

LUIZ COSTA LIMA

## Significação Presente do Conteudismo na Arte

*“Já que as coisas estão assim, assim não permanecerão”*

(B. BRECHT)

*A Zélia*

NO MUNDO DE HOJE é à juventude das áreas subdesenvolvidas que compete sentir intensamente o travo de sua idade. Nelas, ser m<sup>o</sup>ço é ser solicitado na transformação da sociedade e isto é maravilhoso. Mas ser m<sup>o</sup>ço nelas é também ser solicitado a responder a problemas para os quais ainda teria de amadurecer e isto é bem terrível. Ser jovem aqui é estar em um constante estado de alerta: opções sem conta apontam para o trabalho das minhas mãos. Mas é também viver em um constante estado de choque que estas opções lançam de encontro aos valores e aos vínculos em que estivemos apoiados. Ligações de família, antigas amizades, pressuposições aceitas, escôlhas profissionais, são os sustentos mesmos da vida que precisam então ser refeitos.

Diante dêste gigantesco poder, o mais difícil é não adotar uma maneira de fuga. Há as fugas indignas que todos reconhecerão e entre as quais se consome a maioria dos nossos jovens: a fuga pela covardia, pelo cinismo, pelo silêncio

antecipado. Há, no entanto, um escapismo menos aparente e de aspecto menos comprometedor: a fuga da realidade mediante a exclusividade da ação. Agir muitas v<sup>e</sup>zes se confunde com destruir. E sentir que se está agindo por uma destruição — ainda que se pretenda ir além dela — produz euforia. Não é, porém, do destruir que já surgirá o mundo nôvo. Pois bem, um ativismo absoluto ou quase exclusivo prepara para que apenas se destrua. É óbvio que a prática não basta, entretanto, mesmo os que assim reconheçam, continuam na maioria dos casos apenas na ação. O problema assume uma gravidade particular nas áreas subdesenvolvidas. Para a juventude destas áreas a integração em um programa apenas ou exclusivamente ativo constitui uma tentação iminente. Pois sequiosa de contribuir para a mudança do que lhe esmaga e despossuída de uma preparação intelectual que lhe desse confiança nas suas idéias próprias ela facilmente se integra no papel de simples correia de transmissão

No Brasil assim vem acontecendo desde o campo econômico até o artístico. A veemência e a convicção com que jovens progressistas expõem as suas posições oferece um contraste muitas vezes doloroso com a ingenuidade do que está sendo dito.

Qual poderia ser a solução? Abandonar a atividade prática por uma hibernação intelectual? É bem claro que nossa realidade não pode aceitar êsse quase mandarismo. Resposta mais apropriada parece a de oferecer condições para uma aproximação mais intensa entre os intelectuais mais amadurecidos e os grupos que, por serem ativos, não deixem de ser abertos.

Foi com o propósito de tentar estabelecer um contacto dêste tipo que se escreveu o presente ensaio. Escolhemos o texto de Grigori Chukrai, "O Problema da Personalidade na Arte" (publicado em "Novos Rumos", semana de 8 a 14 de março de 1963), porque êle expõe com bastante coerência a opinião mais generalizada entre os escritores marxistas sôbre a função da arte em uma sociedade em transformação. E como é indiscutível a audiência dêstes autores, nos pareceu útil a análise das suas posições. Para que, no entanto, não se confundisse a posição de Chukrai com a única que seja possível extrair do pensamento marxista procuraremos refutá-la o quanto possível nos apoiando em autores igualmente marxistas. Afinal de contas é de dentro do próprio marxismo que acreditamos possível oferecer uma interpretação mais válida da arte (1).

### *A Crítica Conteudística*

A separação entre forma e conteúdo

converteu-se em uma das pilastras de base para as análises dos críticos marxistas ortodoxos (2). Tenha-se por exemplo a condenação da pintura abstrata que fazia um Henri Lefebvre. Para êle, o abstracionismo seria a "forma moderna" da aberração idealista platônica" (3).

A partir desta separação se estatui que uma boa obra é aquela que contém uma expressão *verdadeira* da *realidade*. É de acôrdo com esta lógica conteudística que a novela do "realismo socialista" representaria a expressão mais avançada na literatura contemporânea. E de tal modo êsse raciocínio tinha (e tem) a chancela oficial que a condenação de um G. Lukàcs muito deve a ver com a sua repulsa de semelhante maluquice (4).

Tomemos então dois textos que pareçam típicos do pensamento do autor. No primeiro, êle elogia o modelo do neo-realismo italiano: "Nas películas dos neo-realistas transluzem um vivo sentimento humano e uma profunda meditação sôbre a vida do povo. Os neo-realistas não procuravam os heróis cinematográficos nos palácios e nos salões, mas nas ruas das cidades, nos bairros operários, nos campos. À pobreza e à miséria de seus protagnistas contrapunham a pureza de suas almas... Talvez o mais belo naquelas películas fôsse o sadio amor humano nelas refletido".

No segundo texto, êle se ocupa da película do diretor soviético Andrei Tarkovski: "A Infância de Ivã" nos relata a vida de um menino perdido no torvelinho da Segunda Guerra Mundial, de um menino que foi despojado de sua infância..."

Em ambos os casos, é muita clara a posição do autor: é o conteúdo o que igualmente o entusiasmo.

O que uma posição semelhante recusa é uma análise integral da obra de arte. Não é a técnica da obra o que se despreza, ela poderia ser estudada após a valoração conteudística. Despreza-se a consideração da obra de arte como uma totalidade em que o que se diz não é independente do como se diz. O texto de arte acrescenta um novo físico ao mundo. Mas, para se atingir essa nova fisicalidade há de se percorrê-la dialéticamente, vendo-se que o que está dito condiciona o como se disse e o como se disse irradia do que se tinha a dizer. Só através desta dupla visão pode o crítico concluir, *com relativa autonomia face às suas posições ideológicas e vínculos de classe*, se está defronte de uma obra internamente estruturada ou se diante de uma obra seccionada. Uma obra vale pelo como diz. No como diz, porém, não se implica a simples apreensão formal. Isso seria equivalente a dizer que a mulher é bela porque seja bem vestida. A obra vale pelo como diz, isto é, pela coerência interna com que se criou uma estrutura significativa. Do mesmo modo não é porque se vista de amarelo que é bela a mulher, mas porque do amarelo irradie a totalidade que expõe. Procuremos retirar dois exemplos concretos de nossas próprias pesquisas.

No estudo da obra do poeta Joaquim de Sousândrade eu me deparava com a constatação de que a sua obra apresentava uma profunda desigualdade. Uma primeira parte, de nível geralmente medíocre, formalmente tradicional e outra, bem menor, de valor indiscutível, que

adotava a forma do fragmento (5).

Por que isso acontecia? A resposta a que chegava era a de que o fragmento se transformara na forma estética por excelência para Sousândrade porque êle não tivera condições, ilhado como vivia dentro da sua antecipação brasileira e mundial, para estender a sua visualização antecipadora da realidade. Essa visualização intensamente antimental, antiverbosa, antissubjetivista se entregava por formulações rápidas, imagens e metáforas instantâneas. Na medida em que era dado um tratamento contínuo a sua intuição terminava por se contaminar pela dicção tradicional. Em consequência, só o fragmento, por ser uma forma partida, a todo instante recomeçada, permitia exprimir a sua visualização antecipadora. O fragmento era assim a totalidade expressiva de um poeta que não encontrou em sua situação condições para um desenvolvimento plenificador.

