

# A ARTE ENQUANTO PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO

---

### **Antônio da Silva Câmara**

Doutor em Sociologia - Université de Paris VII. Realizou Pós-doutoramento no CNRS/ Universidade Toulouse le Mirail (França). Professor Titular da Universidade Federal da Bahia. Atua na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Arte, Representações sociais no cinema e cinema e ideologia. Coordenador do grupo de pesquisa Representações sociais: arte, ciência e ideologia (UFBA)

### **Bruno Vilas Boas Bispo**

Participa do grupo “Representações sociais: arte, ciência e ideologia”, Graduou-se em Ciências Sociais na Universidade Federal da Bahia, concluiu mestrado e doutorado em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia

### **Caroline de Araújo Lima**

Doutora em Ciências Sociais pela UFBA (2020). Mestre em História Regional e Local pela UNEB. Professora Assistente da UNEB, em Regime de Dedicção Exclusiva, lotada no Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias (Campus XVIII), atua nos grupos de pesquisa Representações sociais: arte, ciência e ideologia (UFBA) e ProjetAH – História das Mulheres, Gênero, Imagens, Sertões

**RESUMO:** O artigo é resultado dos debates do simpósio temático Arte enquanto produção do conhecimento, teve como objetivo o acolhimento da multiplicidade de abordagens de produções que buscaram refletir sobre a relação entre a arte e suas interfaces enquanto campo do conhecimento nas ciências humanas e artísticas. Tendo em vista as discussões sobre a relação entre arte e política pode ser realizada sobre diversos prismas, dos quais escolhemos dois para abordar no presente trabalho, quais sejam: o conteúdo político intrínseco à obra de arte escolhido conscientemente, ou seja, a arte engajada; e, por outro lado, a influência externa das lutas políticas sobre a obra de arte, de modo independente da consciência de seu produtor. O trabalho centrará no debate sobre arte, política e censura; arte e produção do conhecimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte, Política, Censura, Brasil, Bolsonarismo.

## **1 | ARTE, SOCIEDADE E POLÍTICA**

A proposta do Simpósio Temático foi de debater as possibilidades da arte enquanto objeto de pesquisa a partir de suas relações intraestéticas e extraestéticas em

sua contraditória condição ambivalente de atividade autônoma e heterônoma, através de um debate teórico-metodológico nas Ciências Sociais e na História. O presente artigo se propõe elaborar breve discussão teórica sobre o potencial da temática e do campo de estudos relacionados a Sociologia da Arte. Além disso, a relação entre arte e política para refletirmos acerca dos indícios de retorno da censura e dos ataques a produção artística no Brasil contemporâneo, potencialmente intensificados sob um governo de extrema-direita com viés (neo)conservador, que vem atingindo a produção cultural nacional desde 2018.

A potencialidade das pesquisas no campo da Sociologia da Arte se expressou nas comunicações apresentadas e debatidas no Simpósio Temático supracitado, durante o V SINTEPE, foram dez trabalhos e estes evidenciaram as possibilidades de objetos de pesquisa e a necessidade de pensarmos a arte como expressão política e também como produtora de ideologias. As comunicações foram: A construção do imaginário de uma nação em “Nos Tempos da Diligência”; A representação do imaginário norte-americano em “Renegando Meu Sangue” (1957) de Samuel Fuller; Sam Wilson Capitão e Barack Obama Presidente: as relações entre a ficção e a realidade; Representações cinematográficas dos conflitos socioambientais na Amazônia no século XXI; Reflexões acerca da teoria de Adorno sobre a música popular; Breve panorama crítico do governo Bolsonaro no âmbito das políticas culturais; intercessões entre espaço plástico e autonomia estética; Mulheres Pintadas: representação de gênero nas pinturas de Tarsila do Amaral; uma análise de Sócrates (2018): sexualidade, família e vulnerabilidade social; “Só Amor” X “Só Bala”: sexualidades em disputa na arte contemporânea.

