



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2019)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Liberdade, censura e instrumentalização da arte: um olhar sobre o Manifesto da FIARI à luz do trabalho teatral de Bertolt Brecht

Mariana Mayor 

Como Citar | How to cite:

Mayor, M. (2018). *Liberdade, censura e instrumentalização da arte: um olhar sobre o Manifesto da FIARI à luz do trabalho teatral de Bertolt Brecht*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (50), 81-94. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1489>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Liberdade, censura e instrumentalização da arte: um olhar sobre o Manifesto da FIARI à luz do trabalho teatral de Bertolt Brecht

Freedom, censorship and the instrumentalization of art: a view of the FIARI Manifesto in the light of the theatrical work of Bertolt Brecht

Mariana Mayor

Universidade de São Paulo/ Escola de Comunicação e Artes
Departamento de Artes Cénicas
Doutoranda, Atriz e Produtora
marianasoutto@gmail.com

Resumo

O artigo pretende refletir sobre a ideia de liberdade de criação e produção artística em contextos totalitários e as relações entre engajamento social e instrumentalização da arte a partir do “Manifesto por uma Arte Revolucionária e Independente”, escrito por Leon Trotsky e André Breton, em 1938, e da prática teatral de Bertolt Brecht. O objetivo do texto é refletir sobre o Manifesto e sobre o trabalho de Brecht à procura de conexões com o nosso presente, que tem se mostrado cada vez mais afeito a ideologias autoritárias e persecutórias nessa nova fase de reconfiguração do capitalismo internacional. O texto também pretende pensar em possibilidades de atuação prática da arte e especialmente do teatro, entendendo que a sobrevivência artística frente à qualquer ameaça autoritária depende da procura de independência do artista em relação à criação e aos meios de produção. Nesse sentido, a reflexão de Walter Benjamin sobre Brecht torna-se fundamental no texto.

Palavras-chave: Manifesto FIARI; Bertolt Brecht; liberdade de criação; produção artística em contextos autoritários

Abstract

The essay aims to reflect about freedom of creation and artistic production in totalitarian contexts, and the relation between social engagement and art instrumentalisation from the Manifesto for an Independent Revolutionary Art, written by Leon Trotsky and André Breton, in 1938; and also the theatre practice of Bertolt Brecht. The text aims to think about the Manifesto and the Brecht’s work searching for connections between the past and our present, which has been shown closely to authoritarian ideologies in this new phase of the international capitalism. The text also seeks to reflect about possibilities of artistic practices, especially in theatre, by understanding that any artistic survivals at the forefront of authoritarian regimes depends on the independency of the artist in relation to creation and modes of production. In this way, Walter Benjamin’s considerations about Brecht are centrals in the text.

Keywords: Manifesto FIARI; Bertolt Brecht; freedom of creation; artistic production in authoritarian context

No ano de 2018, 50 anos após as insurreições de 1968, num momento de reconfiguração política do mundo, onde líderes fascistas ganham força como alternativa à crise econômica e social, o “Manifesto Por uma Arte Revolucionária e Independente”, de Leon Trotsky e André Breton, publicado em 1938, se torna particularmente atual, especialmente para artistas e pesquisadores do campo artístico no Brasil. Diariamente, observamos ameaças à liberdade de criação e produção, cortes em investimentos públicos e fechamentos de espaços artísticos. Acompanhamos uma dificuldade crescente de debatermos a função social da arte, agravada a um combate ideológico generalizante a tudo que é considerado “comunista” e “degenerado”¹.

Para citar alguns exemplos, desde 2016 acompanhamos o Movimento Brasil Livre, de ideologia neoliberal na economia e conservador nos costumes, que possui enorme apelo popular, como um dos grandes protagonistas de campanhas ideológicas contra várias manifestações artísticas: em agosto de 2017, a exposição “Queermuseu”, que estava em cartaz no Santander Cultural de Porto Alegre, foi cancelada, acusada de zoofilia, pedofilia e blasfêmia; a peça “O evangelho segundo Jesus rainha do céu”, representada por uma atriz trans, foi repetidamente censurada em festivais pelo Brasil; uma performance de Wagner Schwartz, na qual um artista ficava nu no MAM em São Paulo, foi repreendida depois do vazamento de um vídeo onde uma criança, acompanhada de sua mãe, interagiu com o performer. A peça “Blitz”, do grupo teatral Trupe Olho da Rua foi censurada pela Polícia Militar, em outubro de 2016, por fazer críticas ao aparato policial.² No ano de 2018, em que

