

Relação entre arte e política: sobre a carta de Friedrich Engels a Margaret Harkness

HENRIQUE WELLEN*

Resumo: O objetivo deste trabalho foi analisar a relação entre arte e política, baseada na concepção estética do triunfo do realismo, originalmente indicada por Friedrich Engels. Para isso, a fonte categórica e teórica central veio de uma carta em que este autor, apresentando uma crítica literária de uma obra de Margaret Harkness, fez comentários sugestivos sobre a especificidade da legalidade estética e como o escritor pode entender a autonomia da arte. Realizou-se o exame crítico e reflexivo de concepções artísticas de natureza idealista e naturalista, como forma de indicar seus limites em face do realismo estético. Nesse sentido, o artigo foi iniciado por uma alegoria sobre a relação entre os elementos estéticos e as determinações ideológicas e políticas que compõem essas concepções artísticas, a fim de demonstrar, de forma imaginária, essas implicações. No segundo momento, buscamos correlacionar, a partir de princípios teóricos e metodológicos mais sólidos, os pressupostos da crítica literária relacionados ao triunfo do realismo com exemplos artísticos derivados dessas outras perspectivas estéticas. Nestas análises, os escritores franceses Émile Zola e Honoré de Balzac aparecem como exemplares de grande distinção no tratamento da reflexão estética e sua relação com a concepção política do artista.

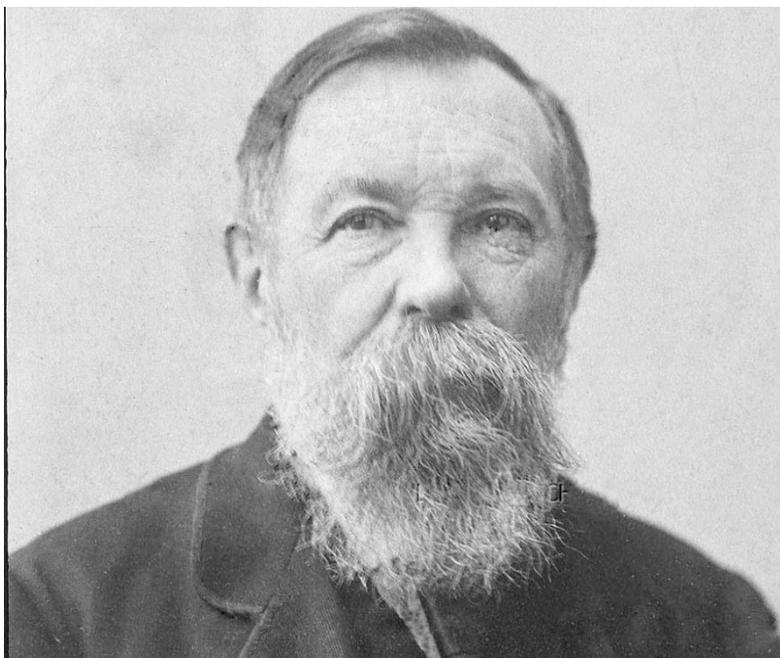
Palavras-chave: arte; marxismo; triunfo do realismo; idealismo; naturalismo.

Abstract: This work aimed to analyze the relationship between art and politics, based on the aesthetic conception of the triumph of realism, originally indicated by Friedrich Engels. For this, the theoretical categories came from a letter in which this author, presenting a literary criticism of a work by Margaret Harkness, made suggestive comments about the specificity of aesthetic legality and how the writer can proceed to understand the autonomy of arts. It was made a reflexive examination of artistic conceptions of idealistic and naturalistic nature, to shows their limits in the face of aesthetic realism. In this sense, the article was started by an allegory on the relation between aesthetic elements and the ideological and political determinations that make up these artistic conceptions, in order to demonstrate, in an imaginary way, these implications. In the second moment, we sought to correlate, from more solid theoretical and methodological principles, the presuppositions of literary criticism related to the triumph of realism. In these analyses, the French writers Émile Zola and Honoré de Balzac appears like exemplars of great distinction in the treatment of the aesthetic reflection and its relation to the artist's political conception.

Key words: art; marxism; triumph of realism; idealism; naturalism.



