científica do real, cedeu lugar a um certo comodismo científico, fundamentado pelos pensadores do iluminismo, que buscaram uma compreensão do real de forma mais passiva (o sistema capitalista justificado como invariável e processo natural), que em detrimento da verdade real, só interessa enquanto for apologetica ao capital.

Trata-se de uma avaliação que não se restringe a questões de estilo, técnicas, mas é uma visão da realidade, “pois mesmo o máximo do fantástico pode ser realista” (Lukács: 1969:185), desde que contenha algo de universal da realidade em si. O filósofo, nesse sentido, critica o naturalismo enquanto processo descritivo e acrítico da banalidade cotidiana. Em defesa de uma arte humanista, contrapõe o naturalismo ao realismo.

A este respeito, Lukács levantou o grande ponto que toca a problemática do *naturalismo*: o novo realismo burguês (naturalismo) e o surgimento do realismo soviético (*realismo socialista*⁶²), cuja atividade artística se limitou a pura descrição, figuração e reportagem. Cabe ressaltar aqui, que o *realismo socialista* foi o maior motivo pelo qual o manifesto PARI foi redigido.

Ocorreu no período dos anos trinta (mesmo contexto de produção do manifesto PARI), uma extrema burocratização erigida como modelo “artístico”, que se resumia à castração da liberdade de criação. Lukács combateu criticamente esse movimento, reiterando a importância da liberdade subjetiva no processo criativo e o respeito à arte em sua condição autônoma e seu processo de livre seleção dos elementos humanos.

Para Lukács, o realismo não se limita à descrição do que existe, para além, representa novas formas criadas a partir do real, sem regras prescritas em formulários que sufocam a liberdade de criação e dão origem a uma produção arbitrária. No caso do “*realismo socialista*”, a descrição é caracterizada como sintoma artístico, mas de inumanidade, pois “a inumanidade se revela plenamente nos intentos ideológico-estéticos dos principais representantes dessa orientação” (LUKÁCS, 1965:76). Sob o

⁶² Movimento desprezado pelas vanguardas ocidentais, erigido na Rússia sob o governo de Stalin, que dominou todas as manifestações artísticas e culturais soviéticas. Artistas e operários eram organizados por representantes stalinistas e tinham o dever de retratar de forma idealizada a rotina do trabalho e temáticas da revolução socialista nacional. Lukács se opôs criticamente a essa concepção de realismo, ao designá-la apenas como burocratização da arte que se encontrava a serviço do Estado e não a serviço do homem, portanto longe de uma concepção humanista, reduzida em mera propaganda política. Aprofundaremos o assunto desse debate em outro capítulo.

ângulo poético “a descrição é absolutamente supérflua” (LUKÁCS, 1965:72), uma vez que as coisas só possuem sentido poético enquanto relacionadas com acontecimentos humanos. De acordo com o teórico húngaro, a poesia é a ligação das coisas com o que é humano, e a essência humana só se efetiva na relação de uns com os outros. Sendo assim, a descrição não proporciona a verdadeira leitura poética das coisas “limitando-se a transformar os homens em seres estáticos, elementos de naturezas mortas” (Lukács: 1965:75), isto é, as coisas e seres humanos como produtos acabados, inativos e sem processo.

Em um sistema em que há divisão capitalista ou burocratização do proletariado, o ser humano passa a ser retratado na esfera da arte de forma passiva, mórbido, limitado na descrição de sua realidade – eis o próprio sentimento da decadência, a própria falta de autocrítica.

A acriticidade aparece desse modo como um posicionamento extremamente cômodo para a fundamentação do sistema capitalista, como para a burguesia decadente que se abstém da responsabilidade de se dirigir ativamente como força social progressista. No âmbito da arte, é a ciência natural e não a social das coisas que exerce mais domínio; o ato artístico se limita a ver – ainda que as contradições sejam perceptíveis – e não alcança um discurso mais alto no sentido reflexivo e filosófico. O naturalismo veio fazer uma descrição científica da sociedade, enquanto observador e relator das camadas visíveis, o que ocorreu com a vanguarda do *realismo socialista*.

O realismo captou os sentimentos da burguesia em ascensão e seu declínio, numa espécie de compromisso com a verdade humana, não uma *descrição* humana, mas uma *narração*, sobretudo, dialética: “Para criar uma obra de arte imperecível, portanto, o artista precisa alcançar o centro mesmo da evolução humana, sua obra precisa ter uma efetiva objetividade, no sentido mais alto da palavra” (HELLER, 1986:125). É em “As

Ilusões Perdidas”, obra madura de Balzac, para Lukács, que o processo em que o artista “alcança o centro da evolução humana” é exemplificado de modo basilar, pois captou esta obra a essência dialética da contradição material com os ideais românticos, penetrou a profundidade do fim do período heroico burguês.

Essa ideia de Lukács se próxima ao seguinte trecho do Manifesto PARI:

Mais que nunca é oportuno agora brandir essa declaração contra aqueles que pretendem sujeitar a atividade intelectual a fins exteriores a si mesma e, desprezando todas as determinações históricas que lhe são próprias, dirigir, em função de pretensas razões de Estado, os temas da arte. A livre escolha desses temas e a não-restrição absoluta no que se refere ao campo de sua exploração constituem para o artista um bem que ele tem o direito de reivindicar como inalienável. Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino (*in* FACIOLI, 1985: 34).

Deste modo, ainda que Balzac fosse burguês, este motivo não interferiu em sua criação realista da realidade geral. O que nos leva a mencionar que o *realismo socialista*, na medida em que defende uma arte proletária, não se faz realista na acepção lukacsiana do termo.

No texto *Existencialismo ou Marxismo*, de 1967, Lukács aponta o caráter intervencionista dos ideais heroicos de modo que as ciências sociais e naturais estavam em consonância com as necessidades da realidade cotidiana. A autonomia para a humanidade se manifestava como uma possibilidade, assim como o “caráter de universalidade e seu papel de fermento das ciências, que lhe permite descobrir tantas perspectivas novas” (LUKÁCS, 1967:31). Mas o lema “*Liberdade, Igualdade e fraternidade*” acabou diluído em um terreno um tanto paradoxal, no qual se acentuou um indivíduo revestido de necessidades egoístas em meio à intensificação de problemas coletivos. O indivíduo passa a reconhecer suas singularidades, mas não consegue uma autocrítica ideológica. É a partir desse eixo que decorre o momento de decadência.

Mais uma vez, a defesa de Lukács, aqui, legitima a herança da literatura e arte

do período heroico da burguesia, no qual havia um caráter progressista do materialismo e da dialética advindos dos grandes pensadores anteriores, em detrimento da produção artística da fase apologética da burguesia. Nesta, predomina um caráter pessimista e esquivo quanto análise real das contradições sociais, que favorece a ideia de que a arte realista é precisamente uma tradução de uma sociedade com projeções de superação. Sendo assim, há de se preservar toda herança artística da humanidade que tenha atingido as esferas mais altas quanto à perspectiva da autonomia humana.

Para Lukács, a arte traduziu a história humana do período heroico da burguesia, com temáticas como desigualdade e solidão. No entanto, tais temas aparecem mais tarde – naturalismo e movimentos subsequentes – como atributos da “natureza humana”, sem perspectiva de superação e registrado de modo “piegas” por causa da burocratização. A este respeito, em síntese referida ao legado da fase de humanismo em perspectiva da burguesia, nos acrescenta Berriel⁶³:

(...) a burguesia, autora de uma obra de incalculável valor intelectual e artístico em seu período revolucionário, entrou em processo de destruição do mesmo patrimônio em seu período de decadência ideológica – isto é, após a revolução de 1848. Caberia então às forças históricas revolucionárias preservar, assimilando criticamente, este acervo para a humanidade (BERRIEL, 2011:61).