Diante disso, percebe-se a arte, política e sociedade como expressões da humanidade e de um contexto histórico. Lembremos da arte política de Brecht, tão bem analisada por Benjamin (BENJAMIN, 2012; 2017) e Adorno (ADORNO, 2004), compromissada com a perspectiva crítica da sociedade burguesa e o sonho de uma sociedade socialista. Para Benjamin, com o teatro épico, tal artista revolucionou a forma e o conteúdo da arte teatral; já Adorno reconhece, ao lado da inovação formal, uma série de limitações decorrentes do seu engajamento político. No caso de uma arte engajada numa perspectiva de manutenção da ordem social vigente, temos o exemplo emblemático da cineasta Leni Riefenstahl, que direcionou seu talento para a glorificação do nazismo. No caso do Brasil e da América latina, o engajamento consciente produziu obras vinculadas à luta pela emancipação social, com forte carga emocional, inovação formal, com limitação técnica e, certamente, problemáticas por apostarem na arte como sendo em si mesma ação revolucionária (MESTMAN, 2007; NAPOLITANO, 2001; VÁSQUEZ, 2013).

Sobre a política na arte, parece-nos que este perpassa todas as obras de arte independente da consciência de seus produtores, ao longo da revolução russa, Trotski (2009) contrapôs-se ao movimento de criação de uma arte pretensamente proletária, percebendo que mesmo artistas conservadores, vinculados à velha ordem sofreram impactos da revolução e absorveriam ao longo de suas vidas as inovações e conteúdo

da luta emancipatória, logo os artistas deveriam ser plenamente livres para a escolha do percurso de sua criação, o revolucionário defendeu também, junto a Breton, a autonomia da produção artística em relação às determinações políticas externas aos artistas (BRETON; TROTSKY, 1985). Não obstante, poderíamos analisar aspectos da realidade política e social importantes em obras de autores como Goethe, Balzac e Tolstói, ou mesmo no cinema de Griffith, na medida em que trazem conteúdos de verdade das relações sociais que retratam em seu conteúdo ou ainda das mudanças sócio-políticas das relações de produção que afetariam suas obras nos aspectos de suas inovações formais e puramente estilísticas (ADORNO, 2004).

Consequentemente, a política estaria relacionada em maior ou menor grau com todas as obras artísticas, enquanto desdobramento da própria inserção do artista na sociedade. No que se refere à negação dessa segunda dimensão, no século XX, artistas e intelectuais chegaram a defender uma arte pela arte, longe de injunções políticas, e mesmo Marcuse (2007), pesquisador vinculado à teoria crítica advogou, a partir de certo momento, uma absoluta autonomia da arte. A defesa dos artistas quanto à incursão forçada da política no interior da arte levou a essa defesa extremada de uma arte que deveria pôr-se acima das contradições sociais e das injunções de correntes políticas, no entanto, também esta posição era, em última instância de ordem política.

## 2 | ARTE, CENSURA E ESTADO

Certamente o ideal do artista é o de produzir sua obra sem nenhum tipo de constrangimento moral, social e político. Talvez o mais significativo movimento artístico do século XX, sobretudo nas artes plásticas, o surrealismo seja emblemático desta atitude, presente desde o manifesto de 1924, quando exalta a liberdade de imaginação nas crianças, e deplora o seu paulatino desaparecimento influenciado pelas condições exteriores de vida.

Se conservar alguma lucidez, não poderá senão recordar-se de sua infância, que lhe parecerá repleta de encantos, por mais massacrada que tenha sido com o desvelo dos ensinantes. Aí, a ausência de qualquer rigorismo conhecido lhe dá a perspectiva de levar diversas vidas ao mesmo tempo; ele se agarra a essa ilusão; só quer conhecer a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Todas as manhãs, crianças saem de casa sem inquietação. Está tudo perto, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são claros ou escuros, nunca se vai dormir. Mas é verdade que não se pode ir tão longe, não é uma questão de distância apenas. Acumulam-se as ameaças, desiste-se, abandona-se uma parte da posição a conquistar. Esta imaginação que não admitia limites, agora só se lhe permite atuar segundo as leis de uma utilidade arbitrária; ela é incapaz de assumir por muito tempo esse papel inferior, e quando chega ao vigésimo ano prefere, em geral, abandonar o homem ao seu destino sem luz" (BRETON, 1924, p.1).