* HENRIQUE WELLEN é professor do Departamento de Serviço Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



Friedrich Engels (1820-1895)

1. Uma alegoria sobre arte e política

Existe uma famosa fábula acerca da relação entre arte e consciência política. Nessa estória (aqui apresentada a partir de algumas alterações), um rei, ao mesmo tempo vaidoso e materialista, vingativo e com pretensões revolucionárias, realizou uma convocação para artistas plásticos, com a finalidade de eleger uma pintura que representasse o seu melhor (e mais fiel) retrato. O vencedor, como seria de praxe nessa época imaginária, além de receber uma boa quantia de bens e de riqueza, também angariaria um título nobiliárquico.

Contudo, uma complicada especificidade corporal do sujeito a ser retratado incrementava inusitados elementos à contenda e a transformava numa árdua e perigosa tarefa. Isso porque o referido rei era dotado de um problema corpóreo acentuado, em que, por questões de má formação física, um lado do seu corpo – quase a sua banda

esquerda completa – não apenas se configurava de forma paralisada, como expressava um aleijão impossível de ser escamoteado.

A questão existencial – que poderia determinar, inclusive, a vida ou a morte dos artistas – repousava, assim, nas alternativas artísticas e nos subterfúgios a serem empregados para produzirem uma pintura de tamanha complexidade. Como seria possível, ao mesmo tempo, retratar fielmente aquela figura monárquica sem, contudo, desagradá-lo acerca tanto das suas vaidades pessoais como das suas idiossincrasias artísticas? Pois, se, de um lado, o soberano fazia questão de ressaltar que a pintura deveria expressar, pela via do reflexo artístico, a realidade mais verdadeira possível, por outro lado, o pintor deveria ser demasiadamente cauteloso para não situar o sujeito retratado em condições de humilhação social, advindas da exposição das suas deficiências físicas.

O primeiro concorrente, depois de muito refletir sobre as nuances e as implicações desse paradoxo, resolveu claramente se posicionar a partir da segunda premissa, pois essa – segundo o seu pensamento –, situando-se menos explícita que a primeira, poderia, ao menos, isentar-lhe de maiores agravamentos e minorar a severidade das punições. Optou, então, pelo escape ao retrato fiel do monarca e, em especial, da representação da sua banda corpórea deficitária. E, encaminhando-se para a esquiva da figuração dos problemas físicos do rei, terminou por criar uma obra de arte que, segundo a sua opinião, seria superior à própria realidade.

Ao concluir a sua obra, observava-se, no quadro, não apenas uma altivez imperial, mas a majestade figurada estava em condições físicas bastante superiores aquelas relativas ao próprio sujeito retratado. Para alcançar esse efeito artístico, o pintor precisou realizar um arriscado subterfúgio: a figura retratada, diferentemente do seu estado físico original, encontrava-se numa condição física plena, ausente de qualquer aleijo ou deficiência. Inobstante, o César daquele povoado imaginário estava pintado de frente, com cores bastante enérgicas e com teores acentuados de sombreamentos, ressaltando uma força que daria inveja a Hércules e uma sagacidade que enciumaria até mesmo Odisseu.

Como era de se esperar, a primeira impressão que o quadro gerou no rei foi de satisfação pessoal e de inusitada alegria. Ao ver-se figurado daquela forma, não apenas isento das suas deficiências físicas (bastante conhecidas por todos), mas também dotado de uma corporeidade elevada, era possível perceber, no seu rosto, uma mistura de resplandecência e de tristeza e, segundo

confidenciavam alguns dos presentes, podiam-se observar que até mesmo algumas pequenas lágrimas escorreram pelos seus olhos.

Deu-se uma longa pausa, na qual o rei, imerso em pensamentos diletantes acerca do passado, do presente e do futuro, se imaginava naquela condição física visualizada. Quantas humilhações sofridas, implícitas ou explícitas, poderiam ter sido e seriam evitadas! Quantos elogios – de admiração ou de inveja – ele teria e passaria a receber! De fato, aquele quadro conseguiu evocar não apenas uma miríade de sensações e de sentimentos na consciência do soberano, mas também lhe apresentou uma possibilidade inaudita de vida que, apenas depois de duras penas e de grande esforço, ele conseguiu se desprender.