Nesse sentido, cabe mencionar a aproximação que fazemos dessa ideia ao manifesto *Por uma Arte Revolucionária Independente*. Vejamos a seguir um trecho desse texto.

(...) A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado (*in* FACIOLI, 1985: 34).

⁶³ Teórico e crítico em literatura. É fundador e editor da Revista *Morus Utopia e Renascimento*. Coordena o projeto *Renascimento e Utopia* e dirige o *U-topus* Centro de Estudos Utópicos da Universidade Estadual de Campinas.

Lukács, em seu texto *Marx e Decadência Ideológica*, esclarece substancialmente a necessidade de haver uma base objetiva na criação artística, no que toca diretamente a questões como a formação da subjetividade do indivíduo frente ao mundo decadente. A perda da auréola revolucionária – característica do romantismo –, deu cena a um falso realismo. Dessa forma, a influência da decadência se transpôs para a esfera da arte, esvaziada de conteúdo e em caráter puramente descritivo.

O estilo do romance burguês é cada vez mais dominado pelo falso dilema do subjetivismo esvaziado de qualquer conteúdo e da objetividade artificialmente inflada. Os escritores realistas têm cada vez mais dificuldades para representar a sociedade como um processo evolutivo e não como um mundo fixo e concluso. Consequência necessária desta evolução, o Naturalismo e as correntes que o sucedem se afastam progressivamente do modo de figuração de tipos individualizados ao extremo e o substituem pela representação do homem médio. A representação de homens médios em situações médias e acabadas conduz à perda do conteúdo épico da ação: à narração substituem-se a descrição e a análise (LUKÁCS, 1934: 185).

Segundo Lukács, uma vez que a consciência burguesa não consegue superar seus antagonismos ao apartar-se da causa progressista, não pode por consequência superar a dicotomia entre positivismo social e seu “romantismo” abstrato. Essa característica é expressa na arte em forma de nostalgia romântica – por vezes pessimista –, ou o é meramente descritiva – ainda que aponte as desgraças e mazelas do mundo –, parca em criticidade e perspectiva futura, como é o caso do *realismo socialista*, também criticado pelo manifesto PARI.

No período de declínio da burguesia, houve, segundo Lukács, uma crescente apologética em todos os domínios da sociedade, pois, ao invés da “pesquisa desinteressada, floresceu a atividade de espadachins assalariados”; em lugar de uma análise científica despida de preconceitos, a má consciência e a premeditação da apologética (LUKÁCS, 1968: 50).

Nesse sentido, cabe pontuar o sentido apologético, o direcionamento da produção artística ao governo stalinista, bem como ao regime hitlerista e fascista, tal qual podemos observar no terceiro parágrafo do manifesto da FIARI:

3) Ora, o mundo atual nos obriga a constatar a violação cada vez mais geral dessas leis, violação à qual corresponde necessariamente um aviltamento cada vez mais patente, não somente da obra de arte, mas também da personalidade “artística”. O fascismo hitlerista, depois de ter eliminado da Alemanha todos os artistas que expressaram em alguma medida o amor pela liberdade, fosse ela apenas formal, obrigou aqueles que ainda podiam consentir em manejar uma pena ou um pincel a se tornarem os lacaios do regime e a celebrá-lo de encomenda, nos limites exteriores do pior convencionalismo. Exceto quanto à propaganda, a mesma coisa aconteceu na URSS durante o período de furiosa reação que agora atingiu seu apogeu. (in FACIOLI, 1985: 33)

Tal como abordamos no Manifesto PARI, a criação artística necessita de uma pesquisa livre e de perspectivas não apologéticas, não se curvando seja para o capitalismo ou qualquer burocratização mascarada por uma ideologia dominante que venha ferir a própria validade de existência.

Em defesa de uma arte humanista⁶⁴, o *realismo*, para o filósofo húngaro, é a orgânica relação de totalidade⁶⁵ entre forma e conteúdo como reflexo artístico de uma realidade histórica. O *realismo* diz respeito a uma concepção particular muito específica: é resultado de um “processo dialético” de uma relação mútua entre o criador e a realidade. Trata-se de algo que não pode ser expresso com as “dimensões de uma

⁶⁴ Inspirada aqui no termo renascentista, período em que havia o ideal de desenvolvimento integrado do ser humano, com pleno exercício de suas faculdades espirituais, morais, físicas e aspiração a sentimentos de liberdade social. A argumentação de Lukács contra a decadência ideológica e as repercussões destrutivas desta última na vida humana, nos remete a essa ideia em favor da autonomia humana (cultural e científico), uma vez que o desenvolvimento da arte para o filósofo é reflexo do desenvolvimento humano. A arte humanista é aquela que reflete esse desenvolvimento em perspectiva de autonomia do homem.

⁶⁵ A totalidade compreende o universo próprio de cada obra de arte, em que forma-se uma estrutura de coisas e seres que possuem seu sentido construído historicamente de forma humanista. Cada elemento dessa estrutura recebe característica e forma que revelam sua essência (de forma dialética), que possui uma estrutura imanente ordenada no movimento concreto entre o particular e o universal; depara-se com universal na esfera do particular, carregada de historicidade. Assim o cotidiano humano é expresso do singular, no particular, para tomar um sentido universal. A necessidade geral da arte é a necessidade racional que impele o homem a tomar consciência do mundo interior e exterior e a transformá-lo num objeto, no qual se reconheça a si próprio. É peculiar de a arte oferecer aos sentidos uma manifestação dos pensamentos universais do espírito humano.

linguagem de uma reportagem”, pois não encarna a imitação do real no sentido estrito do termo, mas articula este real sensivelmente agregado às forças sociais dentro de suas possibilidades “concretas e abstratas”.

Em seu texto *Narrar ou Descrever*, é que podemos encontrar melhor expostos os argumentos quanto à importância da centralidade da ação em uma obra que atua como “reflexão” da práxis humana, a característica imprescindível para o realismo, contra o *realismo socialista* (descritivo e acrítico). Para Lukács, “o método descritivo é inumano” (LUKACS, 1965: 76) na medida em que não sobrepõe o ser humano às coisas e a seu destino histórico. Já a narrativa, sendo articulada e refletida para-além da mera descrição das coisas e dos homens, se faz “humana”.

Com o *realismo socialista*, a arte passou a ocupar um lócus no jornalismo, ou se fundiu nele, pois houve grande circulação de cartazes propagandistas que mesclavam um conteúdo estético com a ideologia política da URSS, isto é, a linguagem passou a ser deliberadamente de reportagem, propaganda ideológica recheada por pinturas e retratos de Stalin. A este exemplo podemos mencionar o artista Aleksander Guerassimov⁶⁶ (pintor predileto de Stalin), que retratava a figura do governante de modo imponente.

Em Balzac, por exemplo, as individualidades não são amorfas, elas se acentuam em contato com a concretude e dialogam. Não são retratos apresentados, mas sim a dialética que envolve a figura dos protagonistas apresentados. Enquanto na arte soviética é apresentado um culto a personalidade por meio de representações rudes que glorificam o estado. A ausência de autocrítica ou de perspectiva faz com que se veja uma imagem estacionada, morta, como se o estado revolucionário tivesse atingido seu

⁶⁶ Alexandr Gerasimov (1881-1963), pintor russo. Estudou pintura na escola de Moscou 1903-1915 e tentou diferentes técnicas e estilos antes de se tornar um membro ativo da A. A. R. R (Associação dos artistas revolucionários da Rússia). Foi considerado o grande retratista do governo russo.

apogeu absoluto na URSS sob a tutela de Stalin. O governo armava uma frente apologética ao mesmo tempo em que aboliu a livre criação individual para que estivesse isento de qualquer criticidade ou apreensão sensível por parte do artista para além da imediaticidade do sistema.