E a tal ponto dramática era a sua situação que no fim da vida nem o fragmento mais lhe podia servir. No "Harpas d'Ouro", obra deixada inédita e ainda desconhecida, os versos se desconjuntam internamente e quase nenhum nexos liga uma estrofe a outra. O fragmento é substituído pela atomização e para esta não parece haver solução estilística possível.

Não conhecia então nem a obra de A. Gramsci nem a de L. Goldman. Ambas confirmariam a interpretação proposta. No momento referir-me-ei essencialmente ao primeiro apenas, pois a sua condição de mártir do fascismo pela sua declarada posição partidária lhe converte em menos suspeito aos sectários.

Interroga-se Gramsci sobre o motivo

que levava Goethe a não conseguir terminar o drama que se propusera escrever sobre o Prometeo. Como resposta, êle então acrescenta que assim acontecera por efeito de uma contradição que internamente lhe partia. Gramsci recorre a Croce para exprimí-la: "Forse nella linea stessa di quelle scene si vede la difficoltà e l'ostacolo al compimento, il dualismo cioè tra il Goethe ribelle e il Goethe critico della ribellione" (6, pág. 168).

Êsse mesmo dilaceramento, acrescenta Gramsci, já atuara na composição da ode dedicada ao mesmo tema, provocando a contradição interna que o autor verifica entre a primeira e a segunda parte: "Si può vedere come l'aspirazione goethiana si attenua: 1) prima dell'ode, in cui predomina l'elemento titanico della ribellione; 2) la seconda parte dell'ode, in cui Prometeo piega su se stesso, e hanno il sopravvento gli elementi di una certa debolezza humana" (6, pág. 167).

É interessante notar que, mais recentemente e sem se referir a Gramsci, a idéia do dilaceramento interno de Goethe é retomada por L. Goldman para explicar o fracasso de obras como "Die Aufgeregten", "Der Bürgergeneral", "Die Natürliche Tochter". É que elas ainda não conseguiam expressar o pensamento real de Goethe sobre os princípios da revolução francesa. Nela antes se manifestava o Goethe temeroso, o Goethe compromissado com a corte. A grandeza do "Fausto" e da "Pandora", ao contrário, resultou de que nelas Goethe conseguira a estrutura pela qual expressar a sua posição mais profunda sobre a revolução de 1789: a estrutura alego-

rizante, em que a revolução aparece como uma vitória do homem (7).

Estas observações, em suma, confirmam que a forma não é um simples envoltório arbitrário de um conteúdo. "A forma é um princípio de eleição", o que vale dizer, que a forma só se plenifica na medida em que consiga uma afinidade sensivelmente radical com o seu conteúdo.

Um segundo e curto exemplo retiraremos da análise da obra de Machado de Assis. É lugar comum entre os seus críticos a verificação do aticismo da sua frase, a sua palavra secada, enxuta da sonorização retórica da época.

Para mim, a explicação do fato há de ser procurada na mesma causa que converteu a sua obra em semelhante a uma "casa sem quintal". Machado repugnava tudo o que a sua intuição criadora sentia como falso e apenas depositado sobre as palavras pronunciadas pelo homem. E então o adjetivo pomposo lhe soaria tão falso quanto a necessidade de florir os períodos com os verdes de árvores copadas, com as sombras depositadas sobre o cristalino dos regatos, etc. O único quintal que lhe importava era aquêle em que Bentinho e Capitu riscavam suas primeiras juras de um amor de toda a vida. Amor de toda a vida falhado.

A conclusão a retirar é que, outra vez, a forma cava o terreno de acordo com a força da água que contém. Na forma transparece o conteúdo. Na escolha da forma se expressa a resposta do criador a seus dilemas existenciais.

Explicada talvez até em demasia a falta de dialeticidade da crítica conteúdo-dística, demos um passo adiante.

*Ponto de partida da Crítica  
Conteudística*

Muitas vêzes um ponto de vista se esclarece melhor ao ser analisado em relação ao radicalmente oposto. É que por uma análise comparada pode-se descobrir a existência de uma causa comum para ambas as posições, que então mutuamente se explicam. Assim acontece com o conteudismo e o formalismo em arte.

As correntes citadas não podem ser corretamente compreendidas sem as considerarmos em face ao regime atual da desigualdade de classe. Em face ao problema, ambas representam respostas "ideológicas" e como tal distorcidas. O formalismo é a resposta dos que consciente ou inconscientemente buscam uma cortina de fumaça para os problemas sociais que sabem existir. Quando, então, se põem a trabalhar intelectualmente a primeira providência é a de eliminar tôda preocupação com o que signifique exploração humana, desigualdade ou injustiça social. Coerentemente desprezam em seguida a significação da angústia ou do prazer, da alegria ou da crueldade. O que importa são os traços e as côres "puras", ou seja, despojadas de tôda a lembrança de um mundo "desagradável".

O conteudista assume a posição inversa. Ele acusa as crueldades cometidas sôbre o homem e valora as obras de acôrdo com a proporção de "denúncias" que elas tragam.

Compreender-se-á em seguida que uma posição formalista tenda a dominar nas épocas ou nas sociedades em que os intelectuais, *ainda que possam privadamente reconhecer a injustiça ge-*

*rada pelas relações de produção*, se acomodem ou temam a transformação de sua sociedade. É então psico-sociolôgicamente explicável a sua importância no Ocidente de hoje.

Inversamente, a crítica conteudista tende a dominar entre os quadros intelectuais que, por esta ou aquela razão, reagem à exploração do homem realizada na sua ou em outras sociedades. Compreende-se então a sua dominância entre os regimes socialistas estabelecidos e entre as ideologias de esquerda. Pois, sendo o marxismo uma ideologia essencialmente ligada ao proletariado, e se o proletariado se aliena pelo modelo da produção capitalista, a conclusão imediata é a de que uma arte "progressista" deva refletir os ideais da classe oprimida, mostrar a sua humanidade massacrada, a sua luta incessante, etc. Ligue-se a isso o fato de que Marx não tenha ultrapassado um tratamento ambíguo sôbre a questão da arte (seria ela em si um fenômeno alienado, produto de uma infraestrutura baseada na divisão injusta do trabalho ou apenas historicamente pôde estar alienada?) e se compreenderá a problemática a que o conteudismo responde.

A posição conteudista é então tão ideológica quanto a formalista. O que ela valoriza não é pròpriamente uma apreensão realista do mundo, mas a apreensão o quanto possível direta de certa realidade: a que se enquadre na luta do proletariado contra o capitalismo. É assim que certos temas se tornam caros, enquanto outros são hostilizados. Daí o testemunho de Evtouchenko: "Na famosa Constituição stalinista (adotada em 1935) encontram-se palavras magníficas: "O trabalho em

nosso país é um assunto da honra, da audácia e do heroísmo”.