E, se a imersão naqueles pensamentos havia lhe proporcionado elevadas sensações de regozijo, o regresso à realidade, após o retorno dessa subjetividade catártica, representou um drástico impacto no mais íntimo do seu ser. Ao se deparar com a dura e incontestável realidade, percebeu-se que o tamanho dessa queda foi ainda mais elevado do que a altura da suspensão que aquela imaginação lhe promoveu. Na verdade, essa pintura se tratava – ele pensou – de um canto de sereias, que, de forma análoga às tentações realizadas contra Ulisses¹, serviriam apenas para

¹ Homero (2011), na obra *A odisseia*, por meio de uma síntese da história oral de mitos e aventuras gregas, narra as peripécias sofridas por Ulisses (ou Odisseu), na sua tentativa de retorno para casa, após a vitória da guerra de Troia. Na sua trajetória, um dos principais desafios que ele precisa superar se dá no encontro com sereias que, a partir do seu canto, tentam seduzir e capturar os marinheiros. Como recurso para escapar a essas tentações, Ulisses determinou que toda a sua tripulação tampasse os ouvidos com cera e que ele, despidido desse

ludibriar as pessoas acerca da realidade que se precisa enfrentar. E, aportando uma amálgama de rancor e de axiomas materialistas, o rei pronunciou o seu parecer sobre essa obra de arte, assim como sobre o destino do seu produtor.

Esse quadro – disse estrepitosamente o rei – está claramente envolvido por elementos idealistas e, por isso, representa uma peça antirrevolucionária. E – completou – no lugar de expressar a realidade concreta a ser enfrentada, esse quadro serve de utensílio único para a alienação humana e social. Representa, portanto, não apenas um atentado contra os vigores revolucionários, como atua como um ópio do povo, pois o induz ao adormecimento perante a realidade. Assim, nesse caso, segundo as hostes regimentares, não caberia menor punição do que a sumária execução do artista. Foi, dessa forma, o encaminhamento dado tanto ao primeiro pintor como à primeira pintura realizada.

O segundo candidato, ao se deparar com tal problemática, recebeu uma carga de sensações paradoxais. Primeiro, pela sorte de não ser a sua vida que teve aquele fim. Mas, segundo, pela possibilidade da sua vida também ter aquele fim. E, no quilate estético, ficou-lhe uma lição importante acerca do rechaço sobre artes de teor idealistas e subjetivistas, que se tencionavam pela fuga da realidade. Não cometeria o mesmo erro e deveria, então, se esforçar para tentar retratar, com a máxima fidelidade, o objeto a ser figurado. Nada de salamaleques e adereços arbitrários seriam utilizados. Apenas o reflexo

daquilo que era mais explícito e mais natural.

Diante dessas premissas, o segundo candidato se esforçou em demasia para retirar todas as processualidades e contradições que poderiam envolver a expressão corporal e mental do rei. Na sua pintura, o soberano deveria ser tratado e retratado como um simples objeto; como uma simples coisa. Se estivesse num tempo mais recente, poder-se-ia até dizer que o segundo artista faria uma paráfrase das célebres palavras do método positivista: *considerar tudo como simples coisas*².

Ou seja, para evitar a repetição do mesmo erro do seu parceiro, ele objetivaria realizar uma cópia elementar daquilo que estivesse expresso na imeditiabilidade e na aparência física do rei. E, dessa forma, sendo o monarca possuidor de uma deficiência corporal explícita, no lugar de tentar esconder essa carência a partir de subterfúgios idealistas, o segundo pintor reuniu sua capacidade artística para realizar um reflexo puramente científico, e que esse se equalizasse pela legalidade própria da natureza, tal qual a lei da gravidade, por exemplo.

Apresentou, pois, o rei (também através do enfoque frontal), não somente a partir daquilo que tratou como a sua natureza humana, mas que ficasse bem claro, para todos que vissem aquele quadro, que se tratava de uma condição humana intransmutável. O teor naturalista se radicou no almejo de eternizar aquela situação como sendo a única possível para o soberano e que, justamente por isso, ele deveria ser cultuado, tal qual uma estátua, não

subterfúgio, ficasse amarrado ao mastro da sua nau. Assim, conseguiu ouvir os cantos sedutores, mas, não sendo possível se entregar a eles, foi capaz de sobreviver.

² Conforme afirma Durkheim (2007, p. 15), no início do segundo capítulo da sua famosa obra *As regras do método sociológico*: “A primeira regra e mais fundamental é *considerar os fatos sociais como coisas*”. (grifos originais)

apenas no momento presente, mas por toda a eternidade.