Balzac, o realista, a despeito de ser “burguês” e não um “proletário”, constrói seus personagens enquanto indivíduos, no ambiente social do qual é fruto, denunciado por opções e gostos singulares; estes agem neste mesmo ambiente e suas ações podem traduzir toda particularidade que levam a uma noção macro da situação, à totalidade. Nas palavras de Lukács: “A conexão se desenvolve, de fato, orgânicamente, a partir dos interesses e das paixões do personagem e por isso é viva e necessária” (Lukács: 1965:103). Tanto em *Eugenia Grandet*, como em *Ilusões Perdidas*, temos essa organicidade exposta no desenrolar dos fatos em reciprocidade do caráter dos personagens com a totalidade em que este é inserido:

Balzac não tempera seus heróis com salsas morais; êle nos apresenta uma dialética objetiva da sua ascensão e do seu colapso, ressaltando um e outro na totalidade de seu caráter, nas relações recíprocas entre essa totalidade e a totalidade das circunstâncias objetivas, e não no terreno de uma avaliação isolada das suas “boas” ou “más” qualidades (LUKÁCS, 1965:101).

De acordo as ideias expostas nos escritos de Lukács em que nos propusemos a investigar, a concepção do filósofo húngaro é a de que a arte deve tocar a tipicidade, isto é, deve atingir a essência humana pela superação da imediaticidade do real, com uma forma modelada sob a criatividade artística, de modo que venha aglutinada ao caráter típico do que é humano.

Lukács vê a criação artística como uma forma de trabalho – uma práxis que reafirma a condição ontológica do ser, mas aqui modelada segundo suas próprias leis de beleza –, de objetivação em que o ser humano exterioriza suas forças essenciais subjetivas, de forma orgânica àquelas que são universais, e se reconhece em suas obras.

Nesse sentido cremos ter validade uma aproximação com a ideologia contida no documento PARI, quando é dito que a arte necessita de um regime anarquista de criação:

(...) entre essas medidas impostas e temporárias de autodefesa revolucionária e a pretensão de exercer um comando sobre a criação intelectual da sociedade, há um abismo. Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando! As diversas associações de cientistas e os grupos coletivos de artistas que trabalharão para resolver tarefas nunca antes tão grandiosas unicamente podem surgir e desenvolver um trabalho fecundo na base de uma livre amizade criadora (*in* FACIOLI, 1985: 42).

(...) Contra essas forças nós, abaixo-assinados, acreditamos que artistas e escritores devam se unir para defender sua independência como profissionais, de fato, e seu legítimo direito de trabalhar. Continuamos a afirmar que nós não subscrevemos a palavra de ordem comumente sedutora: “Nem fascismo nem comunismo”. Ao contrário, reconhecemos que a libertação da cultura é inseparável da libertação das classes trabalhadoras e de toda humanidade. Queriam que abandonássemos os ideais do socialismo revolucionário porque um grupo político, enquanto se apega ao seu nome, tem tão miseravelmente traído seus princípios? (...) A democracia sob o capitalismo industrial pode oferecer apenas um refúgio provisório ao trabalhador intelectual e ao artista. Na sua instabilidade ele se torna terreno propício para a ditadura, e os direitos que nos concede hoje ela os revogará violentamente amanhã. A ideia de democracia deve desabrochar numa democracia socialista. Na reconstrução revolucionária da sociedade repousa a esperança do mundo, a promessa de uma humanidade livre, uma nova arte, uma ciência ilimitada. A defesa da liberdade intelectual exige, sobretudo, que rejeitemos todas as teorias e práticas que visam fazer da cultura instrumento de política, mesmo que política revolucionária. Nós exigimos **COMPLETA LIBERDADE PARA A ARTE E A CIÊNCIA. NENHUMA IMPOSIÇÃO DE PARTIDO OU DE GOVERNO.** A cultura não somente não procura ordens mas por suas natureza não pode tolerá-las. A criação verdadeiramente intelectual é incompatível com o espírito de conformismo; se a arte e a ciência devem ser verdadeiras para a revolução elas devem primeiro ser verdadeiras para si mesmas. (*in* FACIOLI, 1985:117-118)

Para Lukács, a verdadeira arte é livre em si, sendo um campo de atuação específica que guarda em sua esfera uma relação de continuidade com o processo material, enquanto respeita suas próprias leis de criação. Uma obra será realista sempre que expressar o que é humano e enquanto permanecer fiel a si mesma (na condição dessa organicidade acima referida). Assim, romperá com o caráter fetichizador da realidade – revelará a realidade como aparência– desvelando sensivelmente o obscuro

da realidade, afirmará, então, a autonomia humana sobre o mundo.

Para Lukács, mediante o esvaziamento da razão, da análise real da história, seguidas das mistificações apologetas ao capitalismo, é construída uma pseudo-história e um falso realismo, pois os criadores desse momento, ao capitularem a imediaticidade da situação histórica, mesmo que apontem desdenhosamente o plano político-social, constitui-se uma falsa objetividade (esta morta, porque é passiva) e uma falsa subjetividade (esta vazia, porque não tem perspectiva no sentido épico). Se “realista é o modo da representação, o desenho preciso dos pormenores necessários na sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta nesses pormenores” (LUKÁCS, 1935:101). O autor realista deve participar da construção da exposição da estrutura ao público, enquanto o autor naturalista descreve o observado de forma expectadora.

Embora não haja um abismo entre os dois modos de representação, a narrativa sobressai à descrição, pois, de acordo com o filósofo, esta última permanece na condição de fornecedora de uma ampla base para a chegada do elemento dramático articulado na representação realista da narrativa: “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 1965: 62). A descrição então é tida aqui como um reflexo raso e caricatural da realidade.

Para Lukács, o método de criação, é, para cada autor, uma posição assumida frente à vida; não se trata da escolha de um método preestabelecido: narrativo ou descritivo, pré-configurado arbitrariamente. Para o teórico, cada estilo nasce de uma nova forma de configuração da vida. Quando a burguesia se encontrou assentada e a decadência ideológica acentuada, a geração precedente expressou uma recusa em participar diretamente dos problemas.

Aceitar os meios justificativos é nivelar de forma rasa o desenvolvimento

humano: é como se o ideal burguês tivesse cumprido a sua tarefa revolucionária. No entanto, frente aos antagonismos – ideais da fase heroica e realidade subdesenvolvida – por ela mesma implantados; e ao não conseguir uma autocrítica ideológica, resta uma espécie de resignação por meio de justificativas apologéticas ou superficializadas da descrição, mas sem alçar a profundidade dos problemas humanos.

Assim, fica a premissa deixada pelo filósofo de que a tendência na arte decadente é a de relatar sequiosamente a imediaticidade do real, de forma acrítica e estagnada como fenômenos puros, pois a descrição reflete, então, diretamente a condição da tendência apologética.

À tendência naturalista, abstrai-se o critério de seleção de características, levando a banalização dos fatos, já na narrativa, há uma seleção que capta o essencial para-além da descrição. De acordo com Lukács, o naturalismo documental e romantismo revolucionário se faziam passar pelo autêntico realismo socialista. (LUKÁCS, 1969:07).