Na prática, o trabalho se erigiu em algo de superior aos homens. Êle foi deificado e todos os cidadãos lhe deviam render oferendas cotidianas.

Também os artistas estavam obrigados a fazer sacrifícios a êste deus abstrato, o “Trabalho” e a reduzir a vida espiritual da nação ao nível da descrição dos diferentes aspectos do trabalho.

Assim o aço se converteu no herói principal de múltiplos romances. . . . Os seres vivos exerciam um papel secundário nestas obras. Além do mais, êles não eram vivos. Eram acessórios que permitiam melhor realçar o “trabalho” (8, pág. 22-23).

À consagração do aço como herói correspondeu à desconfiança ou hostilidade contra outros temas menos heróicos ou mesmo contra outras formas distintas de aparecer heróico. Assim um herói individualista da estirpe de Iuri no “Doutor Jivago” só podia trazer transtornos ao seu criador. Essa é a decorrência natural de uma posição conteudista, oficialmente amparada. A um realismo de temática preferencial, como o realismo socialista, há de se opor um realismo interno, pela atitude (9), em que uma obra não seria taxada de progressista ou decadente por tratar figurativa ou abstratamente o seu tema, pelos canais prefixados ou pelo que individualmente pareceu preferível. Note-se ademais que êsse realismo pela atitude diante do mundo, êsse realismo interno e perspectivístico não se opõe ao que declaravam os grandes pensadores marxistas antes de Stalin. Cito de Engels o texto bastante conhecido de uma de suas cartas, dirigida à roman-

cista Mina Kautski: “É evidente que você sentiu a necessidade de tomar partido publicamente neste livro, de proclamar sua opinião ao mundo. . . . Acredito, porém, que a tendência deva se desprender da situação e da ação em si, sem ser formulada explicitamente e que o poeta não está na obrigação de administrar uma solução histórica vulgarizada para aplicar no futuro ao conflito que descreva” (10, pág. 140). Engels tampouco se oporia às idéias de Marx. E, se dêste não conhecemos afirmação tão contundente, podemos no entanto compreender a mesma posição de abertura, a mesma ausência de uma aplicação mecanicista dos princípios do materialismo dialético ao problema da arte por trechos diversos da sua obra. A admiração de Marx por um autor como Balzac que escrevia no prólogo da “Comédia Humana”: “J’écris à la lueur de deux Vérités éternelles: la Religion, la Monarchie”; a sua admiração, segundo depoimento de sua filha, pelo poeta Heine, apesar dos seus deslizes políticos, a sua preferência por um Goethe, em quem, no entanto, não deixava de reconhecer a cumplicidade do poeta com o cortesão; o estudo de uma arte como a grega, fundada, no entanto, em uma sociedade escravagista; a referência a Dante na portada de “O Capital”, poeta de uma expressão de mundo alienada e alienadora para Marx, todos êstes fatos apenas iluminam trechos em que Marx se refere explicitamente à posição da arte em relação à infraestrutura. Verifique-se o seguinte: “Sabe-se que, na arte, certos períodos florescentes não estão de modo algum em relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por consequência, com a base material, a os-

satura de sua organização". (11, pág. 302).

Após a época stalinista a situação se transforma. A doutrina do realismo socialista que então se impõe há de ser compreendida a partir de causas históricas determinadas, desconhecidas no tempo dos grandes pensadores e líderes marxistas de antes. A saber: a) o fato de que o govêrno comunista da URSS se defrontasse com uma massa em altíssima proporção analfabeta, à qual era preciso demonstrar rotundamente até que o nôvo govêrno representava de fato os interêsses populares. Em decorrência, uma política de proletarização das formas de expressão era um meio não só de cativar mais amplos setores populares, como uma maneira de excitar a indignação dos inimigos em potencial que tivessem se mantido encobertos até então; b) ligue-se a isso a declarada orientação anti-intelectualista de Stalin. Trotski exercera, êle próprio, as funções de censor. Entretanto nem Trotski nem Lenin, que se opusera ao monopólio da cultura através da Proletcult (10, pág. 143) arrolharam a criatividade soviética; c) essa propensão anti-intelectualista do ditador por sua vez se associa à luta sem fronteiras contra os estados capitalistas, luta incrementada pela ascensão do nazismo ao poder na Alemanha e pela porta aberta que oferecia a China, associa-se ainda ao desaparecimento progressivo das grandes figuras intelectuais do marxismo (Plekhanov, Lenin, Rosa de Luxemburgo, Bukharine, Trotski, Gramsci, etc). Essa combinação de anti-intelectualismo de Stalin, da necessidade de uma política de mão de ferro e a burocratização do pensamento marxista ofereceu as condições

necessárias para o enrijecimento necessário ao realismo socialista.

Note-se como algo de semelhante acontecera durante a Revolução Francêsa. Enquanto as idéias dos enciclopedistas foram decisivas ao desenvolvimento da ideologia revolucionária, após a sua vitória um dos convencionais declarava: "Ce ne sont pas de savants qu'il nous faut, ce sont des hommes libres et dignes de l'être" (12, pág. 36). É que a revolução não se sentia segura e sobre a figura do intelectual despejava-se a desconfiança de traição. O homem de idéias é hostilizado quer quando um regime velho periclita, quer enquanto um nôvo ainda não se firmou. Pois as idéias são agentes de inquietação.

O conteudismo, portanto, passou a encarnar a posição oficializada do marxismo sobre o problema da arte a partir da época stalinista (13). Neste sentido, Chukrai não é mais que um seguidor.

Caracterizada a posição conteudista do autor, explicada a que situação sociológica responde o conteudismo, passemos a analisar pròpriamente as suas postulações.

### *A comercialização do cinema ocidental*

No texto que segue, Chukrai comenta o modelo cinematográfico que substituiu o neo-realismo: "Os personagens dêsses filmes são prostitutas, rufiões e homossexuais. Nêles, o amor e os sentimentos puros e naturais dos homens são considerados como algo que passou de moda. A beleza e a poesia do corpo humano, em particular da mulher, são despejados de seu valor diante dos espectadores. Estertores agônicos, vômitos de sangue, estalidos de osos que se partem,

cenas de violação e abjeções semelhantes são objeto de deleite estético nas películas atuais”.

O autor verifica uma verdade. A comercialização do cinema é a decorrência da sua necessidade de consumo pelas massas. Reificadas pelo processo de produção capitalista, sofrendo da solidão e da angústia dos grandes centros urbanos as massas buscarão no cinema um meio de relaxamento para as tensões verdadeiras e ao mesmo tempo um meio de excitação para os seus sentimentos entorpecidos.