O primeiro manifesto defendia a liberdade de imaginação em contraposição à pobreza lógica científica imperante em nome da razão:

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. (BRETON, 1924, p.1)

Para além da defesa do surrealismo como puro automatismo psíquico defendida por Breton e tomada como autodefinição pelos artistas identificados com esta inovação, o que resistiu ao tempo foi a defesa da imaginação, autonomia e independência do artista, compreendendo a própria noção de realidade, alterada como percepção derivada do sonho. Os demais manifestos também reafirmam este elemento fundamental da imaginação, no segundo é impactante afirmação de Breton sobre a íntima relação entre o real e o imaginário, o comunicável e o incommunicável e a capacidade do surrealismo em unificar destruição e construção. Aqui destacamos como o surrealismo defendia a autonomia do artista, não aceitando regras externas à imaginação que pudessem possam direcionar a arte, entendendo, portanto, a diferença fundamental entre o conhecimento científico racional e a criação artística, esta última pode e deve ultrapassar os umbrais do racionalismo, ao contrário do que ocorre com o pensamento científico. Nos três manifestos surrealistas encontra-se o resgate do sonho como elemento fundamental da imaginação que bem poderia nos remeter a autores racionalistas rejeitados pelo surrealismo. A imaginação como componente fundamental da estética filosófica tanto em Kant quanto em Hegel. O sonho, na interpretação materialista de E. Bloch, revitalizado como sonho acordado. Entendemos, portanto, que o racionalismo ao qual o surrealismo brandia suas armas é o do positivismo lógico imperante nas ciências da natureza ao longo de todo o século XX. Logo, ao negar as normas ou grilhões da consciência e da própria ordem como condutores da arte os surrealistas punham acima de tudo a necessidade de o artista não se submeter a nenhum constrangimento externo ao seu ato de criação. Note-se que Benjamin (1985), considerou, não sem exagero que o surrealismo seria o último instante da inteligência europeia.

Mas essa remissão aos manifestos surrealistas apenas precede a questão principal que nos pomos, qual seja a da necessária de liberdade e independência do artista para a criação de sua obra e, nesse sentido, será o manifesto de criação da Internacional dos artistas independentes, em colaboração de Breton com Trotski na década de 1930, que melhor exprime essa necessidade. Nele podemos ver alguns princípios inegociáveis da artista como premissas para sua atividade, tais como a crítica à barbárie, no período que precedia a segunda guerra mundial, no qual tanto a arte quanto ciência encontrariam em situação “intolerável”, limitados pelo acaso para realizar descobertas relevantes para a humanidade; a defesa de eis próprias para a criação artística (obra de arte e personalidade do artista), em contraposição ao seu aviltamento pelos regimes políticos existentes.

Visto a partir de nossos dias, talvez o item mais anacrônico daquele manifesto fosse

a defesa de uma arte revolucionária, pois ao assim postular recaía no erro de estabelecer uma norma externa para a arte, enfim uma funcionalidade:

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. (BRETON-TROTSKI, 1985, p. 37)

Mas por outro lado, a crítica radical a todas as formas existentes de dirigismo da arte, potencializa o manifesto. Destacamos aqui a posição em relação aos aparelhos estatais que controlavam a cultura na URSS:

Sob a influência do regime totalitário da URSS e por intermédio dos organismos ditos "culturais" que ela controla nos outros países, baixou no mundo todo um profundo crepúsculo hostil à emergência de qualquer espécie de valor espiritual. Crepúsculo de abjeção e de sangue no qual, disfarçados de intelectuais e de artistas, chafurdam homens que fizeram do servilismo um trampolim, da apostasia um jogo perverso, do falso testemunho venal um hábito e da apologia do crime um prazer. A arte oficial da época estalinista reflete com uma crueldade sem exemplo na história os esforços irrisórios desses homens para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário. (BRETON-TROTSKI, 1985.P. 38)