A verdadeira figuração do homem é substituída pelo acúmulo quantitativo de detalhes superficiais. Em lugar dos grandiosos protestos contra os aspectos desumanos do desenvolvimento social, temos amplas figurações do que existe no homem de mais elementar e animalesco; em lugar ou da grandeza ou debilidade do homem nos conflitos com a sociedade, temos amplas descrições de atrocidades exteriores. (LUKÁCS, 1968:92)

Reiteramos aqui a chave central para compreender o conceito de Lukács, de que o reflexo artístico e o meio social possuem indissociável relação e, uma vez que se estabelece a fragmentação do meio social no curso da decadência ideológica sob o capitalismo, conseqüentemente modificam-se todas as relações com a arte, pois tanto os escritores quanto os críticos, tornam-se especialistas submetidos à divisão do trabalho.

É igualmente óbvio, mas deve-se sempre repetir que a causa determinante desta deformação é a divisão capitalista do trabalho. Ela transformou tanto os escritores quanto os críticos em especialistas estreitos; retirou-lhes aquela universalidade e aquela concreticidade de interesses humanos, sociais,

políticos e artísticos que distinguiram a literatura do Renascimento, a literatura do Iluminismo e a literatura de todos os períodos de preparação das revoluções democráticas; destruiu, em uns e em outros, a unidade movente dos fenômenos da vida, substituindo-a por “campos” limitados, isolados, descontínuos (arte, política, economia, etc.), que diante da consequência, ou se enrijecem em sua separação, ou são relacionados mediante pseudo-sínteses abstratas e subjetivas (racionalistas ou místicas) (Lukács: 1968:215: 216).

A “ausência da unidade movente dos fenômenos da vida” pode ser entendida aqui como a ausência da perspectiva humana de superação, no sentido mais humanista da colocação, o sentido antropomorfizador defendido por Lukács. A descoberta do núcleo humano e da criticidade como postura inerente à vida. A unidade movente é a centralidade humana em perspectiva, o ser humano enquanto motor de sua história, o ser que se reflete num prisma de possibilidades. Não é estranho que obras de arte imperecíveis sejam originárias de períodos em que as aspirações em desenvolvimento da potencialidade humana estivessem em estado de “alvorecer”. Para Lukács, cada estilo nasceu de uma nova forma de configuração da vida humana e alçou níveis distintos de acordo com o nível de atingimento da sua sociabilidade. Realismo é o ato de captar essa unidade movente, que sob a divisão capitalista se divide em “fenômenos puros” e isolados em si em áreas especializadas com fim em si mesmas.

A reprodução social é resultante do “trabalho” humano, este, enquanto possui caráter humanizador, não é uma objeção. No entanto, inserida no sistema capitalista ocasiona o distanciamento do ser de sua própria consciência; isto é, quanto mais o ser se torna alheio de seu próprio sistema, mais alheio fica de sua capacidade mutante. Conseqüentemente, mais distante fica de altos níveis de produção artística. A ausência dessa unidade desencadeia uma “condição” humana subjugada a algo exterior, o que, na verdade, está sob seu próprio julgo (fetichismo⁶⁷). A produção cultural desse nível de

⁶⁷ O caráter fetichizador presente na vida humana é originário da divisão social do trabalho burguesa, em que o indivíduo, ao se desenvolver de forma universal, o faz em detrimento da classe trabalhadora. O fato consiste na consolidação de um poder oculto que se mostra superior ao controle da consciência humana. Aparece como força estranha ao ser humano, que embora tenha aderido às forças

alheamento não pode permear, senão, a superficialidade, à descrição do caráter imediato de todo esse esquema, sem o reflexo consciente da perspectiva humana em novas configurações. A representação do ser humano como *tipo* de múltiplas determinações, como ser total, “é uma exigência básica do reflexo estético; já que a sociedade alienante do capitalismo tende objetivamente a destruir esta unidade nuclear do homem” (COUTINHO, 1967:116).

A criação artística passa a circunscrever o limite singular da decadência, em que, as coisas estão em primeiro plano e o ser humano como expectador. O ser humano passa a desempenhar o papel de mercadoria e esta, por sua vez, assume uma condição de sujeito. Desse modo, cabe dizer que, no sistema em que o homem é subjugado por sua realidade, a descrição é a forma de arte mais coerente para com sua estrutura:

A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatores objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo. Uma vez constituído esse método, e aplicado por escritores notáveis (a seu modo, coerentes) ele repercute, de ricochete, sobre o reflexo da realidade. O nível poético da vida social decai – e a literatura sublinha e aumenta essa decadência. (LUKÁCS, 1965: 61:62).

Aglomerados numa onda intensa, o avanço capitalista, de caráter imperialista, a crise do socialismo, a derrota da Comuna em 1871, desencadeou sensivelmente uma crise⁶⁸ na arte realista, isto é, crise do ser humano como “centro” do mundo.

A partir do romantismo, surgiu um dinamismo de inovação constante na literatura e na arte, e o artista, antes absorvido pela força social da burguesia, logo mais

produtivas como algo natural, sente-se estranhado e só se submete a essas por crer ser a única forma de sobrevivência (dentro da ordem burguesa). O caráter fragmentado dessa realidade (advindo da sociedade burguesa em decadência), faz com que o reflexo na arte apareça transfigurado, ocasiona uma confusão entre aparência em essência. Por consequência de “uma relação social definida”, estabelecida entre homens, que assume uma forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.

⁶⁸ Veja-se os grandes pintores desse percurso: *Eugene Delacroix* em 1848 já não era o mesmo que em 1830, pois já não figurava uma postura favorável a revolução (faleceu em 1863); *Honoré Daumier*, o grande caricaturista da burguesia, em 1871, já não criava mais (faleceu em 1879). *Courbet* faleceu 6 anos depois da derrota da Comuna (1877).

foi renegado por esta e marginalizado. Parece que lhe restou, então, a alternativa de voltar-se contra ela. O momento do final do séc. XIX é representado, em geral, por um abismo entre a arte e a realidade social. O artista se distancia do público e num ato contraditório, ao mesmo tempo, reúne-se em grupos ou “movimentos” na busca de experiência de novas configurações filosóficas e artísticas, ou em um “engajamento” progressista.

O termo vanguarda, como já vimos em seu significado etimológico, é vinculado à aspiração de movimento coletivo. Entretanto, a tendência da criação artística do período decadente se abstém de uma análise macro, é absorvida pela noção da “superfície” das relações e, ainda que o artista capte algum nível de vazio ideológico e projete reunião em grupo para criar alguma teoria ou fórmula artística que supra esse vácuo, não o consegue, o que geralmente acaba por tornar o grupo ainda mais isolado e até certo ponto elitista. Essa contradição⁶⁹ acontece devido a uma dispersão de referenciais ideológicos, decorrentes ainda da insuperação das contradições burguesas; o egocentrismo no indivíduo da modernidade se intensifica, e a arte, expressão sensível de qual não escapa o cerne da alma humana, consegue, em algum nível, captar o vazio de consciência que foi legado juntamente aos avanços capitalistas.

A figuração do homem como tipo concreto, de múltiplas determinações, como homem total, é a única exigência da arte realista – nesse sentido ela é partidária, enquanto assume postura participadora e não descritiva –, porém, a sociedade capitalista crescente se figura de antemão como antiartística, o que agrava substancialmente o nível de produção artística:

⁶⁹ Trataremos melhor dessa “contradição”, quando expusermos os conceitos acerca do tema nos autores Renato Poggioli, Antoine Compagnon e Giulio Argan. No que toca a estrutura contraditória e paradoxal da vanguarda, e ideia recebe uma atenção especial que abordaremos no capítulo das ideias em confronto mais adiante.