Os detalhes do segundo quadro foram tão cirúrgicos que se observavam, tanto no corpo do rei, nas suas vestimentas, assim como no próprio ambiente retratado, algumas falhas da própria realidade que, à primeira vista, não eram facilmente identificados. Vários defeitos, desde ranhuras da cadeira em que o rei estava sentado, até envergaduras na epiderme da parte esquerda do corpo do rei ficaram mais salientes. Mas, conforme afirmou o construtor da obra, não se tratavam de criações da mente do artista, mas apenas a cópia mais exata daquilo que serviu de molde para a pintura.

Ao se deparar com aquele novo – e também inesperado quadro – pode-se afirmar que o impacto primeiro que o rei sofreu foi inverso ao anterior. Se a pintura anterior (idealista) lhe trouxe sensações de alegria e de satisfação, os primeiros sentimentos ocasionados pela visão do seu retrato naturalizado foram de tristeza e de rejeição. Especialmente ele, que ali naquele momento era sujeito e objeto ao mesmo tempo, ficou atônito diante das minúcias das suas deficiências corpóreas. Ao ver-se retratado daquela forma, não somente ele se sentiu inferiorizado, mas também experimentou, como poucas vezes na sua vida, uma sensação extrema de impotência.

Se, diante do primeiro quadro, ele poderia ser comparado com grandes heróis da humanidade que, a partir das suas ações, conseguiram alterar até mesmo o destino imposto pelos deuses, aquela segunda figuração não somente lhe retirou momentaneamente do patamar das pessoas superiores, como o situou incapacitado diante da mínima agrura da vida. Logo ele, que era o soberano de todas aquelas pessoas,

capaz de, pelo uso de um simples ordenamento, decidir o futuro histórico de multidões, se sentiu incapacitado diante do mundo.

A sensação que lhe apossou naquele momento foi, portanto, a de resignação, de que nada poderia ser feito para mudar aquela condição humana eternizada. Ainda que também se reproduzisse essa sensação de imobilidade, tal qual ocorreu com a primeira pintura, nesse momento, a causa era inversa. Se, ao ver-se idealizado no primeiro quadro, o rei se sentiu numa fuga da realidade (e, nessa dinâmica, estando seduzido por um canto de sereias), ao deparar-se com a sua imagem retratada no segundo quadro, lhe pareceu que seu corpo e todas as suas forças estivessem cristalizadas e cimentadas, constituindo uma estátua de pedra, analogamente aos efeitos do olhar da Medusa³. E, para afugentar o destino assentado nesse naturalismo, a sua voz estrondou com mais vigor do que no caso anterior.

³ Na mitologia grega, a medusa era um monstro do mundo subterrâneo que, mesmo tendo um corpo análogo a uma mulher, possuía cobras na cabeça no lugar dos seus cabelos. Como consta nas aventuras de Perseu, ela tinha o poder de transformar em pedras as pessoas que lhe olhassem. Todavia, sua referência literal antecede os relatos das proezas desse semideus (Perseu), visto que já se encontra presente na obra *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo (1980, p. 39), como monstros que habitavam as planícies de Quistene: “Quanto tiveres atravessado a corrente que serve de fronteira aos continentes, caminha em direção à alvorada flamejante do sol até o momento em que, depois de ter atravessado o mar aboiante, chegarás às planícies de Quistene, onde moram as filhas de Fórcis, três velhas virgens de corpos de cisne que não têm, para o uso das três, senão um único olho, apenas um único dente, não vendo nunca sejam os raios do sol seja o astro da noite. Perto delas estão três irmãs aladas, de cabeleiras de serpente, abominadas pelos mortais. Nenhum homem pode vê-las sem morrer. São monstros que eu te aconselho evitar”.

Esse quadro – afirmou o rei, em alto e em bom som – é ainda mais alienador do que o primeiro, pois nele não somente não existe história e não aparecem alternativas e dinâmicas sociais, como o indivíduo que se encontrar nele retratado precisa ser muito forte para não sucumbir diante da resignação irradiada. Assim, numa altiva defesa pessoal, em que se exacerbava a auto exposição de suas supostas históricas qualidades heroicas, consubstanciada com as prerrogativas estéticas materialistas, o rei repetiu (com tonalidades mais severas) o mesmo desfecho do candidato anterior.