¹ No Brasil, a ascensão do candidato Jair Bolsonaro à presidência, em 2018, colocou em destaque um dos seus ideólogos, chamado Olavo de Carvalho. O astrólogo antiacademicista construiu uma legião de seguidores a partir da publicação de textos online e um canal do youtube, onde a tônica do discurso é o combate ao “marxismo cultural”. Segundo o sociólogo Alvaro Bianchi esse amplo e abstrato conceito derivaria de uma expressão criada em ambientes intelectuais conservadores norte-americanos e difundida por Paul Weyrich e William S. Lind, no final da década de 1980. De modo geral, “marxismo cultural” seria sinônimo de uma teoria conspiratória com origem na Escola de Frankfurt, que teria por objetivo destruir a cultura ocidental cristã. Olavo de Carvalho reproduz os argumentos dos norte-americanos, argumentando que “marxistas, feministas e gays teriam provocado a crise da civilização cristã e empurrado a sociedade para o abismo”. Desde então, têm-se difundido pelas redes sociais afrontas e ofensas utilizando os adjetivos “comunista” e “degenerado” de maneira generalizante.

Entrevista com Alvaro Bianchi. Instituto Humanitas, Unisinos. 2018. <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/585547-olavo-de-carvalho-e-um-efeito-da-nova-direita-e-nao-sua-causa-entrevista-especial-com-alvaro-bianchi>. Último acesso em 17 de junho de 2019.

² Para mais informações sugiro a leitura das reportagens: “‘Queermuseu’, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio”, do site BBC News, em 16 de agosto de 2018. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>; “Peça com Jesus travesti é censurada mais uma vez; desta vez, pelo governo de Pernambuco”, da Revista Forum, em 30 de junho de 2018. <https://www.revistaforum.com.br/peca-com-jesus-travesti-e-censurada-mais-uma-vez-desta-vez-pelo-governo-de-pernambuco/>; a entrevista com o performer Wagner Schwartz no jornal El País, em 12 de fevereiro de 2018. https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html; e por último, a reportagem do site G1 sobre a censura da peça “Blitz”, em Santos, em 01 de Novembro de 2016.

tivemos uma campanha presidencial baseada em “fakenews”, um dos motes de apelo do candidato vencedor foi o combate aos artistas “que mamam nas tetas do governo”, à ideologia “comunista” – dizendo abertamente que iria “metralhar opositores” e que quem discordasse teria como opção “a prisão ou o exílio”; tinha como dois pilares de seu projeto educacional acabar com o “kit gay” – um caderno de orientação aos professores para combate à homofobia na escola e o chamado “escola sem partido”, criado pelo Movimento Brasil Livre, citado anteriormente, que na prática significa uma perseguição à liberdade ensino e uma ameaça ao pensamento crítico nas escolas.

Diante de uma grave conjuntura política e social, surgem mais perguntas do que respostas, e uma necessidade de revisitarmos um passado próximo de infelizes semelhanças. Este artigo pretende discutir o “Manifesto Por uma Arte Revolucionária e Independente” à luz dos escritos teóricos do dramaturgo e diretor de teatro alemão Bertolt Brecht, como uma forma de pensar o passado e o debate vivo e intenso das décadas de 20, 30 e 40 do séc. XX, em conexão com o nosso tempo histórico.

O Manifesto da FIARI e a urgência da liberdade para criação artística

Quando Trotsky e Breton se encontraram para a escrita do manifesto “Por uma Arte Revolucionária Independente”, em 1938, no México, o dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht estava no exílio, na Dinamarca; Stalin era secretário geral do Partido Comunista na União Soviética, Hitler estava à frente da Alemanha Nazista desde 1933, Mussolini comandava a Itália, Portugal já estava sob o regime ditatorial de Salazar, e a República Espanhola lutava contra o fascismo franquista às vésperas de uma guerra que traria consequências ainda mais desastrosas para a humanidade.