Já que a sociedade alienizante do capitalismo tende objetivamente a destruir essa unidade nuclear do homem – razão pela qual ele é, ainda mais que qualquer outra sociedade de classes, uma realidade tendencialmente anti-artística – na tentativa realista de figurar artisticamente a essência do real o artista honesto é levado necessariamente, em sua praxis criadora, a se opor à alienação fetichista e ao próprio capitalismo, ou seja, ele é obrigado a descobrir e dar forma às tendências que se opõem à fragmentação do homem, à perda de seu núcleo, e que apontam para a possibilidade de sua reunificação. Daí, porque, espontânea e necessariamente, o artista autêntico representa a sociedade como unidade de contradições e o capitalismo (bem como qualquer outra formação social fetichizante) como uma etapa transitória e desumanizante da evolução do gênero humano. A descoberta do núcleo humano e a crítica da vida são dois momentos de um mesmo processo desalienador. (COUTINHO, 1967:117)

Se a arte deve ser partidária apenas no sentido da emancipação humana para sua recíproca autonomia, podemos aproximar o levante contido no Manifesto da FIARI, a “libertação da arte para a Revolução e a Revolução para a libertação definitiva da arte”, ou, podemos fazer uma leitura de que a arte livre não é, de acordo com Lukács ou autores do Manifesto, uma arte impessoal, que toca apenas a superficialidade do caráter humano. Vejamos que quando figura o homem como tipo concreto, para além da descrição naturalista, a arte é realista e, nesse sentido, ela é partidária, pois participa da realidade:

“É evidente que não nos solidarizamos por um instante sequer, seja qual for seu sucesso atual, com a palavra de ordem: “Nem fascismo nem comunismo”, que corresponde à natureza do filisteu conservador e atemorizado, que se aferra aos vestígios do passado “democrático”. A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado (in FACIOLI, 1985: 34)

A perda de sentido do movimento concreto na obra é acarretada pela ausência da posição do autor em participar ativamente da realidade. O criador da obra realista se esforça em criar seus personagens carregados de historicidade ao submetê-los a um processo laborioso e sensível de separação e identificação entre a “possibilidade concreta” e “possibilidade abstrata”, que são duas categorias utilizadas por Lukács para

melhor esclarecer seus conceitos acerca de vanguarda e realismo. No caso da vanguarda decadente ou do *realismo socialista*, o sujeito solitário no mundo possui uma essência que supera a realidade efetiva, “daí que é preciso procurar um princípio de seleção capaz de extrair o concreto da imensa massa dos abstratos” (1969:43).

O clima mental assim criado é muito desfavorável para o pensamento dialético. O parasitismo próprio ao estágio imperialista só intensifica essa evolução. A maior parte dos intelectuais encontra-se, com efeito, muito afastada do processo de trabalho efetivo que determina a estrutura verdadeira e as leis de evolução da sociedade; (IDEM, 1967: M/E: 28).

O “hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico”⁷⁰, são menções reveladoras do caráter *antirrealista* presente nas vanguardas em geral. A luta de Lukács parecer ser uma luta por uma arte independente do sistema capitalista e da alienação que ela sofre no processo de fetichização, porém, se ela é reflexo, não pode ser “independente” sem que haja uma realidade que possibilite o desenvolvimento humano proposto em grandes pontos da história em que houve “a unidade movente” já debatida acima, em momentos já relatados pelo próprio Lukács, como no Renascimento ou no período da burguesia em ascensão. Para uma arte livre, há que se ter uma sociedade com perspectivas de liberdade, que esteja em luta ativa com suas contradições e não em submissa a esta última. Sobre uma perspectiva libertadora, favorável a ideia de que a arte tenha que obedecer a suas próprias leis, Lukács fala em uma entrevista:

Mas no que diz respeito à criação artística que não negue agressivamente o socialismo – supondo condições normais de existência – penso que todos os artistas deveriam fazer e deixar fazer tudo o que eles quiserem; em seguida, cabe à crítica, estética ou ideológica intervir. (LUKÁCS: 195)

A repressão ora se manifestou sob a forma da indústria cultural para uns, ora sob decadência, sob arte proletária ou sob a arte de vanguarda. Nesse sentido, a FIARI defende não só a libertação da arte das amarras do realismo socialista que não era “realismo”, como também alça um levante contra o sistema capitalista e quaisquer

⁷⁰ Frases do Manifesto Decadente de *Anatole Baju*, exposto no primeiro capítulo deste trabalho.

linhas de opressão que venham abortar a criação. Também procuramos tomar o realismo como uma tendência antropomorfizadora da arte, na medida em que este concede uma perspectiva de autonomia em contraposição à vanguarda à esfera artística. A vanguarda por sua natureza naturalista, enquanto uma tendência desantropomorfizadora, reproduz o sistema de decadência ideológica de forma descritiva e suprime os tipos “humanos” no sentido tratado por Georg Lukács.

IV

Apontamentos finais

Para fazermos um apontamento final, escolhemos situar algumas aproximações entre os autores da FIARI abordados acima, tendo como referência o conceito de Georg Lukács, pois este aborda de forma mais substantiva a crítica da arte de vanguarda e possui implicações substanciais envolvidas no tema.

Por caráter antropomorfizador da arte, entendemos toda criação artística que se eleva a um nível que concerne à autonomia humana refletida na obra de arte, isto é, o caráter revelador de um determinado estágio humano aberto à possibilidades de liberdade e autocrítica que o próprio ser humano figura. O gênero humano, entendido como a própria história do homem, é aglutinação de correntes dialéticas de mudanças sociais. O aspecto que nos parece mais relevante é que o debate transcende o acontecimento histórico e político e toca a questão do estatuto da arte, por este motivo se faz um debate atual.

De acordo com Lukács, a arte é uma relação social, proveniente de um trabalho e só existe na relação com o meio social e, por isto, cumpre uma função social, porém não entendida como uma ferramenta para fins que lhe são externos. Isto é, de acordo com Lukács, a arte é tida como uma manifestação das potencialidades humanas de um

período histórico e possui suas próprias leis. O sentimento humano possui autonomia, ninguém lhe tira essa característica. Os sentidos sensíveis estéticos são construídos historicamente e, por isso mesmo, abertos à possibilidades e potencialidades. O stalinismo causou na arte, com a imposição da arte proletária, um fechamento dessa abertura ao desenvolvimento das potencialidades. Nesse sentido, foi contra o princípio marxista, por excelência. Se a história é aberta e se faz cotidianamente, os sentidos se educam, se criam e é possível vertê-los em arte, de modo mais ou menos espontâneo; e é nesse sentido que a arte humaniza: o caráter do realismo socialista foi desumanizador. De acordo com Lukács, as implicações anti-estéticas do stalinismo, eram contrárias ao autêntico marxismo; a burocratização na esfera artística é anti-estética por excelência.

Trotsky via a arte independente como uma esfera exilada do mundo naquele momento do entre guerras, assim como Breton também a via. Ambos os autores, a despeito de todas as possíveis divergências teóricas e filosóficas, se uniram por uma frente. É nesse momento que Trotsky também almeja fundar a IV internacional que, em 1938, é apenas um grupo menor. Deste modo, nos parece que a FIARI, para Trotsky, era também uma via para sair do exílio político e efetivar um processo revolucionário. Por isto, este desejou um espaço com intelectuais e artistas que abraçassem a causa, fizessem aliança e compreendessem a necessidade de uma transformação global.

Já nos primeiros anos do poder soviético, o Partido Comunista, dirigido por Lenin, refutou os postulados teóricos da *Proletkult* que negava a importância da herança clássica da literatura e da arte no contexto da edificação da cultura socialista. (OVSÍANNIKOV *et al*, 1982: 38).