Por isso que, diante desses dois resultados terminais – que amedrontaram não apenas os artistas da região, mas todas as pessoas que tiveram informações sobre esse acontecido – fez-se um grande espanto quando um novo candidato se apresentou para o que se poderia definir, de forma eufemística, de uma contenda extremamente desfavorável. Se os dois candidatos iniciais foram executados justamente pela acusação inversa daquilo que objetivaram realizar, a preocupação sobre esse certame não se encontrava mais nas benesses que o vencedor poderia angariar, mas, simplesmente, na sua segurança vital. E, agora nesse momento, depois de tudo o que aconteceu, aparecera mais um candidato.

Se o primeiro pintor, ao contrário da sua intenção de vangloriar o soberano foi, sob a acusação de idealismo, executado e, se o segundo candidato, almejando retratar o monarca da forma mais natural e realista, recebeu, com base no parecer de naturalismo, a pena capital, por que mais alguém se pronunciaria a integrar essa disputa? Esse novo postulante só poderia se encontrar

ausente das suas qualidades cômicas e, por isso, objetivar um mergulho profundo numa morte tão proeminente.

Inobstante, se essa situação espantou drasticamente todos os presentes que acompanhavam o torneio, ainda mais surpresos ficaram todos depois que o rei pronunciou a sua avaliação final sobre a terceira obra de arte. Depois de afirmar que já estava bastante transtornado e mesmo desesperançado acerca da possibilidade de uma pintura que conseguisse captar os seus desígnios e que, portanto, estava prestes a anular todo o processo, ressaltou quão elevada foi a sua surpreendente admiração diante de tamanha satisfação artística e política.

E, não satisfeito com esses elogios, o soberano enredou vários outros, sempre exaltando a capacidade do terceiro artista em figurar-lhe de forma estética precisa, sem o menor resquício de idealismo ou de naturalismo. Mereceria, assim, não somente os prêmios e os títulos prometidos, mas deveria tornar-se parte integrante – de forma vitalícia – das magistraturas do seu reino. Especificamente, ao demonstrar tamanha competência e envergadura para o campo estético, o terceiro pintor deveria – segundo o ordenamento real – assumir a cadeira mestra do setor de artes e cultura daquele Estado.

Justificou-se, pois, o espanto geral que envolveu a todos (com exceção dos dois indivíduos envolvidos na pintura: o criador e o retratado). E todos esses ficaram, logicamente, com a curiosidade extremamente aguçada sobre o que estaria expresso naquele quadro. Será que foram as cores usadas? Os traços desenhados? A contraposição de luzes e sombras? O uso de linhas curvas, ou de outros subterfúgios típicos de pinturas

ilusionistas⁴? Só haveria uma forma de descobrir, mas a intimidação derivada de todo o ocorrido tinha esvaído a coragem necessária para aplacar a curiosidade sofrida por todos.

Quanta alegria e quanto alívio foram gerados no momento em que o rei, extremamente satisfeito da sua imagem retratada, chamou a todos os presentes para contemplar aquela obra de arte. Assim, todos puderam ter ciência das qualidades apresentadas naquele quadro e que, conforme também asseveraram, o tornava merecedor de todos os elogios reais.

2. Friedrich Engels e o triunfo do realismo na literatura

Na primavera de 1888, Friedrich Engels, o famoso comunista alemão, enviou uma carta a Margaret Harkness, na qual expressou alguns comentários sobre um livro dessa escritora, intitulado *City Girl*, que havia recebido dela há pouco tempo. Harkness (que costumava usar o pseudônimo de John Law) era uma escritora inglesa que, a partir de alguns contatos com ativistas e pensadores socialistas (com destaque para Eleanor Marx, a filha mais nova de Karl Marx e de Jenny von Westphalen), não somente havia realizado uma incursão nessa concepção política, como, também, estava decidida a contribuir, através da sua escrita literária, para o desenvolvimento dessa causa.

⁴ Uma das expressões mais presentes na realidade brasileira dessas chamadas “pinturas ilusionistas” encontram-se na arte barroca, em que, objetivando-se uma figuração que enaltecesse elementos espirituais e religiosos em detrimento de qualidades racionais e renascentistas, usaram-se, de forma elevada, vários recursos para esse fim, tais como a contraposição de cores, luzes e sombras, os drapeados e as linhas curvas.