O manifesto da FIARI, escrito por Trotsky e Breton, surge nessa conjuntura de totalitarismos políticos com o objetivo prático de convocar todos os artistas independentes a construir juntos a FIARI - Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente, através da organização de congressos locais e internacionais. O caráter de urgência no apelo de seus autores marca a retomada do debate modernista sobre a função social da arte e sua importância para a construção de uma revolução socialista internacionalista. As palavras de ordem são claras: “a independência da arte para a revolução e a revolução - para a liberação definitiva da arte.” (Breton e Trotsky 1985, 46)

<http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2016/11/ator-detido-em-peca-sobre-truculencia-da-pm-desabafa-eu-fui-humilhado.html>

Trotsky já havia se debruçado sobre o debate estético no livro “Literatura e revolução”, de 1922, assumindo a difícil tarefa de pensar o papel da arte num estado revolucionário de transição para o regime socialista. Ao longo dos ensaios, Trotsky argumenta que o partido não deveria intervir nos assuntos artísticos, garantindo a construção de uma cultura socialista livre:

A questão no campo da arte é, ao mesmo tempo, mais simples e mais complexa. No que se refere a utilização política da arte ou à necessidade de impedir tal utilização pelos nossos inimigos, o Partido tem, suficientemente, experiência, perspicácia, decisão e recursos. Mas o desenvolvimento real da arte e da luta por novas formas não faz parte de suas tarefas e preocupações. O Partido não encarrega ninguém desse trabalho. (Trotsky 1969, 122)

A liberdade de criação artística para Trotsky era uma premissa para garantir não só uma produção cultural diversa, mas para fomentar num futuro próximo socialista, superado o período de transição, a formação de uma cultura radicalmente humanista. É por esse motivo que os ensaios de 1922 polemizam sobre o real sentido da expressão “arte proletária” e “cultura proletária”, já que o horizonte almejado seria justamente a vitória do proletariado para além das fronteiras soviéticas e, por consequência, a edificação de uma sociedade sem classes e assim, sem proletariado.³

Isso não significa para Trotsky que a produção de cultura pelas classes subalternas não devesse existir durante o período de transição, ao contrário, ele considera organizações como o *Proletkult*⁴ fundamentais “na luta encarniçada para elevar o nível cultural da classe operária” - nas palavras do próprio autor - e toda a tradição da arte burguesa não poderia ser jogada fora na construção da arte no socialismo. Trotsky acredita que o proletariado deveria se apropriar das técnicas artísticas antecedentes à revolução e é taxativo quanto à valoração estética: “Arte mal feita não é arte e, em consequência, os trabalhadores não precisam dela.” (Trotsky 1969, 177)

Sua utopia de arte no socialismo é construída no ensaio “Arte revolucionária e arte socialista”, onde escreve:

³ “Pode-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 para uma cultura da humanidade.” (Trotsky 1969, 122)

⁴ Segundo Iná Camargo Costa, “Proletkult” foi uma organização criada por Lunatcharsky e Bogdanov, às vésperas de Outubro, com o propósito de atuar no processo revolucionário na esfera da agitação e propaganda cultural. (Costa 2015, 26)

A nova arte será ateísta. Despertará a comédia, porque o novo homem desejará rir. Dará nova vida ao romance. Concederá todos os direitos ao lirismo, porque o novo homem amará melhor e mais intensamente que os antigos e terá outras ideias sobre o nascimento e a morte. A nova arte reviverá todas as formas que surgiram no curso do desenvolvimento do espírito criador. A desintegração e o declínio dessas formas, não significam, absolutamente, que sejam incompatíveis com o espírito dos novos tempos. Basta que o poeta da nova época se ajuste, de outro modo, às ideias e aos sentimentos da humanidade. (Trotsky 1969, 208)

No momento da escrita de “Literatura e Revolução”, Trotsky dialogava com determinações do Partido Revolucionário sobre a produção de cultura e com os grupos de artistas atuantes, como os chamados “companheiros de viagem”, o próprio Proletkult, os formalistas e com os escritores que num futuro próximo se organizariam em torno do chamado “realismo soviético”. É importante frisar que em 1922 os rumos da criação artística no estado revolucionário estavam em intensa disputa, e as reflexões de Trotsky surgem também como proposta de política cultural.⁵

Dezesseis anos após a escrita dos textos de “Literatura e revolução”, o horizonte de Trotsky havia mudado completamente. No exílio, empenhado na construção da IV Internacional, o manifesto FIARI surge pela necessidade de uma oposição radical ao realismo socialista da União soviética stalinista e à arte fascista de Hitler e Mussolini. O chamado à liberdade na arte no manifesto tem, portanto, um caráter político, desmistificando a falsa premissa idealista de que a arte estaria deslocada de seus meios de produção. Para o autor, arte livre só poderia ser produzida em sociedades libertárias. Por isso, lutar pela liberdade de pensamento e criação significava também o posicionamento do artista frente às lutas políticas de seu tempo histórico.