Chukrai então aponta uma verdade, mas nem porisso deixa de apontar parcialmente. A sua posição conteudista não faz por menos. A sua parcialidade decorre de que êle não reconheça que, por outro lado, essa apresentação da crueldade e do sadismo pode ser o meio adequado para a expressão de certa visão da realidade. Em “Hiroshima, Mon Amour”, por exemplo, a exposição do museu da guerra, a passagem do documentário sôbre os efeitos da explosão atômica em que aleijões de homens põem-se ao lado das flôres que rebentavam da terra com violência antes nunca igual, têm a função de denunciar immanentemente a guerra e o homem. E ao homem menos porque faça a guerra e mais porque a fazendo, depois a esqueça. O homem tem pudor em guardar o que cometeu. Daí a sua crueldade. É então a crueldade do esquecimento humano o que Alan Resnais denuncia. O homem que esquece o amor é o mesmo que esquece a guerra. Em Hiroshima não se desliga o esquecimento do amor que morre ao esquecimento da cidade arrasada. E o amor que morre luta contra o amor que nasce porque sabe que

do seu nascimento mesmo cresce a crueldade da próxima deslembração. A visualização da crueldade praticada sôbre a cidade japonêsa era, portanto, um elemento de consideração imanente.

Do mesmo modo em “Acosados” (À Bout du Soufle): o criminoso foge por um boulevard parisiense e se defronta com um desfile. Êle estaca e se aproxima no instante em que soa “A Marselheza”. Por que exatamente o hino nacional teve de ser escolhido? “Pour épater le bourgeois”? Por um pouco de comédia?! Não porisso. É que pela associação do canto da glória nacional à perseguição de Michel Poicard ressalta por contraste o absurdo e o caos que o cercava se faz plásticamente iminente. “A Marselheza”, por conseguinte, introduz uma nota de ironia interna sôbre a diferença que caminha entre os homens aparentemente iguais, ao mesmo tempo que, então, intensifica a percepção de ato do criminoso Poicard.

Não podemos dizer, a partir das suas idéias analisadas, que Chukrai adotasse em uma de suas películas solução semelhante. Pelo menos, nenhuma observação sua parece lhe mostrar sensível portanto. O que afinal se nega é o próprio processo de metaforização desenvolvido extremamente pela arte contemporânea, no que se implica a recusa nada menos que de Eisenstein.

Negar a metaforização na arte é recusar a maneira mais apropriada de romper com os nexos abstratos de uma linguagem apenas lógica, recusando-se implicitamente então que a linguagem se reaproxime da realidade sensível. A posição do autor termina, por consequência, em valorizar a arte de consumo burguês da segunda metade do sé-

culo passado. Isso seria uma consequência paradoxal caso esta não fôsse uma arte fâcilmente didatizada e como tal simpática a uma posição marcada por uma valorização antes política que sensível da realidade.

Prossigamos com o nosso autor.

*O Cinema ocidental e o soviético:  
o anti-herói e o herói*

Essa crítica conteudista, apoiada em um moralismo rigidamente político e préviamente fixado pelos cânones do realismo socialista, mostrará as suas maiores distorções na análise sucessiva dos cinemas ocidental e soviético.

a) Para o autor, malgrado os teóricos do capitalismo afirmarem que a liberdade individual é privilégio do seu regime, o filme ocidental de qualidade apresenta um indivíduo desgarrado, fazendo do desespero ou da incapacidade de encontrar uma solução para os seus dilemas o modo por excelência de suportar a vida. O bom cinema ocidental, portanto, é uma denúncia contra um sistema sócio-econômico que põe o indivíduo em uma porfia desesperada contra todos. Uma obra desta natureza expressa a decadência de uma sociedade, continua o autor. Daí que, em consequência, ela seja positiva como denúncia. Assim comenta Chukrai a respeito do "O Grito" de Antonioni: "Tôda a obra de Antonioni é um grito desesperado, que nasceu de uma trágica sensação de solidão e abandono". Mais adiante o seu pensamento se completa quando comenta acêrca de "O Ano Passado em Marienbad": Antes de tudo, a forma adotada não é a habitual. Sua singu-

laridade e sua inconclusão ou o dizer as coisas pela metade causam estranheza ao espectador. Os protagonistas de Alain Resnais não vivem uma vida real. A vida real os entedia... Não se dedicam a nada... O conteúdo de sua vida é um vazio encoberto com jóias, rendas e penteados. Mas existe o mundo dos sonhos, e para êle se encaminham, fugindo de sua vida tediosa. Êsses sonhos são vagos e incompreensível. Nêles tudo se reduz a alusões, existe a expressão de algo que os autores nem os protagonistas explicam. Nessas formas estranhas e sibilinas, o espectador procura e chega a acreditar ter encontrado um conteúdo. Em realidade, porém, não há na fita conteúdo algum: seu único conteúdo é o vazio".

Tão longa citação tem a vantagem de mostrar claramente o conteudismo e o moralismo do autor. "O conteúdo de sua vida é um vazio encoberto" e, por isso, o filme não pode ter conteúdo algum!

Note-se a coerência do ponto de vista do autor com a posição oficial do govêrno soviético — e sem essa concordância não haveria sentido em se dar tanta atenção ao seu estudo. As mesmas palavras transcritas acima serviriam para uma condenação in genere da pintura abstrata. É que esta invalida prèviamente uma aplicação conteudista e moralizante. Neste ponto pode-se melhor entender o fundamento da recente reação sofrida por um Evtouchenko que observa: "Eu considero como realista tôda a obra de arte que toca a alma humana, mesmo se ela não represente casas, homens ou árvores. Em troca, os quadros em que se veem árvores e homens são abstratos para mim se êles são sem vida

e nos deixam sem nenhuma emoção” (14, pág. 34).

b) Oposta a esta situação, Chukrai nos apresenta o cinema soviético. Êle nos fala dos transtornos do período stalinista. Êstes, entretanto, já estariam ultrapassados na data em que escrevia o seu estudo, pois, no entretempo, se realizara o XX Congresso do Partido: “Após o XX Congresso do Partido, iniciou-se um período do ressurgimento do cinema soviético. Voltaram a aparecer películas exaltando o homem simples, seu mundo interior e sua luta heróica”. E, mais adiante, sôbre “A Infância de Ivã” comenta: “os protagonistas da película não se entediam, não lhes causa angústia ter a consciência de sua própria insignificância. Sua consciência está limpa e clara... A consciência do dever ante os homens embeleza e faz palpar sua vida”. Acrescenta então que não contrapõe Tarkovskij a A. Resnais, logo atrás analisado, para colocá-los em um mesmo plano de igualdade. O seu propósito seria o de mostrar que o conteúdo diverso das duas obras resulta da contradição entre duas expressões da realidade. “Compreendo — diz Chukrai — que os que se acham no outro polo da arte refletem a vida tal como a conhecem, a percebem e a entendem. Não podem exprimir mais experiências nem mais sensações que as que têm a seu alcance. Sua honestidade é digna de respeito. Limite-me a assinalar o fato de que em meu país..... o povo e seus artistas não se desvinculam da vida, não perderam o tesouro da sua personalidade”.

Essa diferença de experiência da realidade explicaria a desconfiança perante o heroísmo que o cinema ocidental

apresentaria, enquanto o mesmo seria uma temática “natural” no cinema soviético. Chukrai cita a respeito um seu diálogo com Claude Chabrol e se choca com o pessimismo melancólico do diretor francês a se duvidar sôbre se ainda perdura o heroísmo na França atual. Para Chukrai, com razão, êste é um reflexo da estagnação da sociedade europeia. Entretanto muito menos aí o autor perderá a sua distorção conteudista: “O heroísmo foi sempre uma das mais brilhantes manifestações do espírito humano. Joana D’Arc,..... foram heróis cujas façanhas..... conservarão sempre um grande significado e *um elevado sentido estético*” (grifo meu).