Cada época histórica possui sua própria sensibilidade e cria seu caráter humano de acordo com a ideologia vigente, as necessidades e as mediações concretas. A ideologia é composta por elementos concretos, é criada de acordo com organismos

vivos da sociedade. O artista surge de forma espontânea, fruto de seu meio, sobretudo de sua época e do que lhe compõe na esfera subjetiva (que é orgânica ao sistema em que vive). Uma das condições curiosas para a produção artística é o ócio, o tempo para absorver. O artista precisa refletir para criar uma obra realista, trabalhar e ser livre até para protelar a inspiração, inclusive. O proletariado não pode se dar ao luxo no momento de transição de abolir a arte burguesa ou negá-la como um legado sublime e erigir uma cultura própria. A cultura não nasce de forma burocrática. Esse foi o maior erro do realismo socialista. No momento de transição fica difícil oferecer condições materiais necessárias ao artista ou formar artistas em escolas, pois se pressupõe que tenha algo acima da luta básica pela existência – recursos materiais que a burguesia em ascensão dispunha.

A Fundação Por uma Arte Revolucionária Independente defende uma independência social para que haja independência artística, e vice versa e a compreensão do contexto no qual esta se originou é fundamental para o entendimento do texto de seu Manifesto.

Ainda que tenham existido artistas proletários e que tenham produzido obras de valor estético considerável, seguiram um caminho forjado burocraticamente, que denegriu o estatuto da arte, da liberdade criadora. O artista assumiu o papel de funcionário público, conforme nos acordou com Carlos Nelson Coutinho.

O Manifesto foi escrito às vésperas da Segunda Guerra, na época em que toda tendência libertária estava sendo perseguida por todos os cantos (centros econômicos imperialistas), sobretudo na URSS. Nessa época, nos anos trinta, as questões políticas estavam acirradas ao campo artístico e as políticas governamentais efetivas estavam indissociáveis em teor repressivo.

Vimos que em países como Itália, França, Espanha, Rússia os movimentos

repercutiram de modos diferentes. A Itália e a URSS mostraram a encarnação da repressão a qualquer movimento independente ao governo. Eis a situação mundial da qual debateu Trotsky. Na Itália, o fascismo vedou as contradições e só se via o Estado como supremacia humana. A arte não era autônoma, assim como nenhuma outra esfera da vida particular poderia ser, pois estava subjugada ao governo; vide a unidade que moveu o Futurismo. No caso da URSS, os artistas eram obrigados a produzir uma obra que contemplasse o regime stalinista. A pesquisa artística não tinha seu lugar nascido na necessidade cotidiana, mas era um meio que conduzia as massas para uma ideologia forjada, uma única ideologia fechada em si mesma. Essa era a única função permitida à arte, do contrário, seria categoricamente “traição”. A atitude de almejar uma arte proletária era antagônica a priori a uma ideia de arte autônoma, pois não se poderia criar uma arte nova, livre, partindo de um sectarismo ortodoxo e bajulador.

A fim de uma leitura aproximativa de viés ideológico e marxista, acreditamos que, para Trotsky, de sua posição crítica, a pesquisa estética é fundamental. Os conteúdos estéticos, assim como a vida humana, se encontravam ameaçados e a autonomia fragilizada. Para Lukács, como vimos, a arte livre está sempre ligada a um momento de transição e perspectivas, no sentido de apreender as contradições sensivelmente, o que a torna realista. Para ambos o *realismo socialista* se apresentou como um movimento burocrático e castrador da esfera artística.

Para Lukács, a arte livre deve obedecer as suas próprias leis. Através da perspectiva humanista, a arte livre será realista e apreenderá seu momento histórico numa perspectiva emancipadora da realidade. Nesse sentido, podemos aproximar esta colocação ao sentido emancipador reivindicado pela FIARI. Ambas tangem uma ideologia marxista: nem o capitalismo, nem o stalinismo eram terrenos propícios para o desenvolvimento humano e conseqüentemente, infértil para a produção artística, para a

apreensão do que é genericamente humano. Se, o ser humano se projeta dentro da sociedade que o compõe de acordo com Lukács e no capitalismo as projeções tendem ao niilismo e uma representação artística da barbárie, que se intensifica no decorrer do século XX, temos implícito, desse modo, a ideia de uma mudança social para uma produção artística de perspectiva, tal como a Fundação Por uma Arte Revolucionária Independente se ergue.

Assim como, em contrapartida não se pode haver uma arte proletária, pois a arte proletária pressupõe uma arte de classe com alicerce de divisão de classe. O objetivo da FIARI é que a arte no socialismo seja livre, sem classe, sem partidário. Ela será partidária somente na projeção da emancipação humana pela revolução, e a revolução serviria a arte nesse sentido retórico. A FIARI denuncia o beco, ao mesmo tempo em que aponta um caráter de perspectiva e superação humana, diferentemente das outras vanguardas que, de acordo com Lukács, possuíam, em geral, um fim em si mesma. Nesse sentido, ela nos parece se constituir de um modo diferenciado das outras vanguardas.

A FIARI denuncia a crise da cultura do entre guerras, ao mesmo tempo em que aponta um caráter de perspectiva e superação humana, diferentemente das outras vanguardas que, de acordo com Lukács, possuíam, em geral, uma tendência emparelhada à ideologia decadente ou opressora. Na medida em que a arte deixa de ter um sentido emancipador e se torna alienante na sociedade, ela perde sua liberdade e é ferido o estatuto de sua própria validade: a de ser aberta ao que é humano, portanto, livre, autônoma e mutável. Se suas necessidades de criação são impostas, colocadas extrinsecamente pela burocracia ou pela ideologia decadente, se torna adoecida, estagnada.

A crítica de Lukács foi direta ao realismo socialista e à ideologia decadente que foi estendida pelo sistema capitalista. Para Lukács, Trotsky, Breton, Rivera, Argan, era evidente que a arte aos poucos se tornava mercadoria vendida pela indústria capitalista e servia à produção. Uma face singular da situação cultural do entre guerras dizia respeito às inovações técnicas, sociais e políticas que surgem com a expansão do capitalismo, vinculadas a um progresso industrial veloz e, conseqüentemente, um declínio acentuado no caráter “humanizador” das relações. Este declínio ocasionou progressivamente uma crise da representação figurativa, claramente expressa nas manifestações vanguardistas. Estas se apresentam na busca de transmissão das ideias estéticas por meio de Manifestos e métodos de representação; estes desembocam em produções artísticas indiretas, muitas vezes enquadradas em códigos fechados, os quais, muitas vezes, só o artista/criador é possuidor de seus segredos, ainda que sua intenção seja divulgar ou internacionalizar vertentes e estilos. Esse paradoxo entre a intenção e a práxis posta é, em si, algo problemático, pois o fato das manifestações artísticas serem uma construção humana e, por esta mesma característica, acontecerem de forma heterogênea, é que se eleva uma dificuldade maior em definir todas as vanguardas em um mesmo fundamento teórico.

No caso da FIARI, esta, se portou como uma vanguarda *sui generis*, por ter sido criada por personalidades genuinamente vanguardistas. No entanto, na medida em que propõe uma libertação social do sistema capitalista ou de qualquer regime burocrata na criação artística, isto é, ao passo em que nega uma realidade e propõe uma perspectiva de superação dentro dos ideais marxistas construtivos (os quais lemos em Lukács), mas se apresenta enquanto uma vanguarda pelos moldes comuns, se mostra contraditória entre a intenção e praxis efetiva.

A característica principal desta vanguarda que analisamos é, sobretudo, que ela se mostra ideologicamente genuína a uma leitura marxista da arte, como um libelo contra a castração da “arte isolada” na URSS que estava sob um pseudo caráter revolucionário; a autonomia da obra permaneceu violada na medida em que se sobrepôs o debate em como a obra será divulgada e não a sua criação. Nesse sentido, o stalinismo foi claramente castrador, ortodoxo e autoritário. Foi contra ele, sobretudo, que a FIARI tentou resistência.

