



ARTE E FUNCIONALIDADE NA ERA ESTALINISTA¹

João Vicente Ganzarolli de Oliveira¹

ABSTRACT

Assuming that beauty and function tend to blend in art, this article analyzes the relationship between art and politics, giving special emphasis to the period through which Joseph Stalin ruled the USSR.

¹ Agradeço ao professor Alberto Pinto Filho pelas valiosas sugestões.

² Professor de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Onde está a verdade em tudo isso?
Kevin Bales

Entende-se por arte uma atividade inerente ao homem e também ao seu produto. Perguntar sobre a função reporta-nos às próprias origens do fenômeno artístico, pois se há uma pergunta que acompanha toda tentativa de explicar a arte, ei-la: existe função para a arte? Claro está que, se a resposta for afirmativa, cabe esclarecer qual venha a ser a função por que se pergunta. Se negativa, o esclarecimento deve expor os motivos que levariam a arte a não ter função. De antemão pode-se dizer que há justificativas plausíveis para as duas respostas preliminares. E exemplos. Indo aos extremos das relações possíveis entre arte e funcionalidade teríamos, de um lado, o lema romântico da "arte pela arte", do outro lado, a arte como instrumento da propaganda política. O presente artigo não se propõe a uma abordagem profunda dos

múltiplos elos e conflitos entre a arte e a funcionalidade. Viso, isto sim, comentar sucintamente esse tema tomando como ponto de partida o período de quase 30 anos, em que a então União Soviética esteve sob a liderança de Joseph Stálin (1942 a 1953).

A produção artística a ser comentada insere-se na rubrica da propaganda. É um contexto em que a arte se acha a serviço do partido comunista. Aliás, o tema já se acha antecipado de forma embrionária na Rússia czarista. Perguntava-se nos círculos intelectuais da década de 1960: "O que é mais importante, ler Shakespeare ou ter um par de botas?" Stravinski, (1946, p. 125). No período que se segue à Revolução de 1917, a função da arte é divulgar e conduzir à aceitação os ideais revolucionários. Partindo da premissa de que a literatura deve aten-

der às necessidades específicas do partido, Lênin escreve:

A literatura deve necessariamente - e esta é a sua obrigação - tornar-se um elemento a serviço do partido social-democrático, indissolivelmente ligado aos seus outros elementos (apud Plazaola, 1971, p. 207).

Está implícita nas idéias de Lênin a condenação da liberdade de expressão, seja ela através da imprensa, da literatura ou de qualquer outro ramo da atividade artística. Ainda mais radical é a postura de Trotsky, para quem a arte deveria estar sob "a vigilante censura revolucionária". Na sociedade por ele idealizada, desapareceriam as separações entre a arte e a indústria, assim como entre a arte e a natureza. No mundo de Trotsky.

O homem se tornará imensamente mais forte, mais inteligente e mais sutil; seu corpo se tornará mais harmonioso, seus movimentos mais ritmados, sua voz mais musical. As formas de vida torna-se-ão mais dinamicamente dramáticas. O tipo humano médio chegará às alturas de um Aristóteles, um Goethe ou um Marx. E, além disso, novos picos hão de levantar-se (apud Chipp, 1988, p. 473).

A proposta de Trotsky, como se evidencia, é absurda.

Situação similar a esta da URSS, encontramos na Itália de Mussolini e na Alemanha de Hitler. Entendendo a arte expressionista como ameaça aos valores estéticos ditados pelo partido nazista - que se voltavam para a suposta pureza racial e conseqüente superioridade dos germânicos - o governo de Hitler organiza e inaugura em Munique no ano de 1937 a exposição que teve por título *Arte degenerada*. Forma mais de 700 obras que percorreram treze cidades da Alemanha e da Áustria, sempre em condição depreciativa, objetivando denunciar, dentre outras coisas, o "enegrecimento" (*verniggerung*), da arte ocidental, causado pelas influências estilísticas oriundas da África. Apenas em Munique, onde se manteve durante quatro meses, a exposição foi visitada por mais de

dois milhões de pessoas. Diz-se, daí, que foi a exposição artística mais amplamente visitada de todos os tempos. Quanto ao juízo estético dos visitantes acerca da arte vanguardista européia da primeira metade do século, é algo que permanecemos sem saber (Clark, 1997, p. 62-3). No oriente, há um paralelo na ideologia ultranacionalista do Japão imperial da década de 20, de forma mais específica, na organização *kokuhonsha*, fundada para propagar a supremacia racial japonesa no extremo da Ásia e nas ilhas do Pacífico oriental. É o que Yukio Mishima, o célebre escritor neofascista, tentou resgatar em época mais recente, numa demonstração singular de submissão da arte a ideais de índole política (idem, p. 57-8).

A idéia em si não é nova. Podemos retroceder pelo menos até a Grécia antiga, onde encontraremos em Platão o paradigma teórico que outorga ao Estado o direito e o dever de controlar o que cabe à arte produzir. O poeta cuja obra não contribua para a educação da juventude não teria lugar na República idealizada pelo filósofo ateniense (cf. Platão, 1959, p. 607). Sabemos que a base filosófica para essa teoria vem de Sócrates, em sua luta contra a corrente sofística protagonizada por Górgias, que seara a arte e a moral, rompendo assim com um binômio inseparável desde os tempos de Homero. Nesse sentido Sócrates é um restaurador de Homero. Uma restauração que se prolonga na história do pensamento ocidental. No humanismo do séc. XII, Abelardo tem atitude praticamente idêntica à de Platão face aos poetas. Na mesma época, Averróis, o maior nome da intelectualidade hispano-muçulmana, diria que "toda imitação de coisas irracionais é indigna do homem". E também:

Busquemos, pois, um gênero de modulações distinto do que usam as mulheres e os homens vãos e viciosos; um gênero de música tal que excite a fortalezas de ânimo e ao mesmo tempo a robustez. Esse gênero de ritmos era conhecido no tempo de Platão, mas não no nosso (apud Menéndez Pelayo, 1962, p. 390-1).