É evidente como então se confunde o conteúdo positivo de uma ação humana com o caráter, que então será, de igual, positivo da sua expressão. Chukrai confunde o plano do acontecimento com o plano da expressão. De tôda maneira, em contraposição “lógica”, segundo o autor, o heroísmo é a temática natural ao cinema soviético, por ser o “semelhante” no plano da expressão de uma vivência comunal. Entende-se implicitamente que um filme soviético desheroificado — isto é, sem a “compreensão por parte do indivíduo de que se deve por inteiro à sociedade” — parecerá, de acôrdo com a tábua de valores exposta, quando nada estranho.

Aceita a oposição radical nas relações do indivíduo com a sociedade no Ocidente em relação à União Soviética, infere-se que tôda obra ocidental que contenha um perfil heróico será simpática aos adeptos da posição de Chukrai, assim como tôda obra soviética que mostre a incerteza ou a inquietude existen-

cial de grupos ou indivíduos soviéticos sentida como influência da burguesia decadente. A recente condenação da película "A Barreira de Lenin" de Marlen Khoutziev, a qual logo comentaremos, em discurso inflamado de Nikita Kruschev mostra a razoabilidade da reflexão.

Analisemos agora as opiniões expostas.

a) Parece, em primeiro lugar, lastimável que o autor não tenha absorvido os estudos sobre a sociedade e a cultura européia desenvolvidos por marxistas da categoria de G. Lukács, L. Goldman, A. Gramsci e Walter Benjamin. Com eles, o diretor soviético evitaria o simplismo que expõe. Pois, na verdade, Chukrai não está basicamente errado quando observa o desgarramento do indivíduo no Ocidente. Em Lukács e em Goldman ele encontraria as análises mais penetrantes sobre o fenômeno básico à compreensão humana de uma sociedade capitalista avançada: o fenômeno da reificação. Assinale-se de passagem que o estudo de reificação liga-se diretamente aos escritos de Marx. Goldman refere-se a Lukács e este na "Histoire et Conscience de Classe" remete explicitamente a "O Capital". O mérito de Lukács esteve em criadoramente estender pela primeira vez as análises econômicas de "O Capital" aos campos da literatura e da política.

Pelo fenômeno da reificação, o modelo das relações capitalistas de troca, em que desaparece a qualidade propriamente individual do objeto e ele é substituído pela idéia de produto (i. e., quantidade de horas de trabalho coaguladas sobre ele mais o lucro do empresário), se estende a todo o conjunto da

realidade psico-social humana. E assim os companheiros do homem se convertem em peças de um vasto xadrez em que estão todos metidos; a consideração individual cedendo lugar à consideração objetivada do outro como peça, importante ou secundária para o meu jogo. Daí concluísse Goldman que a autenticidade individual vai-se recolhendo à espera do lar e à própria subjetividade, onde afinal se fixa e se põe em posição de contraste e equilíbrio com a inautenticidade objetiva.

No estudo de W. Benjamin sobre Baudelaire, encontraria o autor o exemplo de um poeta obrigado a instaurar uma forma de poeticidade distinta da até então tradicional por efeito do aparecimento das massas urbanas e do processo de reificação que já se corporificava nos meios de comunicação humana. Mas por essa pressão de uma realidade que se reificava não se deduz que a poesia de Baudelaire fôsse uma resposta igualmente distorcida.

Ao refletir, porém, sobre estas análises, Chukrai se proibiria do seu conteudismo básico. Pois aqueles autores lhe diriam que o processo de esterilização dos laços comunitários não implica em que a obra de arte aí nascida seja só expressão do degradante. Chukrai compreende simplistamente a obra como uma cópia ou um espelho. Sendo a obra de arte uma interpretação da realidade ao nível do imaginário, é na medida em que o criador penetra neste círculo infernal que ele se capacita a formular o seu ultrapasse (16). Pois da visualização penetrante de uma situação decorre a consciência aguda para ultrapassá-la.

Falta em suma a Chukrai uma compre-

ensão verdadeiramente dialética da posição da obra de arte diante da sociedade. Por essa carência, êle não compreendeu o cinema ocidental, nem mesmo quando o elogiou. O cinema ocidental não é só visão de uma sociedade degradada, sôbre a qual se pudesse jogar a visão oposta de outra sociedade. A arte criadora não é só denúncia nas formulação e daí que não é só expressão da já patente, mas também expressão de um mundo apenas ainda latente. Por isso a grandeza de Kafka não tem por efeito que se diga: Kafka mostra o que devemos destruir. O mero ato de destruição é sempre um ato de fora. É de dentro da visão de Kafka que se deve expressar o ultrapasse do absurdo. É, por isso, com simpatia que encontro estas observações apoiadas em um dos ítems apresentados pelo representante da Juventude Comunista Italiana ao Congresso dos Estudantes Comunistas Franceses: "Alain Resnais e Antonioni fizeram ressaltar a exigência de uma moral nova, ou melhor de um estilo de vida conforme às mudanças políticas, científicas e técnicas do nosso tempo" (17, pág. 13).

Exigir, no entanto, de um autor soviético a reflexão sôbre os marxistas não ortodoxos ainda parece um contrasenso. Os têrmos da campanha movida contra G. Lakâcs continuam infelizmente a parecer possíveis.

b) A imagem unilateral das relações indivíduo — comunidade — arte no Ocidente corresponde o unilateralismo paralelo no caso soviético. É certo que não temos elementos para uma análise sequer sucinta da sociedade. Isso não seria escusa para que se pusesse em discussão os efeitos positivos que representa a Revolução de Outubro. Discute-se,

porém, se êsses efeitos foram suficientes para que o perfil das relações indivíduo — comunidade traçado por Chukrai seja mais do que simplista e falso. Pois, se lhe entendemos, o culto do herói no cinema soviético é a expressão natural de uma profunda comunhão do indivíduo com o seu grupo. Comunhão de tal monta e de tal expressão que não seria adequado expressá-lo senão apresentando o seu heroísmo. Assim se explicaria que apenas cortado o mal de stalinismo tenha o cinema soviético voltado a cantar o simples homem do povo. A dar crédito, no entanto, ao poeta Evtouchenko uma outra interpretação é plausível. Enquanto Chukrai louva o XX Congresso do Partido que permitiu pudesse voltar a ser sentida a espiritualidade do seu povo, expressa no heroísmo do homem comum, Evtouchenko entende a questão de modo diferente: "Na imprensa e na literatura introduzia-se precisamente um herói nôvo — assinale-se que o autor refere-se precisamente ao mesmo período seqüente às decisões do XX Congresso —: "O simples cidadão soviético". Era em sua glória que se compunham canções, escreviam-se livros, faziam-se filmes. Era a êle que se elogiava ferozmente nos discursos políticos. Ora eu havia descoberto durante a minha viagem (à sua cidade natal de Zima, Sibéria) que "o simples cidadão soviético" não era tão simples quanto se dizia. E êle se me tornou mais caro" (18, pág. 31).