BIBLIOGRAFIA

- ABASTADO, Claude. *Lê surrealisme*. Paris: Hachette, 1975.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Cacem/Portugal: Ed. Verbo, 1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna na Europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1992.
- BALZAC, Honoré. *Eugênia Grandet*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- BALZAC, Honoré. *Ilusões Perdidas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Obra escolhida*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- BONNET, Marguerite. 1975, disponível em:
<http://www.marxists.org/portugues/bonnet/1975/mes/trotsky-e-breton.htm>
- BORDINI, M. (Org.). *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- BRASIL, Assis. *Joyce e Faulkner - O romance da vanguarda*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BRETON, André. “Limites non frontières Du Surréalisme”. *La clé des champs*, vol. páginas, 1961. Paris: Edição Pauvert, 1967.
- BRETON, André. *Les Vases Communicants*. Paris: Gallimard, 1955.
- BRETON, André. *Entretiens*. Paris: Gallimard, 1925.
- BRETON, André. Entrevista otorgada a la revista Hoy, 14 de mayo de 1938.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 2001.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, s.d.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CARLI, Ranieri. *A Estética de György Lukacs e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.

- CHAR, Rene. *Oeuvres complètes, bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, ano.
- CIRNE, Moacy. *Vanguarda: Um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- COUTINHO, C. N. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- COUTINHO, C. N. *Lukács, Proust e Kafka: Literatura e Sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DEUTSCHER, Isaac. *Trotsky, o profeta banido*. Tomo III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins fontes, 1977.
- FACIOLI, Valentin (Org). *Breton/Trotsky – Por uma arte Revolucionária Independente*. São Paulo: Paz e Terra: Cemap, 1985.
- FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- FREITAS, Maria Teresa de. ‘Trotsky e Malraux: sobre o marxismo na literatura’. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). *Trotsky hoje*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento / Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HEIJENOORT, Jean. *With Trotsky in Exile: From Prinkipo to Coyoacan*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- HELLER, Agnes. “A Estética de Georg Lukács”. *Revista Hora*, ano II, n. 2, páginas, 1972.
- HOLZ, H. H.; KOFLER, L. ; ABENDROTH, W. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- KOFLER, Leo. *Arte abstrato y literatura del absurdo*. Barcelona: Barral, 1972.
- LEMINSKI, Paulo. *Trótski*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LEON TROSTKI. *Da Noruega ao México*. Rio de Janeiro: Laemmert S.A, 1968.
- LEON TROSTKI. *Diário do Exílio*. São Paulo: Edições populares, 1980.
- LEON TROSTKI. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- LOWY, Michael. *A estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LUKÁCS, Georg. “Carta sôbre o stalinismo”. *Revista Civilização Brasileira - Caderno*

- Especial*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, páginas, 1967.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- LUKÁCS, Georg. *Existencialismo ou Marxismo*. São Paulo: Editora Senzala, 1967 [1948].
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, Georg. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- LUKÁCS, Georg. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1964.
- LUKÁCS, Georg. “O romance como epopéia burguesa”, in CHASIN, J. (org.), *Ensaaios Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. Trad. a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e francesa (Editions Sociales, 1974) Zini Antunes.
- MANN, Thomas. *Tonio Kroeger – A Morte em Veneza*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- NADEAU, Maurice. *Historie Du surrealisme*. Paris: Seuil, 1964.
- NETTO, J. Paulo. *O que é Stalinismo*. São Paulo: Brasiliense: 1985.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- OVSÍANNIKOV / ZLÓTNIKOV / IULDÁCHEV / KUZNETSOV. *Fundamentos da Estética Marxista leninista*. Editora Progresso. Rússia, 1982.
- PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- POGGIOLI, Renato. *Teoria del Arte de Vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- PONGE, Robert (org). *Surrealismo e Novo mundo*. Porto alegre: Ed. Universidade, 1999.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Ed. Edusp, 1997.
- READ, Herbert. *As Origens da forma na Arte*. São Paulo: Zahar Editores, 1981 [1965].
- RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro:

José Olympio, 1964.

SAGUINETI, Edoardo. *Ideologia e vanguarda*. Porto: Portucalense Editora, 1972.

SCOTT, Robert L. *Western Journal of Speech Communication* 41 (Spring 1977): 70–82. Diego Rivera at Rockefeller Center: Fresco Painting and Rhetoric. Disponível em: <http://web.utk.edu/~glenn/Scott-Rivera.pdf>

SOUZA, Marquilandes Borges. Rádio e propaganda política: Brasil e México sob a mira norte-americana. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=rzASpKkTLTAC&lpg=PA37&ots=A_foWfyB7B&dq=afresco%20rockefeller%20rivera&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q=afresco%20rockefeller%20rivera&f=false

TELLES, Gilberto Mendonça. 'Introdução a uma poética do Modernismo'. *Littera*, n. 5, páginas, 1972.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

VÉDRINE, Hélène. *As Filosofias do Renascimento*. Portugal: Publicação Europa América, 1971.

ANEXO:

POR UMA ARTE REVOLUCIONARIA INDEPENDENTE

1) Pode-se pretender sem exagero que nunca a civilização humana esteve ameaçada por tantos perigos quanto hoje. Os vândalos, com o auxílio de seus meios bárbaros, isto é, deveras precários, destruíram a civilização antiga num canto limitado da Europa. Atualmente, é toda a civilização mundial, na unidade de seu destino histórico, que vacila sob a ameaça das forças reacionárias armadas com toda a técnica moderna. Não temos somente em vista a guerra que se aproxima. Mesmo agora, em tempo de paz, a situação da ciência e da arte se tornou absolutamente intolerável.

2) Naquilo que ela conserva de individualidade em sua gênese, naquilo que aciona qualidades subjetivas para extrair um certo fato que leva a um enriquecimento objetivo, uma descoberta filosófica, sociológica, científica ou artística aparece como o fruto de um acaso precioso, quer dizer, como uma manifestação mais ou menos espontânea da necessidade. Não se poderia desprezar uma tal contribuição, tanto do ponto de vista do conhecimento geral (que tende a que a interpretação do mundo continue), quanto do ponto de vista revolucionário (que, para chegar à transformação do mundo, exige que tenhamos uma idéia exata das leis que regem seu movimento). Mais particularmente,

não seria possível desinteressar-se das condições mentais nas quais essa contribuição continua a produzir-se e, para isso, zelar para que seja garantido o respeito às leis específicas a que está sujeita a criação intelectual.

3) Ora, o mundo atual nos obriga a constatar a violação cada vez mais geral dessas leis, violação à qual corresponde necessariamente um aviltamento cada vez mais patente, não somente da obra de arte, mas também da personalidade “artística”. O fascismo hitlerista, depois de ter eliminado da Alemanha todos os artistas que expressaram em alguma medida o amor pela liberdade, fosse ela apenas formal, obrigou aqueles que ainda podiam consentir em manejar uma pena ou um pincel a se tornarem os lacaios do regime e a celebrá-lo de encomenda, nos limites exteriores do pior convencionalismo. Exceto quanto à propaganda, a mesma coisa aconteceu na URSS durante o período de furiosa reação que agora atingiu seu apogeu.

4) É evidente que não nos solidarizamos por um instante sequer, seja qual for seu sucesso atual, com a palavra de ordem: “Nem fascismo nem comunismo”, que corresponde à natureza do filisteu conservador e atemorizado, que se aferra aos vestígios do passado “democrático”. A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura. Se, no entanto, rejeitamos qualquer solidariedade com a casta atualmente

dirigente na URSS, é precisamente porque no nosso entender ela não representa o comunismo, mas é o seu inimigo mais perverso e mais perigoso.