Muitos outros exemplos de autores e épocas diversas poderiam ser incluídos aqui. Mas isso não

é necessário. O importante a reter é a semelhança contextual que eles evocam em relação ao período estalinista, embora inegável, restringe-se basicamente à pura idéia de que a arte deve estar vinculada a uma finalidade externa. Platão, Abelardo e Averróis pensavam na arte como um meio para o aperfeiçoamento moral do homem. Não viam no fazer artístico e no seu produto um mero instrumento de afirmação desta ou daquela facção política específica. Noutras palavras, a arte não estava diretamente inserida no circuito da propaganda política, o que constitui aliás um fenômeno muito recente no mundo. A instauração efetiva e em grande escala do binômio arte-propaganda política data da primeira metade do séc. XX e tem nos regimes totalitários dessa época o seu *habitat* natural. E o regime estalinista, por ter sido o mais duradouro de todos os totalitarismos do século passado sob o comando de um único líder, tornar-se espontaneamente o mais representativo daquele mesmo fenômeno. Evidentemente, a propaganda envolvendo a figura do líder não se restringia necessariamente aos fins políticos. Cabe lembrar que a voz do *führer* tinha o poder de ordenar tanto o holocausto quanto a compra de quinquilharias, como destacaram Adorno e Horkheimer³.

Sabe-se que Picasso, embora comunista e simpatizante de Stálin, não costumava pintar temas diretamente ligados à política. Por ocasião da morte de Stálin, em 1953, Picasso teve recusado um retrato que pintara do líder soviético. Faltava-lhe suficiente "realismo fotográfico". Na ocasião, Louis Aragon, seu amigo e aliado, escreveu: nosso camarada Picasso esqueceu-se completamente de que ele estava dirigindo-se em primeiro lugar e principalmente ao trabalhador na tristeza, atingido pelo seu infortúnio terrível (apud Lucie-Smith, 1994, p. 45). Além desse retrato, outra exceção como "arte engajada" na obra de Picasso - sem dúvida a mais famosa de todas é *Guernica*. Cito *ipsis litteris* um passagem de um artigo jornalístico de Gustavo Corção, escrito pouco depois do lançamento do seu livro último e polêmico, *O século do nada*:

Todo o mundo conhece a versão oficial do bombardeio de Guernica, durante a guerra civil espanhola. Foi essa versão, tirada do livro de Hugh Thomas, *The Spanish Civil War*, tido como bem

documentado e isento de preconceitos, que utilizei no meu livro *O século do nada*. Guernica, a cidade sagrada dos bascos, e inocentemente destituída de qualquer interesse militar, teria sido visitada no dia 26 de abril de 1937, dia de festa e de mercado, por uma esquadrilha de *heinkels III* e *junkers 52*, que teriam arrasado a cidade, causando a morte de mais de mil habitantes, incluindo mulheres e crianças. Esse feito atribuído aos nacionalistas desencadeou protestos da esquerda católica francesa e inspirou o famoso quadro de Picasso (Corção, 1973 p. 2).

Ocorre que o quadro de Picasso, ilustrativo do bombardeio de Guernica e pintado consoante a versão de Hugh Thomas, antes no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e hoje no Prado, conta uma história falsa no parecer de Gustavo Corção. Um parecer partilhado por outros ensaístas de crédito, como Jefferey Hart e Louis Bolin. Segundo Louis Bolin, que escreve com base em documentação devidamente abalizada, Guernica era, durante o trágico episódio fratricida espanhol, um grande arsenal de munições das tropas revolucionárias. A cidade foi efetivamente tomada pelos nacionalistas em 29 de abril de 1937, três dias após o bombardeio de que fala Thomas e que pinta Picasso. A cidade já estava vazia antes da chegada dos aliados de Franco, que encontraram todas as casas destruídas a dinamite: não apenas um efeito da tática de terra arrasada contra o inimigo, mas também um pretexto para que se pudesse atacar o mesmo inimigo através da imprensa, endossando a versão do bombardeio aéreo. Enfatizava-se assim o maniqueísmo revolucionário que até hoje leva muitas pessoas a verem Franco como assassino e Stálin como herói, o que constitui uma distorção grave da realidade.

A versão defendida por Bolin, Hart e Corção apoia-se num dado evidente, apoiado por sua vez numa ausência fundamental:

(...) não havia qualquer vestígio de bombardeio aéreo nos jardins, praças e ruas da cidade. Das grandes crateras que tais bombardeios costumam deixar,

³ É, na prática, o mesmo tipo de crítica feita à tecnocracia norte-americana dos anos 60, conforme se vê nas linhas de François Choay: "Nos EUA, os imóveis eram objetos de prêmio de good design industrial, da mesma forma como ocorria com um ferro de passar roupa, um barbeador ou um automóvel". Choay, (1979, p. 37).

⁴ Veja-se, por exemplo, a célebre fotografia de Robert Cappa, de um soldado republicano no momento em que é mortalmente atingido por um disparo. Há uma reprodução na obra de Janson (cf. Janson, 1992, p. 776-7). Retrata-se ali uma realidade comum nas guerras. É assim. As balas disparadas não escolhem necessariamente seus alvos. Como também ocorre muitas vezes com aqueles que as disparam.

ninguém pôde ver o menor vestígio. A destruição atingira somente as casas. (ibidem).