Segundo Chukrai, as relações capitalistas sacrificaram a simplicidade do cidadão ocidental. Em seu lugar, surgiu um ser angustiado e incerto, tendo no vazio e no desespero a sua afirmação existencial.

De acôrdo com esta idéia, ser simples

então significa a ausência de uma densidade dolorosa: ausência por desconhecê-la, não porque a ultrapassasse. Como então se distinguiria, dentro desta idéia, o simples do ingênuo? Será que simplicidade se confunde com ingenuidade? Ser simples não significa deixar de conduzir uma grande complexidade de conteúdo. O cristal é uma figura geometricamente simples, mas basta um raio de sol para que êle se refrate em tôda a sua complexidade. A ingenuidade ao contrário é que significa ausência, ausência inclusive de um conhecimento da dor, da angústia, da inquietude. Um homem simples não é aquêle que desconhece a dramaticidade da sua condição, mas o que a harmoniza internamente e com ela vive equilibrado.

As palavras de Chukrai não permitiriam dizer se a comunidade soviética seria diversa da ocidental porque desconheça a dor que a esta perfura ou porque a tenha humanamente ultrapassado. Comparando-se então as suas palavras com a de Evtouchenko a conclusão a que chegamos é a de que Chukrai, no afã de provar a superioridade das relações soviéticas, terminou por uma visão falseadora do povo. Seria êle ingênuo ou simples? Evtouchenko retira a questão. No seu povo que o acompanha e o interroga no trem para a Sibéria êle encontra uma maturidade humana e não um conteúdo de ingenuidade. E como não há maturidade que não implique em uma capacidade de reflexão, é que essa gente se interrogava sôbre si mesma e sôbre o que significavam as tormentosas revelações então publicadas sôbre o seu condutor, Stalin.

Se então lemos correto, o conteudismo do autor cria uma imagem grosseira

do seu povo. Neste ponto êle é mais uma vez coerente: o conteudismo é uma forma de selecionar o que desejamos "ver" na realidade.

Chukrai, no entanto, não representa um ponto de vista particular. A mesma posição conteudista provoca em Krouchev a ira contra uma película que teve a desgraça de não apresentar o povo russo como tão "simples" quanto se quisera. Segundo o comentarista K. S. Karol, Krouchev indignou-se profundamente, em "A Barreira de Lenin", com a cena do encontro de Serguei, um dos três personagens centrais, com o seu pai, anteriormente morto na guerra. No seu último discurso aos escritores e artistas, aborrecido Kroutchev exclamou: "Pode-se verdadeiramente pensar que o pai deixasse o seu filho sem conselho, que não indicasse como encontrar o seu roteiro na vida?... Todo o mundo sabe que mesmo os animais ajudam aos seus filhos. Jogue-se um cachorrinho na água que a mãe saltará por sua vez para salvá-lo e isso quaisquer que sejam os riscos" (19, pág. 13).

Nas palavras diretas de Kruschev se mostra claramente que o problema abordado na película chocou-se com a sua idéia básica sôbre as relações do indivíduo com a comunidade na URSS.

Em conclusão, compreende-se como no quadro analisado é precária uma apreciação pròpriamente estética, totalizante, dialética e não conteudística da obra de arte. Não queremos dizer com isso que a posição de Chukrai e o próprio realce da idéia do herói do povo não indiquem certo avanço quer quanto à situação soviética em geral, quer quanto ao problema do culto da personalidade. Quanto ao primeiro, que Chu-

krai escreva: "O essencial na obra de arte não reside na autenticidade dos fatos por si mesmos... O essencial da obra artística e de sua veracidade reside *no que* expressa o artista", já representa uma brecha contra o bloqueio conteudístico.

Quanto ao culto da personalidade, é bastante claro que o realce do herói anônimo contraria a veneração das personalidades carismáticas. Este combate, entretanto, através da ênfase no papel histórico do herói popular, tal como Chukrai expõe, confundindo ingenuidade com simplicidade, denota a perigosa permanência de um espírito anti-crítico nos círculos a que pertence o autor. Essa anti-criticidade faz com que o autor recaia num erro primário de apreciação estética e ética a respeito do herói.

De um ponto de vista de realização estética nenhuma diferença faz que os personagens da obra analisada sejam ou não heróicos, sejam honestos ou hipócritas, bondosos ou avaros. Não é pelas virtudes apresentadas que se classificam os personagens de uma obra. Quando uma crítica conteudística dá a primazia a um tipo em detrimento de outro, ela desconhece, em primeiro lugar, a diferença que há entre o plano do acontecimento e o plano da expressão. Por outro lado *mesmo do ponto de vista estritamente ético* o herói não é uma criatura obrigatoriamente superior ao anti-herói.

Desenvolvamos as duas observações.

No plano do acontecimento, plano que é o da existência cotidiana, os fatos valem em relação a si mesmos. Eles são autônomos em relação ao que se lhes seguiu ou lhes foi correlato. Os fatos só se interrelacionam na medida em que são interpretados uns quanto aos outros

ou quanto ao bloco de outros. Não basta, entretanto, a narração de um fato para que êle seja tido como interpretado, assim como não basta uma interpretação para que êle já penetre no plano da expressão. Pois neste é o próprio conceito de realidade que se modifica. Enquanto no plano dos acontecimentos se julga o que é realista segundo um cálculo de probalidades, algo me parecendo mais real na medida em que é provável que aconteça mais vêzes, no plano da expressão, real é tudo o que se mostre humanamente provável, por efeito da coerência interna estabelecida na estrutura proposta à análise. Real no plano da expressão é tanto o passeio das bruxas voadoras de Goya, quanto a avareza e a cobiça dos personagens de Balzac. Como consequência prática, não se pode julgar do critério de realidade de uma obra de acôrdo com um padrão de realismo válido no plano dos acontecimento. Neste o decisivo é a semelhança encontrada, naquele, o decisivo é a formulação de mais realidade conseguida. Como consequência, a respeito do herói e do anti-herói uma crítica realmente totalizante não tem de ser preocupar em que mostre ser o heroísmo verdadeiro, possível na atualidade, vivo aqui ou morto ali. *Nada disso afeta ao problema do heroísmo expresso na obra de arte.*