O teor da referida missiva que, conforme se percebe no escopo e na profundidade dos seus comentários, não detinha grandes pretensões analíticas acerca da estética, representou, todavia, um marco de grande relevo para a análise marxista acerca da relação entre arte e política⁵. A problemática central da carta, que se ressalta nas análises realizadas por Engels acerca do livro de Harkness, centrou-se, justamente, na relação entre a arte e a política e, em especial, acerca da especificidade de cada uma dessas legalidades e de quais elementos o escritor precisaria portar para não realizar uma equalização entre elas. Em outros termos, tratou-se, essencialmente e introdutoriamente, de quais parâmetros devem ser utilizados para uma análise realista da literatura e qual a relação que essas determinações podem ter com a consciência política do escritor.

Diante desse argumento, logo após felicitar a escritora inglesa acerca da qualidade artística da sua obra⁶ e da sua coragem em escrevê-la, Engels principiou a sua análise anunciando aquilo que deveria ser central numa obra de arte, a saber, a sua qualidade realista. Nos seus termos, o realismo na arte “implica, além da verdade do detalhe, a reprodução fidedigna de personagens típicos em circunstâncias

⁵ Vários autores da tradição marxista apontam a premissa do triunfo do realismo como fundamento central para a análise estética e citam essa carta de Engels como uma referência fulcral. Dentre as análises que tratam desse tema, podem-se destacar as variadas obras do esteta e filósofo marxista húngaro György Lukács. Para uma síntese didática acerca dessa relação entre a análise artística de Lukács e a expressão nuclear apontada por Engels, ver: “A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura” de Ranieri Carli (2012).

⁶ Engels usa o termo *ein kleines Kunstwerk* (uma pequena obra de arte) para qualificar inicialmente o romance de Harkness.

típicas”⁷. (ENGELS, 2010, p. 167). Assim, ao lado da fidedignidade na narrativa e na figuração dos personagens e dos acontecimentos, situa-se a necessária qualidade de tipicidade.

Para ele, esse seria o problema central da obra analisada, pois, nessa, o desequilíbrio dessa relação marcaria uma insuficiência da escritora inglesa, visto que, se, de um lado, os personagens dessa obra seriam, dentro dos seus limites, “suficientemente típicos”, de outro lado, “as circunstâncias que os cercam e que possibilitam as suas ações, não estão, talvez, no mesmo nível de igualdade” (idem). E, como exemplo desse carecimento na exposição estética, Engels cita a forma como se encontram apresentados, em *City Girl*, os personagens da classe trabalhadora que, na sua análise, encontrar-se-iam deficitários em relação ao seu desenvolvimento histórico.

O diapasão entre a arte e a realidade refletida se encontrava desafinado, pois, diferentemente da narrativa desenvolvida por Harkness, em que a classe trabalhadora ainda se encontrava numa posição passiva e à mercê de auxílios externos (constatação que, anteriormente, era válida para o início do século XIX na Inglaterra), tal condição havia se diferenciado de forma bastante elevada no último quartil desse século, em que os trabalhadores ingleses não apenas já estavam organizados em instituições representativas (como sindicatos e partidos), como representavam uma força política bem atuante⁸.

⁷ Todas as citações dessa obra são traduções literais realizadas a partir da edição inglesa supracitada (ENGELS, 2010)

⁸ Um marco importante desse desenvolvimento foi a chamada *Primavera dos Povos*, em que

Um dos elementos desse caráter de tipicidade elencado por Engels se situa, assim, na precisa expressão figurativa do momento refletido da realidade. A arte não poderia prescindir, portanto, dessa relação realística com a realidade. Tal condição, todavia, não seria derivada de uma necessária submissão da arte à história, como se aquela tivesse, de forma imperativa, que retratar os detalhes mais perfunctórios dessa⁹. O que Engels apontou nas suas palavras foi a indispensável relação entre essas duas formas de representação (arte e história), para evitar que a arte, alheia a esse ingrediente realístico, constitua-se como uma forma de fuga da realidade, assim como uma cristalização arbitrária da sua aparência.