E cabe repetir um argumento exposto por Gustavo Corção, que me parece pertinente:

E aqui surge outra evidência da interrogação *cui bonum?* A quem aproveitaria tal destruição? É claro que um exército vencedor que entra sem luta numa cidade não tem o menor interesse em destruí-la; é aos vencidos que interessa não deixar boa presa aos vencedores. (ibidem).

Também concordo com Gustavo Corção quando diz que Picasso, se tencionava pintar um quadro em protesto contra a covardia e a monstruosidade que é o bombardeio de uma cidade pacífica e indefesa, deveria nomeá-lo Helsinqui e não *Guernica* (cf. ibidem). Já que Helsinqui era de fato uma cidade pacífica e indefesa em 1940, a Finlândia não cobrava as terras de nenhum outro país, e mesmo assim foi bombardeada pelos comunistas de Stálin em 1940, simplesmente por ser a Finlândia um objetivo militar importante para expansão soviética na região do Mar Báltico e na própria Escandinávia. Não que as coisas ocorram de maneira muito diferente nos países capitalistas. O que dizer das injustiças e atrocidades praticadas pela Inglaterra em solo indiano, fundamentalmente em prol de interesses econômicos e políticos? E isso num tempo em que Stálin ainda era estudante de teologia e Hitler pintor de paredes.

Não está em questão aqui o talento de Picasso como artista. Picasso foi um gênio; possivelmente o maior artista do séc. XX. Não conheço, na história ocidental, posição comparável à sua nas artes plásticas: um artista que resume em si mesmo a produção artística de toda uma época. Leonardo divide a supremacia do Renascimento com Michelangelo; Germini não chega a resumir em si o Barroco; e nem Canova é exatamente a síntese máxima do neoclassicismo. Picasso ofusca os outros grandes artistas do séc. XX. Posição comparável à sua talvez possa ser encontrada não nas artes plásticas, mas, por exemplo, na música do séc. XIV, com a figura gigantesca de Guillaume de

Machaut (cf. Dufourq, 1942, p. 29).

Mas voltando a *Guernica*, pode-se ainda discordar da versão em que crêem Hart, Bolin, Corção. Mesmo assim, isso não justificaria o suposto valor documental do quadro de Picasso, pois existe uma versão contrária àquela que a História endossou, e que se acha amparada por argumentos no mínimo respeitáveis quanto às suas premissas. Portanto, pode-se afirmar que, quanto à versão exaltada pelo pincel de Picasso, há dúvida quanto a quem tenha realmente explodido as casas da cidade basca em 1937. E se há dúvida, isso já constitui motivo suficiente para que Picasso, antes de pintar *Guernica* buscasse com imparcialidade política informações mais objetivas sobre o que efetivamente aconteceu em Guernica⁴. Para Clement Greenberg, *Guernica* oferece “o comentário explícito sobre um evento histórico” (Greenberg, 1996, p. 145). Ao que não poderia ser mais do que mera suposição, Greenberg concedeu o estatuto de fato histórico. É interessante comparar a atitude de Greenberg relativa ao quadro de Picasso com a crítica que faz à obra de Rouault. Greenberg considera o pintor francês “um artista bastante limitado, que mascara uma sensibilidade convencional com efeitos modernistas” (idem, p. 98). Em que “o maior crítico de arte norte-americano deste século”, segundo Rodrigo Naves (apud idem, p. 7), se baseia para fazer uma crítica tão negativa a Rouault? Pois Rouault é reconhecido não apenas como “o maior pintor de arte sacra do nosso século” (Ambesio et alii, 1991, p. 896), mas também como “o verdadeiro herdeiro da preocupação de Van Gogh e Gauguin com o estado corrupto do mundo” (Janson, 1996, p. 668). Isso confirma o quão arbitrária e por isso mesmo equivocada pode ser a crítica de arte em seus juízos relativos às obras dos artistas.

Apoiando-se em Lênin, Stálin constrói as concepções estéticas que iriam direcionar os rumos da arte soviética durante a sua liderança. Admirador de Charles Chaplin, Stálin supervisionava pessoalmente os filmes a serem vistos pela população. Nenhum filme deveria ser exibido sem a sua aprovação direta. Tal atitude incluía-se num programa mais abrangente, em que toda e qualquer forma de discordância face ao líder supremo era vista por ele com maus olhos, pois Stálin bem sabia que “os cérebros podem ser tão perigosos quanto as armas” (Maythew et alii, 2000, p. 33). A tortura,

o degredo e os assassinatos tornaram-se língua franca entre um povo cuja história sempre teve no sofrimento das massas um dos seus agentes principais:

Desde o início os bolcheviques angariaram para si ódio universal da população. Pior ainda do que a política czarista de "fazer sangrar as colônias para a guerra" (*Worse eve than the tsar's bleed-the-colonies-for-the-war policies*), os relucionários impuseram requisições cruéis de alimentos, rebanhos, algodão e terra. Os turcos foram inclusive submetidos ao trabalho forçado nas fazendas. O comércio e a produção agrícola nas colônias prósperas de outrora afundaram. A fome decorrente clamou cerca de um milhão de vidas, segundo alguns, muito mais (ibidem).