Responda-se que o autor não fala de heroísmo para mostrar a superioridade pròpriamente dita do cinema soviético, mas sim a superioridade das condições de vida do seu povo. Sendo verdadeira, a afirmação invalidaria qualquer intenção de caráter pròpriamente estético como seria de se esperar de um diretor de cinema. Mesmo, porém, den-

tro do mero campo de apreciação sociológica continua discutível a afirmação. Pois não é pela existência efetiva de heróis populares que se comprova a grandeza da causa pela qual êles se tenham batido. Não se trata de negar, repito, a vitória do povo russo com a derrota do czarismo. Preocupa-nos, porém, que um diretor de cinema soviético se afane em querer dar uma idéia uniformizadamente positiva das relações do indivíduo com a sua comunidade. Isto no mínimo seria ingênuo. E assim as palavras com que Chukrai explica o modo como Stalin foi possível se voltar contra a própria nova situação que Chukrai representa, acusando-a de ainda não oferecer condições de auto-críticidade bastante para que agora sejam impossíveis distorções semelhantes às stalinistas. Leia-se o seguinte período: "Por sua fé sagrada no comunismo, ao qual ofereciam as melhores fôrças de sua alma e com o qual vinculavam seus mais nobre anseios, os comunistas soviéticos podiam supor, com pleno fundamento, que o homem que se achava à frente de sua luta era mais reto e mais desinteressado ainda que êles mesmos. *Por acreditar em cada uma de suas palavras, ignorávamos então que o monopólio sobre a verdade leva à mentira.*" (grifo meu). Pois bem, ou nos enganamos ou o seu louvor do herói na arte indica a permanência de uma mentalidade capaz de crer com "completo fundamento" em inverdades. E aos que não bastem as retificações a posteriori, Chukrai deve levantar dúvidas bastante sérias. Porquanto, e então entramos no desenvolvimento da segunda objeção, um herói não é obrigatoriamente um justo. O que eram os famosos heróis das epo-

péias homéricas além de condutores de bandos de guerreiros que sobrepujavam aos condutores de outros bandos igualmente cobiçosos de saques e desposos? Nem por isso Homero deixou de ser Homero. Exatamente porque uma falha ética nada implica quanto ao valor estético é que se há de procurar critérios mais sensíveis para a valorização dos conteúdos criados pelo homem. Voltando ao exemplo, nem no plano da expressão a arbitrariedade dos heróis homéricos interferiu, nem no plano dos acontecimentos, onde se afere a conduta ética dos indivíduo, a constatação do heroísmo indica uma conduta positiva de per si.

Se Homero pode parecer um exemplo muito longínquo, que se pense nos heróis portugueses tão altamente cristianizados por Camões. Que seriam êles verdadeiramente? Que nos responda Fernão Mendes Pinto na "Peregrinação: um bando de fidalgos arruinados e cobiçosos de lucros. Mas nem por isso Camões diminui ou Fernão Mendes o iguala.

Afinal não merece se insistir sobre distinção muito clara. Se Chukrai não a empreende é de se desconfiar ao menos da sua capacidade crítica pessoal. Mas a conclusão ainda não é satisfatória: Chukrai demonstra um tal conformismo que a sua linha tende naturalmente a hostilizar tôda a reação a uma expressão individual pouco típica. É neste sentido que a sua posição ainda não encarna o salto esperado do passado stalinista. Assim é que a exaltação da heroicidade do "simples cidadão soviético" encontra os seus antecedentes naquela época. Evtouchenko nos conta como o aço se convertera no herói su-

premo durante o stalinismo (texto referido atrás), o que representava a substituição ou o acréscimo de um tipo mais antigo de herói, o "herói lírico". Sobre êste êle escreve: "Durante muito tempo, muitos poetas soviéticos recusaram-se a desvelar os seus próprios pensamentos, as suas contradições e a complexidade dos seus problemas pessoais. Então, muito, naturalmente, êles chegaram ao mutismo a respeito do que os rodeava.

Houve um tempo, após a Revolução, em que os poetas comunistas fundaram a associação da "cultura proletária", crendo ingênuamente servir assim ao seu ideal, decidiram falar unicamente dizendo "nós". Êles batiam desesperadamente os tambores dos seus talentos para sufocar a sua própria melodia.

Os que lhes sucederam já escreviam na primeira pessoa do singular. Mas continuavam a conduzir o pêso dêste gigantes acessório chamado "nós". Que um dêles dissesse: "Eu amo" e se compreendia, "nós amamos", a tal ponto êles eram prisioneiros dos seus artificios.

Foi nesta época que os críticos literários tiveram o engenho de inventar a teoria do "herói lírico". O poeta, diziam êles, deve cantar as virtudes superiores" (20, pág. 16)

Creio que não seja forçado ligar-se êste temor de expressar o que fôsse mais íntimo com o ideal mais recente de captar o "simples cidadão soviético". A permanência dos princípios do realismo socialista e de uma crítica então conteudista apoiada sôbre êle parecem demonstrar que Stalin ainda não é o vulto de uma época morta.

### Conclusão

Pretendemos, em síntese, mostrar que a crítica conteudista de G. Chukrai está diretamente entroncada na posição da ortodoxia comunista que fixa qual o comportamento "progressista" diante da realidade.

A partir de então procuramos mostrar que a sua insuficiência é mais do que o resultado de uma simples carência ou arbitrariedade dos seus fundamentos estéticos. É neste sentido que as idéias do autor apontam para um grave problema que se põe a todo o marxista não acomodado: não basta romper com a exploração do proletariado e lhe oferecer condições de uma existência digna, não basta montar uma notável indústria de base e ter voz forte nas reuniões internacionais, nem lançar naves interplanetárias para que se estabeleçam condições efetivas de liberdade criadora. O que vale dizer, a experiência soviética demonstra que a desalienação do homem ainda não se afirma a partir da modificação da sua infraestrutura alienante. Ela é um processo por etapas e nada nos diz que de etapas que sejam *naturalmente vencidas*. Por sua conquista, a consciência e a honestidade do homem devem continuar tão empenhadas na União Soviética, ao menos na de hoje, quanto no Ocidente.

A êste respeito é que a análise do conteudismo na arte nos parece de importância fundamental. O conteudismo termina extravasando até o político, em que a sua insuficiência analítica se converte em um critério de arbitrariedade, tal como sucedeu no caso lembrado de G. Lukács.

Para os que se contentem com as op-

ções já traçadas, não custa recorrer ao próprio Chukrai e repetir a falácia da chamada liberdade individual das massas no Ocidente. Esperamos, contudo, que êstes comentários sirvam ao menos para os que recusem qualquer forma de lucidez menor. Não é um refinamento de intelectual que suscita essas objeções. É que, para dizer mais uma vez com Evtouchenko: "da fé cega à descrença total não há mais que um passo". E então só uma lucidez totalizante, que por ser solidária não se negue totalizante, poderá nos defender.

(1) Aliás esta idéia parece vir se estendendo numa progressão animadora entre círculos marxistas europeus e brasileiros. Neste sentido, a tradução do ensaio muito bom de Ernst Fischer, em "Estudos Sociais", março de 1963, intitulado "Do Real na Arte Moderna", é um sinal mais do que promissor. Lamentamos não poder utilizá-lo aqui por só termos tomado conhecimento do mesmo quando já redigido o presente ensaio.

(2) Não queremos com isso afirmar que a distinção não seja utilizada por autores que nada tenham a ver com o marxismo.

(3) "Contribución a la Estética", tradução ao espanhol da Editorial Poseidón.