No Manifesto, há uma dialética entre liberdade de criação e engajamento artístico, que revela um posicionamento radicalmente libertário de Trotsky em relação à arte. Diferentemente de seus escritos anteriores, Trotsky agora, depois de acompanhar os rumos da produção cultural na União Soviética, as ordenações cada vez mais cerceadoras do Partido Comunista para a arte – sem falar na perseguição violenta a intelectuais e artistas, defende que é impossível impor leis ou qualquer tipo de determinação externa à arte, nas palavras do teórico Gérard Roche “é o esforço de análise teórica da degenerescência burocrática, empreendido em *A revolução traída* que levou Trotsky a fazer uma descrição terrível da

⁵ Para um detalhamento preciso das correntes artísticas em disputa nos primeiros anos após a Revolução de 1917, ler: WILLET, J. **Arte e revolução**. In: HOBSBAWM, Eric. História do marxismo. Vol. 7. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987. STRADA, Vittorio. **Da ‘revolução cultural’ ao ‘realismo socialista’**. In: HOBSBAWM, Eric. História do marxismo. Vol. 9. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987; e ainda NAPOLITANO, Marcos. **Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968)**. In: Revista de Sociologia e Política da UFPR, n. 08, 1997.

condição da arte e da criação intelectual no mundo totalitário em que se transformou a URSS.” (Roche1985, 18).

Para Trotsky é clara a função da FIARI como uma provocação libertária aos artistas, um chamado à anarquia da criação, e fundamentalmente a não sujeição à qualquer instituição, partido ou ordenação externa:

A FIARI, evidentemente, não é e não pode tornar-se uma escola estética ou política. Mas a FIARI pode arejar a atmosfera em que os artistas têm que respirar e criar. A criação verdadeiramente independente em nossa época de reação convulsiva, de declínio cultural e de retorno à selvageria não pode deixar de ser revolucionária pelo seu próprio espírito, pois não pode procurar uma saída para uma intolerável sufocação social. Mas que a arte, no seu conjunto, que cada artista, em particular, procurem essa saída por seus próprios meios, sem esperar alguma ordem do exterior, sem a tolerar e rejeitando-a e cobrindo de desprezo todos os que se submetem a ela. Criar tal opinião pública entre a melhor parte dos artistas é a tarefa da FIARI. Creio firmemente que esse nome entrará na história. (Trotsky 1985, 49-50)

Assim como Trotsky, Breton também já havia teorizado sobre a relação entre liberdade e engajamento na arte. O segundo manifesto surrealista, de 1924, anuncia a adesão dos artistas ao materialismo histórico; em 1927, Breton se filia ao Partido Comunista Francês e, em 1935, rompe com o comunismo stalinista. De acordo com Michel Löwy, em “Surrealismo e marxismo”, a criação de uma arte libertária e a luta pela revolução socialista são anseios convergentes no surrealismo de André Breton⁶ (Löwy 2002, 36) e, segundo Walter Benjamin, no famoso ensaio “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, seria justamente a relação entre esses ideais que contribuiriam de forma original para a luta revolucionária. Nas palavras do autor: “(...) mobiliza para a revolução as forças da embriaguez. Podemos dizer que essa é a sua tarefa mais autêntica.”⁷ (Benjamin 1985, 32)

Antes do seu encontro com Trotsky, no México, em 1938, Breton havia se engajado em organizações de artistas antifascistas na Europa, polemizado com a linha do Partido Comunista Francês, ao defender publicamente o legado de Trotsky e se opondo à sua

⁶ Na construção de seu argumento, Löwy escreve: “Para concluir, o surrealismo e o pensamento de André Breton são talvez o ponto de convergência ideal, este lugar supremo do espírito onde se encontram a trajetória libertária e a trajetória do marxismo revolucionário. Mas não se pode esquecer que o surrealismo contém aquilo que Ernst Bloch chamava de “um excedente utópico”, um excedente de luz negra que escapa aos limites de qualquer movimento social ou político, por mais revolucionário que seja, esta luz emana do núcleo inquebrantável de noite do espírito surrealista, de sua busca obstinada pelo ouro do tempo, de seu mergulho perdido nos abismos do sonho e do maravilhoso.” (*Idem*, 37).