Posta em vigor nos primeiros anos do regime estalinista (1928-32), o programa de coletivização forçada coincidia com a implantação do primeiro plano quinquenal; visava não só abolir a propriedade privada, mas também pôr um termo às práticas nômades do kasaks e dos quirguises, ambos os povos de origem turco-mongólica. O resultado foi calamitoso. A maior parte dos pastores recusou-se a dar seu rebanhos; preferiam matá-los e comer o quanto podiam a entregá-los às autoridades soviéticas. Fome e doenças afligiram tragicamente a população nos anos que se seguiram. Os que resistiam às ordens de Stálin eram geralmente aprisionados e executados. Milhões morreram. E isso, ao que parece, não apenas com a aceitação, mas também com a aprovação de Stálin:

Existem indicativos eloqüentes de que Stálin teve participação pessoal no fornecimento insuficiente de bens alimentícios justamente para provocar fome entre a população. Seu objetivo parece ter sido o de subjugar a vontade da população e despovoar o Casaquistão, cujo território representava ótimas possibilidades para o projeto de ex-pansão russa (ibidem).

Contrariamente ao entusiasmo de teóricos como Zhdanov (secretário do Comitê do Partido na URSS, em 1946) e de Fadeev, (diretor da Associação de Escritores Soviéticos, em 1950), a produção artística soviética durante os três decênios do governo de Stálin caracteriza-se, em grande parte, pela decadência. Não se trata de uma fase de completa estagnação, conforme pensa Juan Plazaola, com severidade excessiva. O comunismo favoreceu o aprimoramento do Ballet Bolchoi, disperso após a separação das repúblicas socialistas soviéticas, devido à falta de investimentos vindos da recém surgida iniciativa privada. Comprometida com o programa de incessante propaganda política nas repúblicas integrantes da União Soviética perdeu muito da sua espontaneidade. O ato de criar reduziu-se, em regra, a um instrumento útil aos fins do partido. A utilização, por parte dos governantes, de uma escultura ou de uma obra literária inseriu-se no mesmo quadro em que foi utilizado o desempenho do Exército Vermelho na batalha de Stalingrado. Mas note-se que a propaganda pouco ou nada tem a ver com a qualidade da arte e das suas obras. No caso da música, Stravinski chamou a atenção para o fato de que "os concursos musicais (muitos deles, aliás, vencidos por russos) não acrescentam grande coisa à música" (Stravinski, 1946, 134-5). É representativo que o compositor russo - indubitavelmente um dos mais importantes do séc. XX - tenha feito essa observação em 1939, em plena era estalinista portanto.

O engajamento da arte no programa político da URSS revela tonalidades específicas, diferindo, portanto, do que ocorre na Alemanha de Hitler e na Itália de Mussolini. Nesses países a propaganda governamental, através da arte, tem como denominador comum a ênfase na relação de continuidade com a história pregressa: enquanto Mussolini buscava as raízes do fascismo na Roma dos céares, Hitler personificava os ideais nazistas através da identificação com o cavaleiro teutônico (cf. Clark, 1997, 56-9). Já a União Soviética filiava-se preferencialmente à empolgação com o progresso tecnológico. Exemplos emblemáticos desse fato temos na maquete construída pelo artista plástico Vladimir Tátlin para a Terceira Internacional, realizada em Moscou no ano de 1920, bem como nas idéias do poeta Velimir Khlebnikov acerca do rádio, "a principal árvore da consciência". Segundo ele:

⁵ No Brasil colonial, é a mesma mentalidade milenarista que norteia o pensamento do Pd. Vieira (cf. Padre Antônio Vieira, 1992, p. 66-7, et passim).

Não se está tampouco muito longe da concepção de medievais como Joaquín del Fiori. A rigor, o cerne da questão é sempre o mesmo: o nascimento de uma nova humanidade, liberta dos males que a têm afligido.

⁶ Falo desse assunto num artigo recente (cf. Ganzarolli de Oliveira, 2000, p. 32-3).

⁷ "Não entendo por que sempre querem que eu fale mal da arte abstrata", disse Fidel Castro (apud Dodfles, 1974, p. 57).

⁸ É paradoxal que García Márquez tenha ignorado a injustiça sofrida por Padilha, e por diversos artistas, também perseguidos pelo governo cubano, por serem homossexuais (e.g. Reynaldo Arenas), que, em si, parecia representar uma ameaça ao regime castrista. Além de excelente escritor, Márquez legou à posteridade a frase: "o dever supremo de um escritor é escrever bem" (apud Williamson, 2000, p.555).

O filme *Antes do anoitecer*, de Julian Shanabel, sobre a vida de Reynaldo Arenas convida à reflexão.

"O rádio consertará os elos quebrados da alma do mundo e unirá toda a humanidade". (apud Idem, p. 81). É expressivo que a maquete de Tátlin, que representava uma torre metálica de mais de 300 metros de altura, jamais tenha sido transformada em obra. Tátlin via na torre um símbolo plástico de primeira ordem, no qual a funcionalidade da arquitetura estaria indissolúvelmente unido à expressividade da escultura. A oposição de Stálin às vanguardas artísticas leva Tátlin a abandonar seus projetos arrojados, passando então a se dedicar à decoração teatral. Sempre devendo ser lembrado que, desde o início do período revolucionário na Rússia, Tátlin sustentava a idéia de que a arte deveria ser funcional, dedicada sobretudo "aos fins práticos da Revolução e à construção de uma nova sociedade" (Ambesio et alii, 1991, p. 986). Décadas mais tarde, o mesmo ideal utópico seria repetido em Cuba, mais precisamente no período que se segue de imediato à Revolução Cubana (1959-1962). Por certo que o contexto era outro; a bem dizer a inspiração vinha menos da Rússia bolchevista que da própria América Latina. Ao pregar o advento de um *novo homem* a partir da vitória cubana sobre a ditadura de Fulgêncio Batista, Che Guevara resuscitava um espírito milenarista que tinha origem nos primeiros missionários espanhóis que chegaram ao Novo Mundo: o índio seria o escolhido para a criação de uma nova raça, livre dos pecados que marcaram a civilização européia da Idade Média⁵. A fonte direta de Guevara foram os escritos do *mestizo* peruano José Carlos Mariátegui, falecido na década de 1930, que via no antigo estado Inca o modelo da sociedade socialista, chegando a defender a idéia de que a verdadeira classe revolucionária na América Latina seria o campesinato inca, não o proletariado industrial (cf. Williamson, 1992, p. 447-448, 522-523).