5) Sob a influência do regime totalitário da URSS e por intermédio dos organismos ditos “culturais” que ela controla nos outros países, baixou no mundo todo um profundo crepúsculo hostil à emergência de qualquer espécie de valor espiritual. Crepúsculo de abjeção e de sangue no qual, disfarçados de intelectuais e de artistas, chafurdam homens que fizeram do servilismo um trampolim, da apostasia um jogo perverso, do falso testemunho venal um hábito e da apologia do crime um prazer. A arte oficial da época estalinista reflete com uma crueldade sem exemplo na história os esforços irrisórios desses homens para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário.

6) A surda reprovação suscitada no mundo artístico por essa negação desavergonhada dos princípios aos quais a arte sempre obedeceu, e que até Estados instituídos sobre a escravidão não tiveram a audácia de contestar tão totalmente, deve dar lugar a uma condenação implacável. A oposição artística é hoje uma das forças que podem com eficácia contribuir para o descrédito e ruína dos regimes que destroem, ao mesmo tempo, o direito da classe explorada de aspirar a um mundo melhor e todo sentimento da grandeza e mesmo da dignidade humana.

7) A revolução comunista não teme a arte. Ela sabe que ao cabo das pesquisas que se podem fazer sobre a formação da vocação artística na sociedade capitalista que desmorona, a determinação dessa vocação não pode ocorrer senão como o resultado de uma colisão entre o homem e um certo número de formas sociais que lhe são adversas. Essa única conjuntura, a não ser pelo grau de consciência que resta adquirir, converte o

artista em seu aliado potencial. O mecanismo de sublimação, que intervém em tal caso, e que a psicanálise pôs em evidência, tem por objeto restabelecer o equilíbrio rompido entre o “ego” coerente e os elementos recalçados. Esse restabelecimento se opera em proveito do “ideal do ego” que ergue contra a realidade presente, insuportável, os poderes do mundo interior, do “id”, comuns a todos os homens e constantemente em via de desenvolvimento no futuro. A necessidade de emancipação do espírito só tem que seguir seu curso natural para ser levada a fundir-se e a revigorar-se nessa necessidade primordial: a necessidade de emancipação do homem.

8) Segue-se que a arte não pode consentir sem degradação em curvar-se a qualquer diretiva estrangeira e a vir docilmente preencher as funções que alguns julgam poder atribuir-lhe, para fins pragmáticos, extremamente estreitos. Melhor será confiar no dom de prefiguração que é o apanágio de todo artista autêntico, que implica um começo de resolução (virtual) das contradições mais graves de sua época e orienta o pensamento de seus contemporâneos para a urgência do estabelecimento de uma nova ordem.

9) A idéia que o jovem Marx tinha do papel do escritor exige, em nossos dias, uma retomada vigorosa. É claro que essa idéia deve abranger também, no plano artístico e científico, as diversas categorias de produtores e pesquisadores. "O escritor, diz ele, deve naturalmente ganhar dinheiro para poder viver e escrever, mas não deve em nenhum caso viver e escrever para ganhar dinheiro... O escritor não considera de forma alguma seus trabalhos como um meio. Eles são objetivos em si, são tão pouco um meio para si mesmo e para os outros que sacrifica, se necessário, sua própria existência à existência de seus trabalhos... A primeira condição da liberdade de imprensa consiste em não ser um ofício. Mais que nunca é oportuno agora brandir essa declaração contra

aqueles que pretendem sujeitar a atividade intelectual a fins exteriores a si mesma e, desprezando todas as determinações históricas que lhe são próprias, dirigir, em função de pretensas razões de Estado, os temas da arte. A livre escolha desses temas e a não-restrição absoluta no que se refere ao campo de sua exploração constituem para o artista um bem que ele tem o direito de reivindicar como inalienável. Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino. Àqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: toda licença em arte.

10) Reconhecemos, é claro, ao Estado revolucionário o direito de defender-se contra a reação burguesa agressiva, mesmo quando se cobre com a bandeira da ciência ou da arte. Mas entre essas medidas impostas e temporárias de autodefesa revolucionária e a pretensão de exercer um comando sobre a criação intelectual da sociedade, há um abismo. Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando! As diversas associações de cientistas e os grupos coletivos de artistas que trabalharão para resolver tarefas nunca antes tão grandiosas unicamente podem surgir e desenvolver um trabalho fecundo na base de uma livre amizade criadora, sem a menor coação externa.

11) Do que ficou dito decorre claramente que ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita “pura” que de ordinário serve aos objetivos

mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.

12) Na época atual, caracterizada pela agonia do capitalismo, tanto democrático quanto fascista, o artista, sem ter sequer necessidade de dar a sua dissidência social uma forma manifesta, vê-se ameaçado da privação do direito de viver e de continuar sua obra pelo bloqueio de todos os seus meios de difusão. É natural que se volte então para as organizações estalinistas que lhe oferecem a possibilidade de escapar a seu isolamento. Mas sua renúncia a tudo que pode constituir sua mensagem própria e as complacências degradantes que essas organizações exigem dele em troca de certas possibilidades materiais lhe proíbem manter-se nelas, por menos que a desmoralização seja impotente para vencer seu caráter. É necessário, desde este instante, que ele compreenda que seu lugar está além, não entre aqueles que traem a causa da revolução e ao mesmo tempo, necessariamente, a causa do homem, mas entre aqueles que dão provas de sua fidelidade inabalável aos princípios dessa revolução, entre aqueles que, por isso, permanecem como os únicos qualificados para ajudá-la a realizar-se e para assegurar por ela a livre expressão ulterior de todas as manifestações do gênio humano.

13) O objetivo do presente apelo é encontrar um terreno para reunir todos os defensores revolucionários da arte, para servir a revolução pelos métodos da arte e defender a

própria liberdade da arte contra os usurpadores da revolução. Estamos profundamente convencidos de que o encontro nesse terreno é possível para os representantes de tendências estéticas, filosóficas e políticas razoavelmente divergentes. Os marxistas podem caminhar aqui de mãos dadas com os anarquistas, com a condição que uns e outros rompam implacavelmente com o espírito policial reacionário, quer seja representado por Josef Stálin ou por seu vassalo Garcia Oliver.

14) Milhares e milhares de pensadores e de artistas isolados, cuja voz é coberta pelo tumulto odioso dos falsificadores arregimentados, estão atualmente dispersos no mundo. Numerosas pequenas revistas locais tentam agrupar a sua volta forças jovens, que procuram vias novas e não subvenções. Toda tendência progressiva na arte é difamada pelo fascismo como uma degenerescência. Toda criação livre é declarada fascista pelos estalinistas. A arte revolucionária independente deve unir-se para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência. Uma tal união é o objetivo da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI) que julgamos necessário criar.

15) Não temos absolutamente a intenção de impor cada uma das idéias contidas neste apelo, que nós mesmos consideramos apenas um primeiro passo na nova via. A todos os representantes da arte, a todos seus amigos e defensores que não podem deixar de compreender a necessidade do presente apelo, pedimos que ergam a voz imediatamente. Endereçamos o mesmo apelo a todas as publicações independentes de esquerda que estão prontas a tomar parte na criação da Federação Internacional e no exame de suas tarefas e métodos de ação.

16) Quando um primeiro contato internacional tiver sido estabelecido pela imprensa e pela correspondência, procederemos à organização de modestos congressos locais e nacionais. Na etapa seguinte deverá reunir-se um congresso mundial que consagrará oficialmente a fundação da Federação Internacional. O que queremos:

A independência da arte – para a revolução

A revolução – para a liberdade definitiva da arte.

André Breton e Diego Rivera

México, 25 de julho de 1938

(FACIOLI, 1985: 35-46)