⁷ Benjamin ainda atenta que: “Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa.” *IDEM*, *ibidem*.

expulsão da União Soviética. É interessante comentar que desde a ascensão de Hitler ao poder, todas as organizações antifascistas que surgiram, como a Associação de Escritores e Artistas Revolucionários, o Instituto para o estudo do Fascismo, a Associação para a Defesa dos Escritores Alemães Exilados e o I Congresso Internacional dos Escritores pela Liberdade da Cultura, ocorrido em Paris, em 1935, tinham uma relação ambígua com a política cultural stalinista: diante da ameaça nazista, muitos artistas fecharam os olhos ao totalitarismo soviético.

Diante dessa conjuntura, a proposta do Manifesto de Trotsky e Breton é justamente a defesa da autonomia artística contra qualquer tipo de instrumentalização por parte de regimes totalitários. Ao mesmo tempo, essa liberdade só pode ser entendida em função da luta revolucionária. A arte seria participante ativa da revolução, como atesta o artigo 11 do manifesto:

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. (Breton e Trotsky 1985, 43)

Essa perspectiva revela um posicionamento claro diante do ideal de liberdade na arte. Quando os autores se posicionam contra a “arte dita pura” significa que para o manifesto a arte deve assumir novas funções e significados para além da estética – superar os limites da própria arte em direção a outras esferas da vida. É preciso reiterar que o esteticismo surgido no séc. XIX foi justamente um movimento artístico fruto da ordem burguesa e que o apelo da “arte pela arte” falseava os meios materiais nos quais tal arte era produzida.

Peter Bürger, teórico alemão das vanguardas, argumenta que arte autônoma está ligada a perspectivas de classe e que a corte e a burguesia protegeram historicamente a categoria “arte” como testemunha de dominação. (Burguer 2008, 79) Benjamin no ensaio sobre o surrealismo ainda declara que é preciso afastar o inevitável mal-entendido da “arte pela arte”, “pois essa fórmula raramente foi tomada em sentido literal, quase sempre foi um simples pavilhão de conveniência, sob o qual circula uma mercadoria que não podemos declarar, porque não tem nome.”(Benjamim 1985, 27)

O manifesto da FIARI corre na direção contrária a essa categoria de arte livre como ideologia burguesa e almeja a construção de uma arte comprometida com a emancipação social, nas palavras de Trotsky e Breton, no artigo 4 do manifesto:

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 U.R.S.S., é precisamente porque no nosso entender ela não representa o comunismo, mas é o seu inimigo mais pérfido e mais perigoso. (Breton e Trotsky 1985, 37)

Quando perguntado qual foi o fruto de seus encontros com Trotsky, Breton responde que “foi conseguir chegar com ele a 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”. (Breton e Trotsky 1985, 67). Trotsky, pouco tempo depois da escrita do Manifesto, em um texto para a revista *Partisan review*, em junho de 1938, reitera a relação entre a arte e a revolução:

A arte pode ser uma grande aliada da Revolução, enquanto permanecer fiel a si mesma. Os poetas, os artistas, os escultores, os músicos, eles próprios acharão os seus caminhos e métodos, se os movimentos liberadores das classes e povos oprimidos dispersarem as nuvens do ceticismo e pessimismo que escurecem neste momento o horizonte da humanidade. (Trotsky 1985, 99).

Se o caminho apontado no manifesto nos conduz a um ideal de liberdade engajado politicamente na arte, como poderíamos pensar a sua prática já que o projeto da Federação Internacional por uma Arte Independente foi desarticulado pela mesma conjuntura histórica de barbárie na qual os autores se encontravam? E para além disso, como pensar a atualidade do manifesto, 80 anos depois?