A obra de Mariátegui serviria também de suporte teórico no *Sendero luminoso*, "expressão mais radical do nacionalismo marxista já surgido na América Latina" (Williamson, 1992, p.359). No Peru da década de 1980, o viajante corria o risco perene de ser envolvido em alguma ação da guerrilha desencadeada pelo *Sendero Luminoso*, movimento revolucionário de índole maoísta, fundado por Abimael Guzman, ex-professor de Filosofia da Universidade de Ayacucho. Julgando-se herdeiro ideológico de Marx, Lênin e Mão, Abimael via o

Peru como o centro da revolução mundial e pretendia levar o capitalismo à extinção. Por isso, segundo ele, era necessário conduzir a cultura do país à estaca zero - postura ideológica que o fazia usar da violência não apenas contra o exército peruano, mas também contra os índios e camponeses que, por qualquer motivo, não desejavam aderir à revolta. A rebelião causou a morte de 23 mil peruanos e levou o país a dispender uma quantia superior a 18 milhões de dólares. Em 1995, o Peru protagonizou durante algum tempo a mídia mundial, mercê da guerra com o Equador. O conflito fronteiriço continua sem solução definitiva: ainda hoje, no Peru, os mapas do país incluem um trecho da Amazônia que, nos mapas equatorianos, pertencem ao Equador. É representativo que 500 índios e mestiços desses países, cujos povos descendem igualmente dos incas, quase sempre os primeiros na frente de batalha, tenham morrido no confronto. Segundo li num jornal da época, lutavam gritando *viva la pátria* em quéchua - o que representava uma ironia, haja visto o fato de que a população índia e mestiça ser ainda hoje discriminada tanto no Peru quanto no Equador⁶.

Mas voltemos a Cuba. Não exatamente com a mesma obstinação ocorrida na URSS durante a era estalinista, Fidel Castro também fez da arte um veículo de propaganda do seu regime⁷. Os não-adaptados eram perseguidos. Em 1971, o poeta cubano Heberto Padilla foi preso "por desvio cultural" e obrigado, por isso, "a confessar diante dos colegas escritores seus crimes cometidos contra a Revolução" (Williamson, 1992, p. 455). Havendo adquirido repercussão internacional, o assunto "dividiu o mundo cultural hispânico" (ibidem). Dentre os intelectuais, os mexicanos Octavio Paz e Carlos Fuentes, o peruano Mario Vargas Llosa e o espanhol Juan Goytisolo decepcionaram-se em Cuba (embora tivessem apoiado a Revolução) e acusaram-na de estar sofrendo um "processo de estalinização" (idem, p. 456). Por outro lado, o colombiano Gabriel García Márquez e o argentino Julio Cortázar reafirmaram a sua lealdade ao governo cubano, não obstante a injustiça evidente de que Heberto Padilla havia sido vítima⁸. E, como ele, diversos outros artistas, religiosos e membros de minorias diversas que, por um motivo ou por outro, mostravam-se discordantes face aos ideais revolucionários que ser-

viriam de alicerce à nova sociedade cubana (ibidem).

É particularmente com Stálin que a arte soviética assume a missão de cultuar a personalidade do governante, destoando assim das bases marxistas em que ele mesmo se apoiava. Nesse ponto, Stálin aproxima-se de Hitler e de Mussolini. Afasta-se, porém, de Lênin, que sempre se opôs a esse gênero de procedimento, temendo o elitismo e o individualismo a serem ocasionados. O ensaísta Toby Clark escreve com precisão a esse respeito.

A elevação de Lênin à santidade ou à divindade acelerou-se grandemente após a morte, e foi largamente instigada por Stálin como um meio de justificar a sua própria posição como sucessor de Lênin. O estalinismo foi capaz de aproveitar o velho legado do culto ao czar, que havia sido alimentado durante a Idade Média no folclore camponês da Rússia. Muitas imagens retratavam Stálin como um patriarca benevolente, com freqüência na companhia de trabalhadores, soldados ou políticos aos quais ele concedia sua atenção paternal e palavras de esperança (Clark, 1997, p. 94-5).⁹

Também é de se notar o paradoxo de tal situação. Atéia em suas bases, a ideologia soviética se opõe à arte religiosa, em que pese o fato de o cristianismo (sobretudo em sua versão ortodoxa) ter raízes fortíssimas na Rússia. Tornaram-se famosos os ícones patrocinados pela Igreja russa, que, por sua vez, descendem diretamente da cultura bizantina. O paradoxo da relação entre o estado soviético e a religião consiste na solução encontrada pelo governo para compensar a condenação da arte ortodoxa, amparada como estava na crença de que o ícone representa um elo de ligação entre o homem e o sagrado. Combatendo a veneração através dos ícones, o estalinismo ao mesmo tempo instituiu o culto ao governante, no caso o próprio Stálin. Substituiu-se a iconografia religiosa pela iconografia política, e o princípio de veneração era mantido em sua essência. Rezando diante do ícone, e vendo no santo aí representado um intercessor, o fiel acreditava que sua prece seria ouvida com maior atenção por Deus. Em plena crise iconoclasta