A autonomia da arte e do artista é defendida com vigor, pois:

Segue-se que a arte não pode consentir sem degradação em curvar-se a qualquer diretiva estrangeira e a vir docilmente preencher as funções que alguns julgam poder atribuir-lhe, para fins pragmáticos, extremamente estreitos. Melhor será confiar no dom de prefiguração que é o apanágio de todo artista autêntico, que implica um começo de resolução (virtual) das contradições mais graves de sua época e orienta o pensamento de seus contemporâneos para a urgência do estabelecimento de uma nova ordem. (BRETON-TROTSKI, 1985.P. 40)

Tanto a literatura como a arte em geral não deveriam ser subordinadas a nenhum ditame que lhe fosse exterior:

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-TROTSKI, 1985.p. 41)

Destacamos a importância deste manifesto menos por seu papel concreto de influenciar a organização dos artistas em torno de uma federação internacional ou mesmo pela posição de alinhamento à revolução socialista, mas, sobretudo, pela firme defesa

da autonomia do artista. Os autores do manifesto rejeitam tanto a censura quanto o dirigismo estatal na criação artística. Em se tratando de um escritor vinculado à perspectiva surrealista que defendia em seus manifestos a liberação do próprio inconsciente como arma de combate às formas de opressão, Breton avança para conceber a necessidade da luta de classes e situar o artista no seu interior. A liberdade do artista e sua independência das estruturas dominantes agora aparece ao lado da antiga defesa da liberdade do inconsciente.

Lembrando que este manifesto foi escrito às vésperas da segunda guerra mundial quando na Alemanha o dirigismo estatal, a censura e a cooptação imperava com inúmeros artistas abandonando o país e, os que lá restaram cada vez mais submetidos aos interesses do hitlerismo. O controle sob a cultura a partir de 1933 é centralizado a partir de Câmara de Cultura do Reich, composta por câmaras específicas para filmes, música, teatro, imprensa, literatura, belas-artes e rádio. O teatro relegado ao papel de representar peças clássicas e nacionalistas e seus artistas cooptados pelo regime, com a exclusão de grandes expressões como Brecht, que devido às suas posições comunistas precisou abandonar a Alemanha, peregrinando por vários países, inclusive os EUA de onde, após a segunda guerra, precisará fugir das investigações anticomunistas que precederam o macartismo. A música com duas faces, a de origem erudita reduzida aos grandes compositores alemães, mas com foco apontado para a obra de Richard Wagner, sobretudo suas peças consideradas mais arianas; de outro lado, a música popular folclórica que retomava as tradições alemãs, proibindo-se a execução da música popular estrangeira, em particular a norte-americana. No campo literário e filosófico a exclusão de autores que não glorificavam a Alemanha, culminando com a queima de livros perniciosos. No campo das artes plásticas a rejeição à arte moderna, substituída por uma arte realista e nacionalista, atingindo também a arquitetura.

O cinema, visto como estratégico instrumento de propaganda cooptará grandes talentos como Leni Riefenstahl notabilizada pelo documentário nazista o Triunfo da Vontade, produzindo uma monumental obra de massas glorificando os valores do nazismo. Em seu famoso artigo sobre a obra arte na era de sua reproduzibilidade, Benjamin a imensa importância do cinema enquanto instrumento da cultura de massas e seu uso pelo fascismo.

A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados de um mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a de seus direitos. Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos na atualidade cinematográfica, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. " (BRNJAMIN, 1985, p. 194)

Essa reprodução em massa realizada pelo fascismo culminaria na estetização

da guerra, pois “Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção” (p.195).