Inobstante, pode-se questionar se o comunista alemão não teria realizado essa admoestação como uma tentativa de defesa ou de engrandecimento da luta política dos trabalhadores pela construção do socialismo. A resposta para essa suposta querela aparece nos seus comentários seguintes, em que ele, ao invés de rogar pela escrita artística de teor socialista, enaltece uma

uma série de insurreições se espalhou pela Europa em 1848 e referendou o papel de fortalecimento gradativo da classe trabalhadora na luta política contra a exploração do capital. Como referência histórica, política e documental sobre esse movimento, que teve o objetivo central de catalisar e unificar os esforços revolucionários na superação da ordem societária burguesa, tem-se o *Manifesto do Partido Comunista*, redigido e publicado por Marx e Engels (1998) durante esse momento histórico.

⁹ Tal premissa não é, contudo, nem consensual entre os diversos analistas da arte, nem mesmo unívoca no meio dos estetas marxistas, como se pode observar, por exemplo, nas críticas realizadas por Perry Anderson (2007) acerca dos eventos e personagens da história da guerra entre a França e a Rússia, narrados em *Guerra e Paz* (Tolstói, 2011).

condição bem distinta: “eu estou distante de achar incorreto o fato de que a senhora não tenha escrito um romance socialista”, ou, conforme chamavam os alemães, um “*Tendenzroman*” (romance engajado), para “glorificar as concepções sociais e políticas do autor” (idem).

Isto é, no lugar de criticar Harkness por não ter escrito um romance engajado nas causas proletárias, o defensor impenitente da classe trabalhadora exalta a escritora inglesa exatamente pelo fato dela não ter imputado as suas preferências políticas e ideológicas na narrativa desenvolvida. Para não restar dúvidas, Engels complementou: “quanto mais as opiniões do autor permanecerem ocultas, melhor será para a obra de arte” (idem).

E, como forma de exemplificar aquilo que ele defende como realismo na arte, e, nesse caso, da possibilidade (e da necessidade) de criação de uma grande obra de arte independente das idiossincrasias políticas do seu criador, Engels teceu comparações entre obras literárias diferentes, produzidas por artistas de ideologias políticas bem distintas.

Se Émile Zola foi um escritor francês, famoso não somente pela sua obra artística, mas também pelo seu engajamento político socialista, Honoré de Balzac foi, da mesma forma, um célebre autor francês de grandes obras literárias, mas, em relação à perspectiva política, poderia ser classificado não somente como um pensador conservador, mas claramente como um defensor de posições reacionárias (aristocráticas). Diante dos dois, relacionando-os pelos seus moldes políticos, o mais esperado seria que Engels – um engajado defensor e lutador da causa operária – nutrisse

simpatias militantes pelo primeiro em detrimento do segundo¹⁰.

Todavia, conforme ele advertiu, tal relação não deveria ser transladada para a legalidade artística. Em outros termos, aquilo que serviria para o desenvolvimento da militância política poderia não ter serventia, de forma direta ou indireta, para a apreciação estética. É nesse sentido preciso que Engels (2010, p. 168) expõe o seu julgamento sobre aquele que seria o verdadeiro mestre francês da literatura mundial:

Bem, Balzac era politicamente um Legitimista [defensor da monarquia francesa]; seu grande trabalho é uma constante elegia da irreparável decadência da boa sociedade; suas simpatias estão todas com a classe condenada à extinção. Mas, apesar disso tudo, sua sátira nunca é mais afiada, sua ironia nunca mais amarga, do que quando ele coloca em movimento esses homens e mulheres com quem ele simpatiza mais profundamente – os nobres. E os únicos homens dos quais ele sempre fala com indisfarçada admiração são os seus mais acris antagonistas políticos, os heróis republicanos de Cloître Saint-Méry, os homens que naquele tempo (1830-36) eram, sem dúvidas, os representantes das massas populares. Que Balzac fosse, portanto, compelido a ir contra suas próprias simpatias de classe e seus preconceitos políticos, que ele *tenha visto* a necessidade da queda dos seus nobres favoritos, e os descrevera como pessoas que não

¹⁰ Ressalta-se que foi da pena do escritor naturalista francês que se originou uma das peças artísticas de maior contundência na denúncia da exploração dos trabalhadores pelos capitalistas. Em *Germinal*, Émile Zola (2012) expôs várias das agruras sofridas pelos trabalhadores das minas de carvão, subsumidos aos imperativos do capital.