que dilacera o mundo bizantino entre os sécs. VIII e IX, São João Damasceno escreve em defesa dos ícones: "O ícone é um produto da arte sacra; não é um retrato do Cristo real, mas sim o retrato de Cristo no seu aspecto material" (apud Basegmez, 1989, p. 7). O que se tem não é uma "imitação do real, mas sim a construção de um espaço espiritual" (Court, 1987, p. 32). Ao tomar o posto do santo que personificava o ícone religioso, Stálin inaugura o culto "a sua própria pessoa, resgatando assim as antigas teocracias do Egito e da Mesopotâmia. É aliás o princípio que costuma vigorar ainda hoje nos países muçulmanos: restringe-se ao máximo a presença de retratos de figuras humanas nas mesquitas; em contrapartida a representação plástica do governante é vista por todos os lugares. Em Bagdá, a imagem de Sadan Hussein chega a ser ubíqua¹⁰. Pense-se também na China comunista, onde retatos, pinturas e estátuas de Mao Tse-tung ainda são vistas com freqüência. Valendo-se de um radicalismo "as vezes superior ao de Stálin, Mao Tse-tung chegou a gerar descontentamento em Moscou devido a declarações como esta, escrita treze anos após a morte do líder soviético: "Cada comunista deve assimilar a verdade de que o fuzil gera o poder" (Konststínv et alli, 1974, p. 94). Mao opunha-se à China do passado; tencionava pôr fim à "velha cultura", tratando como "veneno burguês" os escritos de autores como Dante, Goethe, Rabelais, Hugo e Maupassant (cf. Idem, p. 268).

Atraente na teoria, o comunismo na prática tem trazido mais danos que benefícios para quase todos os povos que o adotaram. Em si, a idéia de uma divisão igualitária da terra e dos meios de produção é das melhores, no referente à dinâmica social. O problema está em o comunismo não contar com uma realidade inapelável: o homem é sujeito à corrupção, não importa sob que regime ele viva, e tampouco o lugar que ocupe na hierarquia social. Aplicável, pois, tanto a governantes quanto a governados, a corrupção humana é igualmente passível de ocorrer nos regimes comunistas e em quaisquer outros. Mas o comunismo não prevê soluções para tal eventualidade. Isso ao mesmo tempo explica o sucesso dos métodos tirânicos de Stálin e o fracasso dos membros do partido que tentaram contê-lo tendo sido este o caso do próprio Lênin, que antes de morrer temia ser sucedido por Stálin, como de fato foi. Ainda sob o domínio de Lênin, a

⁹ Stálin não foi nem o primeiro nem o último governante a investir politicamente na religiosidade popular. É raro o exemplo de uma civilização que não tenha posto em prática este artifício. É previsível portanto, que à uma religião falsa alie-se uma arte falsa, com aponta Gillo Dorfles (cf. Dorfles, 1974, p. 121). Além de Hitler, Mussolini e Stálin, o séc. XX é fértil em líderes que se tornam foco de sentimentos milenaristas: Perón na Argentina, Vargas no Brasil, Che Guevara na Bolívia, Mao na China, Komeini no Irã... Existe ainda hoje, em Vallegrande, na Bolívia, onde foram encontrados os restos mortais de Guevara, o culto à *San Ernesto de Vallegrande* (cf. González, 1996, 10-3).

¹⁰ Este artigo foi escrito em 2002. Não existe proibição no Corão quanto à representação plástica do sagrado. As proibições provêm da tradição oral e da ausência de tradição pictórica e escultórica entre os árabes do tempo de Maomé. Mesmo nas mesquitas, as restrições às imagens não são absurdas. No Irã, por exemplo, elas são adornadas com pinturas que apresentam o rosto de Imã Hussein, um dos principais santos do islamismo.

URSS revelou-se um país elitista. Vigorava a política igualitária; não obstante, as igualdades vividas por uns não eram necessariamente as mesmas vividas por outros: “posto que a Revolução fora feita pelos russos, serão estes e apenas estes que se beneficiarão dela”, era como as autoridades soviéticas russas expressavam o seu procedimento face aos comunistas muçulmanos do Turquestão (Hambly, 1986, p. 203).

Os números são eloqüentes: apenas no séc. XX, o comunismo foi responsável direto ou indireto pela morte de aproximadamente cem milhões de pessoas, uma cifra superior à que enumera os mortos das duas guerras mundiais, somados aos que morreram sob ditaduras de direita, epidemias e catástrofes diversas ocorridas no mesmo século. Há quem diga, inclusive, que “o comunismo foi a coisa mais mortífera que já aconteceu à humanidade desde o Dilúvio (Carvalho, 1998, p. 119). Não que o capitalismo represente, na prática, uma solução necessariamente melhor. Mesmo porque as afinidades entre um e outro regimes político-econômicos são muitas. Pode-se até dizer que os conflitos entre eles devem-se menos às suas diferenças do que às suas semelhanças. Enquanto “o capitalismo insiste no direito à propriedade, mas esquece o seu uso social, o comunismo insiste no uso social, mas esquece os direitos da pessoa”, como disse Fulton Sheen (apud Corção, 1955, p. 259). Daí poder-se comparar, como faz Gustavo Corção, inspirando-se em Chesterton, a relação entre o comunismo e o capitalismo a um intervalo dissonante na música: “A proximidade gera a dissonância: o *quase* produz a máxima exasperação” (idem, p. 261). Eliminando as disparidades entre as classes, o comunismo legitima a perda da dignidade humana; transforma em regra os defeitos do capitalismo, consumando a destruição daquilo que a competitividade capitalista não logra destruir por completo. Da constatação (correta, aliás) de que a propriedade privada costuma conduzir à injustiça, resolve-se o problema abolindo as posses juntamente com o próprio conceito de justiça: algo análogo ao caso hipotético de um homem que, para livrar-se de uma dor no pé, resolve amputar a perna.