Esse processo de apropriar-se da arte e torná-la um instrumento de comunicação de massas a serviço do Estado ocorrerá também com movimentos artísticos a exemplo do expressionismo na dança, que se subordinou aos interesses do III Reich. Por outro, lado será corrente o mecanismo de cooptação de artistas e intelectuais no período de ascensão nazista, como bem representado por Günter Grass (1998) no seu romance *Um Campo Vasto*, que constrói a trajetória de um oportunista desde os anos do império até a reunificação da Alemanha. A subordinação ao poder custou caro a muitos artistas, sobretudo após o fim da guerra quando sofreram repúdio da sociedade, a exemplo de Lidia Barova, atriz húngara que se tornou amante do poderoso ministro da propaganda Goebbels e mesmo durante a guerra precisou fugir da Alemanha por decisão de Hitler em pôr fim ao caso do seu ministro.

Mas o processo de subalternizar a arte e a cultura floresceu também na URSS stalinista, desde a criação de entidades estatais para direcionar o conteúdo da “arte proletária”, e organismos mais específicos para fiscalizar os diversos tipos de arte. À semelhança da Alemanha, a arte realista, agora nomeada como realismo socialista torna-se a diretriz única adotada pelo Estado para dirigir a arte. G. Lukács que aderiu ao realismo socialista, ainda que criticando os seus excessos, do ponto de vista teórico justifica a postura do estado e sociedade dirigirem a criação artística. Em obras textos escritos nas décadas de 1940 e 1950, visando combater as vanguardas artísticas e o subjetivismo que teria imperado na arte burguesa, o autor vê superioridade no realismo socialista e considera que a crítica contra o dirigismo conteria uma falsa polêmica:

Então na verdade o que há por trás da falsa palavra de ordem de arte dirigida? Se tentarmos dar uma forma concreta à política da democracia popular, no terreno aqui abordado, deparamo-nos com a tarefa de convencer os artistas de que não é só no interesse deles, mas no próprio interesse da arte, que a evolução artística acompanhe as transformações da base da vida social, que busque desempenhar um papel de vanguarda precisamente neste plano. Por que esse é do interesse da arte? Creio ter respondido a essa questão com tudo que disse anteriormente: ou seja, porque a cultura capitalista, e sobretudo a fase imperialista, levou a arte a esse impasse” (LUKACS, 1969, p.286)

O trecho acima nos permite ver que a atração por um direcionamento político da arte, encontrou forte aceitação também entre os intelectuais identificados com a revolução russa, Lukács é, talvez o seu exemplo mais notável. Mas mesmo no ocidente, intelectuais como Gramsci viam como necessário uma forte atuação do partido no seio popular e cultural como um dirigente ideológico. E mesmo os intelectuais franceses e ingleses simpatizantes dos partidos comunistas só resolveram afastar-se completamente desta posição após a morte de Stálin e a denúncia de seus crimes por Nikita Khrushchov. Guardando, portanto,

as devidas diferenças entre o regime stalinista e o nazismo, é forçoso reconhecer o caráter similar na manipulação da cultura em função de um projeto de sociedade defendido por seus dirigentes. No caso russo, observa-se a centralização a partir da criação da GLAVIT (Diretório-Geral para a Proteção de Segredos de Estado na Imprensa), que funcionou como o principal instrumento de controle da literatura por anos. Os censores tinham o poder de decidir sobre a publicação ou não de um livro. O dirigismo estatal é bem caracterizado pelo pesquisador Diogo Carvalho (2011):

O “boom” cinematográfico, ou o surgimento do cinema de massas, como Denise Youngblood (2007) se refere aos anos posteriores a guerra civil permitiram uma série de debates, sobre as influências ideológicas manifestadas nas representações realizadas pelo cinema soviético deste período. Em 1924, a discussão em torno de como o cinema poderia ser utilizado para “educar” a população ganhou as páginas do PRAVDA. Apesar de a produção ter aumentado bastante durante a década de 1920, várias críticas foram direcionadas ao Comissariado Para Educação e a sua direção, então ocupada por Anatoli Lunacharsky. (CARVALHO, 2011, p.8).