Brecht e a radicalização da prática teatral

Walter Benjamin, no texto “O autor como produtor”, de 1934, pode nos direcionar a possíveis respostas, quando comenta que não basta o artista estar comprometido na luta

emancipatória do homem, se para realizar a sua arte continua a alimentar o aparelho produtivo que lhe oprime, seja ele stalinista, nazista ou republicano. É preciso ir além da solidariedade de classe e criar novos modelos de produção artística, onde se vislumbrem a socialização dos meios de produção intelectuais, a organização dos trabalhadores no processo produtivo e a refuncionalização das formas artísticas.

É na obra do dramaturgo e diretor de teatro alemão, Bertolt Brecht, que Benjamin encontra uma referência para o seu debate sobre a mudança de função do aparelho produtivo na arte e sua relação com a realidade social. Os experimentos de Brecht no teatro, muito influenciados pelas vanguardas modernistas, o trabalho de Erwin Piscator, os escritos de Alfred Döblin, as formas de Agitprop na Alemanha e Rússia, e sem dúvida, pelo materialismo dialético, reorganizaram as relações entre público e artistas, texto e representação, diretor e atores.

O chamado teatro épico-dialético propõe a quebra dos acontecimentos dramáticos, desnaturalizando através do gesto e dos efeitos de estranhamento as brutalidades do sistema capitalista. Para Brecht, o teatro é práxis transformadora, almejando a participação ativa do público e a transformação radical da sociedade. Benjamin inclusive enfatiza que o refuncionalizar, ou seja, ao colocar as coisas fora de seu contexto – conectando a estética brechtiana às técnicas de montagem das vanguardas e do cinema, Brecht cria possibilidade concreta de criticar a realidade, rompendo a lógica aristotélica da catarse e disposição do público somente para o sentimento de compaixão.

Nas peças didáticas, Brecht transformou o caráter de obra fechada a ser “apreciada” individualmente para reconfigurá-la em experiência coletiva, apresentada em instituições tais como escolas, partidos, fábricas, sindicatos, onde público e atores, sem hierarquias, faziam da peça uma tribuna de ideias, gerando contradições de todos os níveis sobre os acontecimentos sociais e políticos, e, principalmente, sobre as relações entre os homens e os processos produtivos.

A perspectiva pedagógica das peças didáticas transforma a tônica do debate sobre a função social da arte quando Brecht na tentativa de retirar as mediações do mercado na arte, produz um teatro para, nas palavras de Bernard Dort ser: “uma universidade destinada a formar combatentes que, amanhã, serão chamados a transformar a sociedade, de alto a baixo. Trata-se pois de ensinar e aprender. (...)O actor torna-se um monitor e o teatro um lugar de treino.” (Dort 1960, 206)

Entretanto, o sentido da pedagogia nesse teatro nada tem a ver com a ideia de instrumentalização da arte à serviço de instituições ou ideologias. Inclusive, Brecht quando

foge da Alemanha Nazista para o exílio, em 1933, tem a possibilidade de ir para União Soviética, mas resolve seguir para a Dinamarca – de certa maneira, já acompanhando os rumos da produção cultural sob o regime stalinista e por isso mesmo, se negando a ter sua arte instrumentalizada pelo Partido. É importante também dizer que no texto “Conversas com Brecht”, de Benjamin, nos revelam o próprio interesse de Brecht nos escritos de Trotsky, sua reação à tese stalinista de “socialismo em um só país” e à degeneração do estado soviético. (Benjamim 2017)

Há na obra brechtiana um projeto de dialetização das relações humanas e do mundo a ser mostrado em cena. O teatro é materialista e por isso mesmo não apresenta soluções fáceis para o espectador: a arte surge como uma lente para se observar melhor a realidade, a partir de suas contradições, conduzindo o público a se emocionar, se divertir, refletir e agir sobre ela.

A dimensão de aprendizado político da arte é vital para Brecht, porque para o autor o teatro é um lugar possível de mostrar o mundo como sendo passível de ser transformado pelos homens, na perspectiva revolucionária:

Vê-se quanto se ganharia se o teatro, e a arte em geral, fossem capazes de dar uma imagem manejável do mundo. Uma arte que fizesse isso poderia intervir profundamente no desenvolvimento da sociedade; não se esgotaria em proporcionar impulsos mais ou menos confusos, libertaria ao homem, ao homem que pensa e sente, o mundo dos homens, para que estes o submetessem à sua práxis. (Brecht 1978, 124).