Admitindo que a monarquia czarista tenha sido elitista e opressora, fato é que os revolucionários, havendo assassinado o czar e a sua família, nada

mais fizeram na prática do que substituir a elite anterior por outra (a sua, que era pelo menos tão corrupta quanto aquela) e ampliar o raio de abrangência da opressão de antes. E não se pode esquecer que há vozes históricas que falam de Nicolau II, o último dos Ramanof, como um bom czar, “o mais caluniado dos monarcas” (Jacoby, 1933, p. 3sq.). Tampouco deve ser deixado de lado o fato de que o governo estalinista não hesitava em perseguir e muitas vezes eliminar os adversários reais e imaginários de Stálin. Um exemplo expressivo é o de Trotski. O fato de ter sido uma das figuras de maior destaque do período pós-revolucionário não impediu que ele caísse em desgraça. Havendo obtido asilo político no México em 1937, foi assassinado em 1940 por Ramón Mercader, um agente espanhol de Stálin. Não deixa de ser relevante que o movimento muralista mexicano tenha nascido sob inspiração soviética. O resgate dos temas indígenas do passado pré-colombiano associava-se à propaganda dos mesmos ideais revolucionários que marcaram a arte na Rússia estalinista. Não admira que houvesse desavenças. Que chegaram ao clímax em 24 de maio de 1940.

(...) quando Siqueiros, um estalinista, metralhou a vila em Coyacán do seu colega muralista Diego Rivera, quase assassinando Leon Trotski, que morava na vila nessa época (Williamson, 1992, p. 393).

Atende-se, a propósito, para essa crítica feita à pintura de Siqueiros, em que se sublinha a perda sofrida pela sua arte devido justamente ao seu engajamento político.

Adepto de uma arte de sátira e protesto, suas obras acham-se eivadas de conteúdo revolucionário. *Infelizmente, Siqueiros não raso subordina a arte à política, com evidente prejuízo da primeira* (o grifo é meu) (Benton et alli, 1972, p. 466-7).

Em essência, é o mesmo problema que comparece na obra de Sergei Eisenstein, figura dominante do cinema russo e cujo talento é incontestável. A simpatia de Pier Paolo Pasolino pelo co-

munismo não o impediu de ver, com lucidez, o quanto os filmes de Eisenstein perderam justamente por causa do seu engajamento político. Pasolini - que confessa ser "um dos poucos intelectuais a não gostarem de Eisenstein" -, reconhece em *Que viva México!* um grande filme, única exceção face a todos os outros filmes do cineasta russo e que, aliás, não foi montado por ele. Em *O encouraçado Potemkin*, Eisenstein liberta-se do servilismo panfletário somente na famosa "seqüência das escadarias de Odessa". Mas a beleza da cena, é ainda Pasolini que aponta, faz ressaltar ainda mais "a insinceridade e o tom de chantagem que marca o resto do filme" (todas as referências em Pasolini, 2000, p. 163-4). Uma situação inversa a essa ocorre nas últimas cenas de *1900*, de Bertolucci. O filme é bom, até o momento em que Bertolucci faz vibrar o diapasão da propaganda política, transformando o final numa apoteose demagógica do comunismo. E isso é ainda mais grave por tratar-se do fechamento do filme, já que *finit coronat opus*.

Se as linhas anteriores enfatizaram o engajamento artístico no mundo comunista, isso se deve ao desdobramento exigido pelo próprio tema. Conforme foi possível entrever ao longo do artigo, a recusa de certos procedimentos relativos à arte na ex-URSS, ou em qualquer outro país comunista, não implica necessariamente a aprovação do que concerne aos adversários políticos desses mesmos países. Ao contrário do que muitas vezes se pensa, o simples fato de se opor à política de intervenção norte-americana no Oriente Médio não faz necessariamente de Sadan Hussein um bom presidente para o Iraque. Em si a oposição é justa, mas isso não garante que o opositor aja com justiça noutras circunstâncias além daquela. Tais questões não podem ser pensadas a partir de critérios exclusivamente binários, como se, diante de um conflito ideológico, só houvesse dois pólos opostos a escolher: Iraque ou Estados Unidos; comunismo ou capitalismo; Stálin ou Roosevelt; arte engajada ou esteticismo e assim por diante. A propaganda investe na tendência espontânea que todos nós temos de tomar o particular pelo geral, expandindo indevidamente o alcance de conceitos, noções, contextos e atributos. O bom desempenho de um ator de cinema nada tem a ver com a boa ou má qualidade de um telefone celular. Entretanto, se ele protagoniza uma propaganda favorável a esse

produto, a projeção qualitativa tende a ser imediata e inevitável, levando o consumidor em potencial a pensar que o telefone é bom, uma vez que o ator que o divulga também o é - sem levar em conta que tudo o que a qualidade artística e a telefônica têm em comum é o fato de serem ambas qualidades; que, no caso, atuam em contextos distintos e independentes entre si. Se essa estratégia é eficaz no campo do comércio, por que não o seria no da política? E não se pode esquecer que o poder de convencimento da propaganda política tende apenas a aumentar quando, unindo-se ao fenômeno das generalizações indevidas, que se vem de comentar, juntam-se também a ela os interesses pessoais, o fanatismo e o medo coletivos. Isso serve para explicar tanto o sucesso político de Stálin na União Soviética quanto o fracasso das tentativas de paz no Oriente Médio. Em ambos os casos, política serve-se da arte e das diversas outras dimensões da vida humana para levar as massas a aceitarem e até mesmo a defenderem procedimentos que são contrários aos seus próprios interesses.