É impossível dissociar a história do cinema soviético das profundas mudanças que ocorreram na URSS com a morte de Lênin. Os piores aspectos destas transformações foram refletidos tanto na estética fílmica, adotada pela URSS neste período, quanto pela organização da indústria de cinema. O complexo fílmico desde 1929, ano do exílio de Trotski, foi impactado pelos expurgos, o primeiro deles realizado também neste ano. É verdade que este primeiro expurgo, direcionado ao complexo cinematográfico, não foi tão efetivo quanto os Grandes Expurgos realizados entre 1937 e 1939. Uma medida staliniana que reflete bem o dirigismo e a concentração de poder característicos desta época foi à centralização da produção fílmica, através de uma instituição que passou a controlar a forma e o conteúdo dos filmes, produzido em todos os estúdios da URSS (Feigelson, 2009, pag. 368). Esta instituição substituiu a Sovkino que acumulou poderes e passou a se chamar Soyouzokino (Cinema da União), cujo primeiro diretor Boris Choumiatsky foi tragado pelo autoritarismo stalinista sendo fuzilado em 1936. (CARVALHO, 2011, p.13).

Logo, o cinema, que no início do século florescia na Rússia e no início da revolução atinge seu auge com Eisenstein, pouco a pouco torna-se arma de propaganda do estado. Aliás, equívoco que já se apresentava na visão dos revolucionários mesmo antes da estalinização, pois ao perceberem o imenso poder do cinema em propagar-se nos meios populares o defenderam como uma arma importante no processo de conscientização. A burocracia soviética, mesmo mantendo alguns de seus expressivos diretores, atua sobre o conteúdo fílmico, como é visível nas produções de Vertov na filmagem do “novo homem” soviético: camponeses felizes e trabalhadores empenhados em contribuir com o país etc. Mas resultados ainda mais dramáticos ocorrerão com a rejeição à música contemporânea, inúmeros de seus grandes compositores migraram ou tiveram vidas bastantes complicadas devido à atuação dos órgãos de censura, a exemplo de Prokofiev e Shostakóvitch; processo semelhante ocorre com o abstracionismo na arte pictórica, bastante desenvolvida logo após a revolução e, a partir de 1927 praticamente banida pelos comissários da cultura,



forçando grandes artistas como Kandinsky a abandonar o país, outros enquadrados como inimigos da ordem socialista, como Malevich. Não por acaso a URSS manteve a tradição da dança clássica, mesmo com o avanço do balé de Diaghilev, as inovações estéticas do construtivismo no campo da dança serão interrompidas. Para os censores a forma clássica representava com fidelidade os ideais da revolução.

Não será diferente o dirigismo estatal sobre a literatura, no bojo da perspectiva de produção de uma literatura “proletária” que expurgará escritores críticos do regime ou mesmo com vínculos estéticos considerados ultrapassados. O realismo socialista liquidará grandes escritores, domesticando-os, pondo-os ao lado da narrativa stalinista, como é o caso de Gorki, ou destruindo-os, como no caso de Maiakovski.

Trotsky, ainda como dirigente revolucionário percebeu o equívoco que seria conduzir a URSS na trilha de uma cultura proletária. E mesmo Lukács (que jamais desvinculou-se do stalinismo), mostrou-se um crítico mordaz dessa cultura dirigida. Esses poucos exemplos da interferência do estado nas artes e, sobretudo, como a censura e o dirigismo estatal podem moldar e empobrecer a criação artística podem também ser vistos na China, sobretudo, no período da revolução Cultural, e mesmo na moderna Cuba que expurgou artistas das mais variadas expressões.