O aspecto pedagógico, contudo, não deveria anular o caráter de divertimento do teatro e a arte em geral. Todas as experimentações artísticas de Brecht convergiam para a superação de uma falsa dicotomia imposta pelo capitalismo que construiu a imagem especializada da arte como mercadoria de “puro entretenimento”. Para Brecht o teatro deveria ser ao mesmo tempo fonte de prazer e conhecimento. E na busca desse novo teatro, era preciso ir ao embate da “instituição mercado das artes” para retirar o teatro, nas palavras do próprio autor, “do comércio de drogas intelectual, da feira de ilusões, e fazer dele o lugar onde se vivem experiências.”

O dramaturgo alemão busca o teatro como uma forma de prazer complexo. No texto “Pequeno Organon para o teatro”, onde Brecht organiza teoricamente a sua experiência teatral, dez anos depois, em 1948:

Mas o teatro pode proporcionar-nos prazeres fracos (simples) e prazeres intensos (complexos). Os últimos surgem-nos nas grandes obras dramáticas e desenvolvem-se até

alcançarem um apogeu, do mesmo modo que o ato sexual, por exemplo, alcança a sua plenitude no amor; são mais diversificados, mais ricos em poder de intervenção, mais contraditórios e de consequências mais decisivas. (Brecht 1978, 102)

Brecht propõe encontrar formas de representar as complexidades da realidade pedagogicamente desenvolvendo com isso o prazer estético e buscando a via oposta da instrumentalização da arte ao pensar dialeticamente a cena a ser construída com o público. Se o mundo e o destino dos homens podem ser transformados, porque a experiência de aprendizado no teatro seria realizada de forma a simplificar a reflexão à respeito da realidade?

É claro que esse sentido dado a arte não caberia nos moldes de nenhuma instituição mercadológica ou aparelho político autoritário. Para realizar um teatro capaz de causar um “prazer complexo” seria necessário romper com modelos produtivos burgueses, pois a função social da arte estaria justamente vinculada ao posicionamento do artista diante dos processos produtivos. Para Brecht a saída deveria ser encontrar meios de socialização da produção artística, porque do contrário, os produtores de arte, tal como o trabalhador manual, estariam condenados a vender sua força de trabalho, proletarizando-se num círculo vicioso de exploração.⁸ No já citado “Pequeno Organon para o teatro”, Brecht reflete:

Sem dúvida, só será possível ao teatro assumir uma posição independente, caso se entregue às correntes mais avassaladoras da sociedade e se associe a todos os que estão, necessariamente, mais impacientes por fazer grandes modificações nesse domínio. É, sobretudo, o desejo de desenvolver a nossa arte em diapasão com a época em que ela se insere que nos impele, desde já, a deslocar nosso teatro, o teatro próprio de uma época científica, para os subúrbios da cidades; aí ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas massas de todo os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele possam divertir-se proveitosamente com a complexidade de seus próprios problemas. (...) Um teatro que torne a produtividade fonte principal de diversão deverá torná-la, também, seu tema; e é com um cuidado muito particular que deverá fazê-lo, hoje em dia pois por toda a parte vemos o homem a impedir o homem de produzir a si próprio, isto é, de angariar o seu próprio sustento, de divertir-se e divertir. O teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade. (Brecht 1978, 108)

Em resumo, as premissas da criação artística para Brecht estão relacionadas com a tomada de posição do artista frente ao seu público, aos temas da realidade social e às formas de sua produção. O caráter de independência da criação surge, portanto, pelo modo

⁸ Sobre as contradições entre criação artística e modelos produtivos ver Bertolt BRECHT. **O processo do filme “A ópera dos três vinténs”**: uma experiência sociológica. Porto: Campo das Letras, 2005.

produtivo, conectando-se com as reflexões de Trotsky e Breton, no manifesto de 1938. No artigo 9, os autores citam Marx e o problema da atividade intelectual na imprensa:

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. (Breton e Trotsky 1985, 41)

A atitude de recusa permanente do artista frente aos regimes totalitários e, igualmente, ao mercado capitalista, é o que estrutura a defesa do manifesto FIARI. 80 anos após a sua publicação enfrentamos uma nova conjuntura que desafia a liberdade de criação artística e por isso, o manifesto se torna atual, e o estudo da obra e do legado de Brecht pode nos ser especialmente útil. As reflexões teóricas de Brecht sobre seu trabalho teatral nos direciona para uma busca artística não só de temas sociais, conectados ao nosso tempo histórico, mas fundamentalmente para novas formas de prática e atuação, onde a perspectiva de socialização dos meios de produção da arte estejam radicalmente presentes.