(4) A condenação de G. Lukács ultrapassa a uma consideração intelectual. Note-se no trecho seguinte como a acusação de que Lukács era um traidor se fundava em uma tirada rasgadamente conteudística: "Lukács se traçou um roteiro errôneo, inclusive do ponto de vista da solução das tarefas democráticas, ao se orientar para a democracia plebéia e ao aderir ao plano das tarefas democráticas gerais. Esta é, por exemplo, a fonte do esquecimento em suas obras de história da literatura e da estética, do aparecimento e desenvolvimento da literatura socialista proletária na Hungria, Alemanha, etc, em favor dos escritores antifascistas que representam o humanismo burguês". "Relações entre as Idéias Políticas e Filosóficas de Lukács", de J. Sziget, "Estudos Sociais", número de março-abril de 1959, págs. 82-3. A argumentação seria ridícula se tivesse de fato um propósito de análise do pensamento do acusado. Entretanto ela nada tem de ridícula. Ela é uma peça de acusação política e como tal funciona com perfeição.

(5) Para a análise do problema do fragmento em Sousândrade veja-se "O Campo Visual de Uma

Experiência Antecipadora", em "Estudos Universitários", n.º 2, 1962, Recife.

(6) *Il Materialismo Storico e la Filosofia di Benedetto Croce*, Giulio Einaudi Editore, 1949.

(7) "Goethe et la Révolution Française", págs. 211 a 228 de "Recherches Dialectiques", Gallinard, Paris, 1959.

(8) Na "Autobiographie Précoce", publicada no L'Express, 7 de março de 1963.

(9) Encontro no artigo "Um Altro Realismo" de Gilberto Finzi, publicado em Aut Aut, número 71, setembro de 1962 observação semelhante: "Distingamos, antes de tudo, *realismo* de *naturalismo*; ter-se-á, com isso uma restrição benéfica. Demos a *realismo* o significado e o sentido de um ponto de vista, de *partida* do escritor, uma perspectiva e não um estilo. De uma concepção de realismo "interno", de um presuposto de consciência histórico-ambiental precedente à obra e ao fato estilístico, fantástico parte, por exemplo, um Brecht".

(10) Citado por Edmund Wilson em "Literatura y Sociedad", tradução ao espanhol do original "The Triple Thinkers", Editorial Sur, Buenos Aires, 1957.

(11) Apêndice à "Contribution à la Critique de L'Économie Politique", Éditions Costes, Paris.

(12) Cit. por Louis Bodin, em "Les Intellectuels", P. U. F., Paris, 1962.

(13) Sendo uma manifestação de teor anti-intelectualista, no entanto, o anti-intelectualismo é um fenômeno bem mais vasto que o analisado aqui, veja-se a respeito o artigo de Kurt Wolff, "The Enemy Within: Anti-Intellectualism", in Centennial Review, Winter, 1963. O conteudismo apoiado no realismo socialista apenas corporifica a manifestação anti-intelectualista mais grave de hoje pelo fato de que receba a chancela oficial de um regime.

(14) Na já citada "Autobiographie Précoce", 21 março de 1963.

(15) Oeuvres Choiesies, trad. de Maurice Candillac, Editions Julliard, Paris, 1959.

(16) A respeito das relações do real com o imaginário vejam-se os recém-publicados estudos de José Guilherme Merquior e de Pierre Furter respectivamente nas revistas "Senhor" mês de abril e "Tempo Brasileiro", mês de março), intitulados e "Do Valor Atual da Teoria Lukacsiana da Literatura".

(17) L'Express de 28 de fevereiro de 1963.

(18) L'Express "L'Autob. Précoce", 14 de março de 1963.

(19) Para que se compreenda a ira de Krouchev faz-se necessário reproduzir a estória de "A Barreira de Lenin". Em resumo ela podia ser assim contada: os seus três personagens, Serguei, Kolia e Slavek são igualmente operários. Todos, nascidos após a guerra, não conheceram o período stalinista. Nos seus encontros, eles se interrogam sobre o futuro e se entediam. Será no entanto com Serguei que se exprimirá a insatisfação comum. Não tendo conhecido o seu pai que morrerá durante a guerra, Serguei espera, porém, que por ele encontrará a resposta para os problemas que lhe atormentam. "Sonho ou alucinação — observa o comentarista em que nos apoiamos — não se sabe, mas Serguei reencontra finalmente ao seu pai". E enquanto bebem juntos entre eles se trava o seguinte diálogo:

— "Pai, eu queria morrer ao teu lado.

— Mas não. Por que tens tais idéias? Deves viver.

— Viver? Mas como viver? Insiste Serguei.

O pai o encara tristemente e pergunta:

— Que idade tens?

— Vinte e três.

— E eu vinte e um! Acrescenta o pai antes de desaparecer nas brumas e se reunir aos seu camaradas.

Serguei não encontrou resposta nem entre os vivos nem com o pai morto. Ele se reencontra com os amigos e deambulam pela Praça Vermelha. Súbitamente eles se parecem a três soldados da revolução que percorriam em 1917 os mesmos lugares, na esperança de encontrar o caminho da felicidade". L'Express de 21 de março de 1963.

(20) "L'Autob. Précoce", L'Express de 21 de fevereiro de 1963.

### RÉSUMÉ

NOUS avons l'intention de montrer que la critique du contenu de G. Chukrai est directement enracinée dans la position de l'orthodoxie communiste qui fixe quel est le comportement "progressiste" devant la réalité.

A partir de là nous tâchons de montrer l'impossibilité d'une analyse de son insuffisance comme résultat d'un simple manque ou la qualité arbitraire de ses fondements esthétiques. C'est dans ce sens que les idées de l'auteur montrent un grave problème qui se pose à tout marxiste non conformiste: il ne suffit pas de rompre avec l'exploitation du prolétariat et de lui offrir les conditions d'une existence digne, il ne suffit pas de monter une

industrie de base notable, et d'avoir une voix forte dans les réunions internationales, ni de lancer des vaisseaux interplanétaires pour que s'établissent les conditions effectives de la liberté créatrice. Ce qui revient à dire que l'expérience soviétique montre que la désaliénation de l'homme ne s'affirme pas encore totalement à partir de la modification de son infrastructure aliénante. Elle est un processus par étapes et rien ne nous dit qu'il y a des étapes qui soient naturellement vaincues. Pour sa conquête, la conscience et l'honnêteté de l'homme doivent continuer à être aussi engagées en Union Soviétique, au moins celle d'aujourd'hui, qu'en Occident.

### ABSTRACT

THE author tries his hand at showing the close relation between G. Chukrai's content critique and the orthodox communist line of thought which decides as to the "progressive" behavior before reality.

From then on the impossibility of an analysis of his defective views as resulting from an unsuitable and arbitrary esthetical basis is shown.

It is in this sense that the author's ideas seem to point to a rather serious problem concerning any non-domesticated marxist: it is not enough to do away with the exploitation of the proletariat and offer it conditions for a more dignified existence; it is not enough to set up a remarkable

basic industry and to have a bearing upon international summit meetings; neither is it equally sufficient to launch interplanetary spaceships in order to bring about the effective conditions for a truly creative freedom. Which amounts to saying that the Soviet experience shows how the de-alienation of man is not still complete with just the modification of his alienating infra-structure. De-alienation seems to be a process which goes through its phases and which tells us nothing of the phases that might *naturally* be covered. Man's consciousness and honesty must ever be on the go just as much in the Soviet Union as in the Western World, since they represent a conquest.