Por outro lado, se o nazifascismo e o stalinismo são exemplos dramáticos da censura às artes, eles não são os únicos agentes que restringiram a atividade artística, criminalizando-a. No ocidente pós-guerra a censura nos EUA utilizará de mecanismos autoritários para pôr a arte a serviço da ideologia burguesa e de seu combate ao pretense “comunismo” soviético. Isto ocorrerá mesmo antes da ascensão do senador McCarthy como o principal anticomunista do parlamento americano. No entanto o macartismo será o auge de uma política nacionalista e antissocialista. No rol das atividades artísticas perseguidas o cinema ocupará papel importante, pois produtores, diretores e atores foram denunciados por colegas de profissão e impedidos de trabalhar sob a alegação de simpatia por ideais comunistas. Não serão poucos os grandes cineastas que perderão espaço, gênios do cinema como Chaplin deixarão para sempre os EUA e muitos cineastas adaptarão suas obras às diretrizes ideológicas dominantes. As interpretações do papel positivo dos EUA na segunda guerra, a omissão quanto ao crime cometido contra o Japão com as bombas arremessadas contra Hiroshima e Nagasaki e o ufanismo sobre o papel dos EUA em diversas guerras nas quais exerceram o papel de gendarme da ordem mundial, permaneceram mesmo em obras produzidas após o macartismo. Um cinema mediano, nitidamente comprometido com o Estado e o nacionalismo, explorado comercialmente até os nossos dias é bastante incentivado naquele país.

Este período de terror vivido pela arte nos Estados Unidos é descrito por Canceli (1991), em tese na qual relaciona o macartismo e a própria política armamentista americana, observando seus motivos mais remotos na doutrina Truman que elegeu a URSS como o novo inimigo total da democracia e os EUA como a potência internacional com o dever

de intervir em qualquer lugar do mundo para impedir o pretenso expansionismo soviético. Essa doutrina privilegia a indústria armamentista americana justificando a guerra fria no front externo e, internamente a caça aos comunistas. Situação absolutamente inusitada e sem respaldo na própria realidade americana, pois:

No início dos anos 50 - auge do macarthismo - o Partido Comunista dos Estados Unidos não constituía uma ameaça que justificasse a amplitude da perseguição que se instaurou. O partido jamais obteve - nem mesmo em seus melhores tempos - a necessária penetração de massas para se tomar, de fato, um problema para as elites. Raras vezes após 1945 conseguiu se fazer ouvir pela população e não exercia atividades que ameaçassem a segurança do establishment". (CANCELLI, 1991, p.60)

Segundo a mesma autora o Alto Comitê contra atividades antiamericanas foi criado em 1938, mas ganhou impulso em 1944, e tornou-se perigoso em 1947 quando passou a amparar-se no programa de lealdade aos EUA, decretado por Truman. Inicialmente este Comitê tinha por alvo os servidores públicos, posteriormente avança sobre os servidores da defesa, incorporando depois a vigilância ao cinema buscando identificar propaganda comunista nos filmes e em seguida desvia-se para fiscalizar o próprio comportamento individual dos envolvidos no campo do cinema:

{...} a investigação de Hollywood e do conjunto de indústria de entretenimento - talvez a mais ampla, sistemática e de efeitos mais devastadores - entrou para a história como exemplo revelador de ação inquisitorial contra toda a comunidade. Documentada, estudada e dissecada em grande número de livros, ilustrada em vários filmes ela permite - melhor do qualquer outra coisa - reconstruir o clima do macarthismo, suas cerimônias de degradação e seus rituais de delação, além dos efeitos diretos ou indiretos na vida cotidiana de uma comunidade, nos dramas familiares e nos comportamentos individuais". (CAMCELLI, 1991, p.70)

A prática da investigação consistindo em interrogatórios públicos divulgados por rádio e televisão e, sobretudo tornar os investigados em delatores, será usada por esta comissão e posteriormente por comissão do senado sob a égide do senador McCarthy. Este último modificará profundamente o cinema americano que viverá por mais de uma década a adaptação a censura, a autocensura, a delação e a produção de muitos filmes consentidos pelo poder, com conteúdo adaptado ao discurso ideológico de combate ao inimigo externo. O fim desta era nos anos cinquenta não deixou para trás de forma definitiva a interferência política no cinema americano, pois ainda temos películas com fortes tendências chauvinistas, apenas altera-se os alvos de cada época. Mais recentemente os guerrilheiros mulçumanos (xiitas e sunitas) tornaram-se os principais inimigos ideológicos que encontram respaldo em representações fílmicas de grande sucesso de bilheteria.