Com uma história propensa a diversas formas de autoritarismos, temos no Brasil experiências artísticas vigorosas após a década de 1960. Do ponto de vista do teatro, podemos citar algumas práticas que se posicionaram politicamente à procura de novas formas de produção e criação em arte, como o Centro Popular de Cultura da UNE, ao estabelecer vínculos radicais entre produção de cultura e movimentos sociais, o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, ao catalisar as vivências do Teatro de Arena e propor uma arte como ensaio da revolução, reformulando a relação entre artista e público e, por último, para citar uma experiência mais recente, o movimento Arte contra a Barbárie, que em seu manifesto de 1990, declara a arte como direito constitucional e se posiciona contra a mercantilização da cultura e a favor de uma política pública para a produção artística na cidade de São Paulo.

Essas experiências históricas em contextos de grandes tensões políticas podem ajudar a iluminar o presente. As ameaças à criação artística e a tentativa de instrumentalização

aparecem de forma constante na história da arte, ganhando maiores proporções em momentos autoritários - muitas vezes de forma trágica, impondo censuras, proibições, exílios, prisões. Esse novo cenário de ascensão neofascista no Brasil e no mundo, que vem já mostrando toda a sua hostilidade contra a arte, redimensiona essas discussões importantes do século XX, que pareciam superadas. Ainda que idealizada, a posição intransigente contra as diversas formas de controle é um imperativo para a produção artística como a concebemos na modernidade. O momento presente parece mostrar a atualidade das palavras de Trotsky e Breton: “Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando!”.

Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1985. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense
- _____. 2017. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo.
- Brecht, Bertolt. 1978. *Escritos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 2005. O processo do filme “A ópera dos três vinténs”: uma experiência sociológica. Porto: Campo das Letras.
- Breton, André e Trotsky, Leon. 1985. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra.
- Bürguer, Peter. 2008. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify.
- Costa, Iná Camargo; Estevam, Douglas e Villas Boas, Rafael. (orgs.). 2015. *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular.
- _____. 2010. Brecht e o teatro épico. In: *Revista Literatura e sociedade do Departamento de Teoria Literária e crítica comparada da USP*, v. 15, N. 13.
- Löwy, Michel. 2002. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. São Paulo: Record.
- Napolitano, Marcos. 1997. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). In: *Revista de Sociologia e Política da UFPR*, n. 08.
- Roche Gérard. 1995. Introdução: Breton, Trotsky e a Fiari. In: Breton, André e Trotsky. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra.
- Strada, Vittorio. 1987. Da ‘revolução cultural’ ao ‘realismo socialista’. In: Hobsbawm, Eric. *História do marxismo*. Vol. 9. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Trotsky, Leon. 1969. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- _____. 1985. Carta de Trotsky a Breton: “Pela liberdade da arte”. In: Breton, André e Trotsky, Leon. Breton, André e Trotsky. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra.

Willet, J. 1987. Arte e revolução. In: Hobsbawm, Eric. *História do marxismo*. Vol. 7. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Agradecimentos

Agradeço ao professor Michel Löwy pelas considerações feitas sobre uma primeira versão deste trabalho. Agradeço também ao convite de Paulo César de Carvalho e Ana Lucia Marchiori para participação no lançamento do livro *A Revolução na Literatura e a Literatura na Revolução*, pela Usina Editorial, em setembro de 2018, que motivou as primeiras reflexões aqui formalizadas.

Nota biográfica

Mariana Mayor é doutoranda em Teoria e Prática do Teatro pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal, para realização de estágio de pesquisa na Universidade de Coimbra (2018-2019). Atualmente é integrante do Laboratório de Teatro e Sociedade da Universidade de São Paulo e trabalha artisticamente como atriz e produtora na cidade de São Paulo, Brasil.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-5312-3918>

Morada institucional: Universidade de São Paulo – USP Escola de Comunicações e Artes/ Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade/ Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues 443 Prédio do CAC São Paulo CEP: 05508020

Recebido | Received 30 10 2018

Accite | Accepted 26 06 2019