mereciam destino melhor; e que ele *tenha visto* os verdadeiros homens do futuro onde, então, somente ali poderiam ser encontrados – a isso eu considero um dos grandes triunfos do Realismo, e uma das maiores características do velho Balzac. (grifos originais)

No caso desse ilustre escritor francês, o triunfo do realismo se expressaria, portanto, no fato de que as suas crenças políticas e sociais não impuseram limites e obstáculos à representação típica de personagens e acontecimentos. O busílis, explicitado nessa referência, se deu pela defesa de uma autonomia da arte perante a política, no sentido de que a legalidade específica daquela não pode ser consubstanciada por essa. Ou seja, a arte possui a sua própria especificidade e, ainda que, nessa, não estejam ausentes as determinações e as influências políticas, esses elementos só possuem validade expressiva, no seu interior, quando forem validados e qualificados a partir desse complexo. Em se tratando de objetos da estética, é a legalidade da arte quem deve subsumir, na sua particularidade, os elementos da política, e, nesse caso preciso, nem o inverso e nem a recíproca dessa assertiva são verdadeiros.

3. Considerações finais

Engels não afirmou que a arte realista é dotada de uma neutralidade ideológica, ou que essa se encontra asséptica de valores e ideais políticos, mas, tão-somente, que a sua medida não pode ser subsumida por esses interesses. A arte realista possui, sim, uma carga de valoração que pode, a depender da relação com o seu expectador, produzir efeitos reflexivos de teor político. Contudo, não são esses efeitos que medem a grandeza da obra de arte que os gerou. Pela necessidade de figurar a realidade a partir da sua essência, o

realismo endossado pelo defensor do comunismo pressupõe o reflexo necessário sobre a dinâmica histórica, nas suas processualidades e contradições imanentes.

Por isso que a busca pela representação artística da tipicidade de personagens e acontecimentos fica interdita tanto pela fuga da realidade como pela sua naturalização. Isso porque, apesar de apontarem caminhos antagônicos (um idealista e outro determinista), tanto o idealismo artístico (muito presente em concepções vanguardistas e subjetivistas) como o naturalismo artístico (que, no caso analisado por Engels, é exemplificado por Zola) não conseguem expressar a complexidade da dinâmica da história, nos seus movimentos essenciais de continuidades e rupturas.

Nesses dois casos analisados de figuração estética, a história aparece, em menor ou maior grau, fraturada das suas processualidades, seja pelo enaltecimento fantasioso do personagem perante as suas possibilidades sociais, seja pela imagética retirada do personagem da sua capacidade imanente de intervenção histórica. As relações entre indivíduo e sociedade, entre subjetividade e objetividade e entre teleologia e causalidade são de tal monta que, ao se hipertrofiar um polo em detrimento do outro, o reflexo artístico não captará a essência típica de personagens e acontecimentos, na mediação entre o singular e o universal.

Das duas formas, a pintura acerca da realidade representará um cerceamento imposto ao personagem, seja da sua consciência sobre as possibilidades concretas que o envolvem, seja da sua prática interventiva diante dos maiores obstáculos. No fundo, o que ocorrerá nesses casos são pinturas estanques

sobre a história, que não representam a complexidade da realidade refletida artisticamente, mas que expressam, de forma direta ou não, os valores, pensamentos e desejos do próprio artista.

Referências

ANDERSON, P. Trajetos de uma forma literária. In: **Revista Novos Estudos** CEBRAP, n. 77, março de 2007. (p. 205-220).

CARLI, R. **A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura**. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 2012.

DURKHEIM, Émile. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ENGELS, F. Engels to Margaret Harkness. In: MARX, K.; ENGELS, F. **Collected Works**.

V.:48: letters 1887-1890 London: Lawrence & Wishart, 2010.

ÉSQUILO. Prometeu acorrentado. In: ESQUILO; SÓFOCLES; EURÍPEDES. **Prometeu acorrentado; Édipo Rei; Medéia**. São Paulo: Abril cultural, 1980.

HOMERO. **A Odisseia**. São Paulo: Editora 34, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Cortez, 1998.

TOLSTÓI, Liev. **Guerra e Paz**. 2 Vols. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZOLA, Émile. **Germinal**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

Recebido em 2017-08-29

Publicado em 2017-12-05