Não é objeto deste texto, os desdobramentos da censura em outras latitudes, no caso de nosso país é recorrente o autoritarismo estatal contra as artes, na história podemos mencionar o período do Estado Novo e seu órgão de censura e propaganda

(DIP) e durante a ditadura militar, a Divisão de Censura e os demais órgãos de repressão do regime utilizados para intimidar, cercear e impedir os artistas de exercerem livremente sua atividade. Mesmo órgãos aparentemente incumbidos de estimular a criação como a Embrafilme exerciam a censura aos artistas e estimulava certos filmes em detrimento de outros. Por fim, temos em curso atualmente mecanismos de censura descentralizados que partem de diversos órgãos estatais, seja não liberando recursos previstos para a cultura, boicotando o lançamento de filmes, intimidando artistas e intelectuais etc. Ainda não se avançou para a centralização, mas várias foram as medidas cerceadoras da arte autônoma.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. [s.l.]: Ediciones AKAL, 2004. 513 p. ISBN: 978-84-460-1670-0.

BENJAMIN, W. Obras escolhidas. Vol. 1: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. In: ROUANET, S. P. (trad.). 8. ed. revista ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012. 271 p. ISBN: 978-85-11-12030-1.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre Brecht**. In: ABELING, C. (trad.). São Paulo: Boitempo, 2017. ISBN: 978-85-7559-566-4.

BRETON, A.; TROTSKY, L. **Por Uma Arte Revolucionária Independente**. São Paulo: PAZ E TERRA, 1985. 224 p. ISBN: 978-85-219-0612-4.

BRETON, André. **Manifeste du surréalisme**. Gallimard. Paris. 2000.

\_\_\_\_\_. **Manifesto Surrealista**. 1924. In: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>

BRETON, A. TROTSKI, L. Por uma arte revolucionária Independente. Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1985.

BENJMAIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. Ed Brasiliense. 1985.

CÂMARA, Antonio da Silva, Bruno E.; LESSA, Rodrigo Oliveira. Organizadores. **Ensaio de Sociologia da Arte**. EDUFBA. 2018.

CANCELLI, Vitória. Macarthismo, ficção científica e indústria de armas: os efeitos de uma íntima relação. **Tese**. USP. 1991. In <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-41132/macarthismo-ficcao-cientifica-e-industria-de-armas--os-efeitos-de-uma-intima-relacao>.

CARVALHO, Diogo. **A Singularidade da organização cultural em contextos revolucionários: o caso do cinema soviético**. In: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300296171\\_ARQUIVO\\_Stalinismo,CulturaeCinamanaURSS.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300296171_ARQUIVO_Stalinismo,CulturaeCinamanaURSS.pdf)

GUIBERT, L. Danser avec le III ème Reich. **Lees danseurs modernes sur le nazisme**. Paris. André Versaille. 2000.

LUKACS, Gyorgy . **Marxismo e teoria da literatura**. Expressão Popular. São Paulo. 2010.

\_\_\_\_\_. **Realismo Crítico Hoje**. Coorenada editora de Brasília. 1969.

MARCUSE, H. **A Dimensão Estética**. Edição: 1a ed. [s.l.]: Edições 70, 2007. ISBN: 978-972-44-1424-9.

MESTMAN, M. **Las rupturas del 68 en el cine de América Latina**. Buenos Aires: Ediciones AKAL, 2007. 347 p. ISBN: 978-987-45444-7-6.

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Revista Estudos Históricos**, [s.l.], v. 2, no 28, p. 103–124, 2001. ISSN: 2178-1494.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Cosac Naify, 2004.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. In: **Comunicação e Educação**, São Paulo, 31:67 a 70, mai/aqo. 1995.

TROTSKI, L. **Questões do modo de vida: a moral deles e a nossa**. São Paulo: Sundermann, 2009. ISBN: 978-85-99156-37-7.

VÁSQUEZ, H. A. B. **A cena como saber da perda: traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo**. 2013. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9441>>. Acesso em: 31/jul./18.