Atualmente, quase um século após a morte de Nicolau II e meio século após a de Stálin, a União Soviética não existe mais. Aberta ao ocidente capitalista, e inserida no processo avassalador de globalização, a Rússia, maior e mais importante das antigas repúblicas integradas, tenta reerguer-se. Mostra-se reafirmado o fato de a Rússia estar sempre numa encruzilhada a uma só vez geográfica e histórica; "de cara para a Europa, apesar de lhe dar as costas", como percebera Stravinski (Stravinski, 1946, p. 140). Marx estava coberto de razão ao dizer que "O objeto artístico, tal como qualquer outro produto, cria um público sensível à arte e capaz de prazer estético". Eis por que a produção de obras de arte ou de qualquer outro gênero de produtos que saem das mãos do homem, ao mesmo tempo gera sempre "(...) não apenas um objeto para um sujeito, mas também um sujeito para um objeto" (apud Lukács, 1978, p. 294). É expressivo que essas últimas linhas tenham sido escritas num período que precede a Revolução Russa, e que elas reapareçam contextualizadas em plena era estalinista na obra de Lukács - sem dúvida o principal teórico da estética marxista. Lukács frisa que o prazer estético faz parte da experiência social, podendo ser tido como resultante da própria História (cf.

Idem, p. 292-3). A preocupação com o papel do público como apreciador da arte estava na ordem do dia. Feitas essas considerações, cabe perguntar: legará a nova Rússia à humanidade artistas da estatura de Dostoievski, Tchaikovisi, Kandinsky, Chagall e de Stravinski?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMBESIO, A. C. (1991) *Encyclopédie de l'art*, trad. Béatrice Arnal et alii, Paris, Librairie Générale Française.
- BALES, K (2000) *I nuovi schiavi, La mercé umana nell'economia globale*, trad, Maria Nadotti, Milano, Feltrinelli.
- BSEGMEZ, S. B. (1989) *Icons*, trad. Virginia Taylor Saçlioglu, Istanbul, Yapi Credi Yayinlari.
- BENTON, W. et alii (1972) *Enciclopédia Barsa*, São Paulo/Rio de Janeiro, Encycopaedia Britannica Editores Ltda.
- CARVALHO, O. de. (1998) *O imbecil coletivo II*, Rio de Janeiro, Topbooks.
- CHIPP, H. B. (1988) *Teorias da arte moderna*, trad. Waltensir Dutra et alii, São Paulo, Martins Fontes.
- CHOAY F. (1979) *O urbanismo: utopias e realidades. Uma antologia*, São Paulo, Perspectiva.
- CLARK. T. (1997) *Art and propaganda in the Twentieth Century. The Political Image in the Age of Mass Culture*, London, The Everyman Art Library.
- CORÇÃO, G. (14/07/1973) "Guernica", in *O Globo*.
- _____. (1955) *Três alqueires e uma vaca*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Agir.
- COURT, R. (1987) *Sagesse de l'art*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- DORFLES, G (1974) *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- DUFORCQ, N. (1942) *Pétite histoire de la musique en Europe*, Paris, Larousse.
- GANZAROLLI DE OLIVEIRA, J. V. (2000) "A casa dos filhos do sol" in *Cidade Nova*, ano XLII, nº 10, São Paulo.
- GANZÁLEZ, Abel (1996) "Ernesto 'Che' Guevara. La búsqueda de la leyenda", in *Conazca más*, nº 7, ano 7, Santiago de Chile.
- GREENBERG, C. (1996) *Arte e cultura. Ensaio crítico* trad. Otacílio Nunes, São Paulo, Ática.
- HAMBLY, G. (1986) *Ásia Central*, Madrid/México, Siglo Veintiuno.
- JAKOBY, J. (1933) *O czar Nicolau II e a Revolução*, trad. Pinheiro Torres, Porto Editora Educação Nacional.
- JANSON, h. w. (1992) *História da Arte*, trad. J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos, 5ª ed, Lisboa, Calouste Gulbenkian.
- KONSTANTÍNOV, et alii (1973) *Crítica de las concepciones teóricas de Mão Tse-tung*, trad. Joaquín Rodrigues, Moscou, Editorial Progreso.
- LUCIE-SMITH, E. (1994) *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*, New York, Harry N. Abrams.
- LUKÁCS, G. (1978) *Introdução a uma estética marxista. Sobre a categoria da particularidade*, trad. C. N. Coutinho e L. Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- MAYTHEW, B. et alii (2000) *Central Ásia*, London, Lonely Planet.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1962) *História das ideias estéticas em Espana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, v. I.
- PADRE ANTÓNIO VIEIRA. (1922) *História do Futuro*, introdução, atualização do texto e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu), 2ªed., Lisboa, Biblioteca de Autores Portugueses.
- PASOLINI, P. P. (2000) *Écrits sur le cinema. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, trad. Hervé Joubert-Laurencien, Paris, Petite bibliothèque des cahiers du cinema.
- PLATÃO (1959) *Lá República*, texto grego tradução francesa de Émile Chambry, Paris, Lês Belles Lettres.
- PLAZAOLA, J. (1971) *Introducción a la Estética*, Madrid, B.A.C.
- STRAVINSKI, I. (1946) *Poética musical*, trad. Eduardo Grau, Buenos Aires, Emecé.
- WILLIAMSON, E. (1992) *The Penguin History of Latin América*, London, Penguin Books.