

**UM CAPÍTULO DA HISTÓRIA DA
MODERNIDADE ESTÉTICA:
DEBATE SOBRE O EXPRESSIONISMO**

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador
Mário Sérgio Vasconcelos

Diretor-Presidente
José Castilho Marques Neto

Editor-Executivo
Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Superintendente Administrativo e Financeiro
William de Souza Agostinho

Assessores Editoriais
João Luís Ceccantini
Maria Candida Soares Del Masso

Conselho Editorial Acadêmico
Áureo Busetto
Carlos Magno Castelo Branco Fortaleza
Elisabete Maniglia
Henrique Nunes de Oliveira
João Francisco Galera Monico
José Leonardo do Nascimento
Lourenço Chacon Jurado Filho

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Paula da Cruz Landim
Rogério Rosenfeld

Editores-Assistentes
Anderson Nobara
Jorge Pereira Filho
Leandro Rodrigues

CARLOS EDUARDO JORDÃO MACHADO

UM CAPÍTULO DA HISTÓRIA DA
MODERNIDADE ESTÉTICA:
DEBATE SOBRE O EXPRESSIONISMO

ANÁLISE E DOCUMENTOS
(TEXTOS DE ERNST BLOCH, HANNS EISLER,
GEORG LUKÁCS, BERTOLT BRECHT E
THEODOR ADORNO)



© 1996 Editora Unesp

O copyright de Georg Lukács foi gentilmente cedido pela Editora Luchterhand, Neuwied; e os de Ernst Bloch, Hanns Eisler e Bertolt Brecht, pela Suhrkamp, Frankfurt a. M. Agradecemos ao Sr. Frank Benseler por ter nos facilitado os contatos editoriais.

Direitos de publicação reservados à:

Fundação Editora da Unesp (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M129c
2.ed.

Machado, Carlos Eduardo Jordão

Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo / Carlos Eduardo Jordão Machado. – 2.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ISBN 978-85-393-0519-3

1. Expressionismo (Arte). 2. Estética. 3. Artes – Aspectos políticos. I. Título

14-10803

CDD: 709.04

CDU: 7.036

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Aos meus pais Antonio de Lisboa Machado e Edméa
Laboissière Jordão (em memória), ao meu irmão
Antonio Carlos e à minha filha Fernanda.

SUMÁRIO

- 9 Introdução
- 13 1 A posição de Gottfried Benn diante do nacional-socialismo
- 21 2 Considerações sobre a trajetória político-intelectual de Lukács na década de 1930
 - Considerações sobre o período 1929-1935
 - “Grande Hotel ‘Abismo’”
 - ensaio contra o expressionismo
- 49 3 Sobre *a Herança deste tempo* de Ernst Bloch
 - A “não contemporaneidade”
 - A montagem “imediata” e a montagem “mediata”
- 89 4 A crítica de Lukács à *Herança deste tempo*
- 97 5 Digressão sobre Benjamin
 - A “montagem literária”
- 109 6 Antecedentes políticos
 - “Congresso dos escritores pela defesa da cultura”
 - A criação da revista *Das Wort* (1935)
 - A exposição “Arte degenerada” (*entartete Kunst* – 1937)
- 135 7 A polêmica na revista *Das Wort*
 - “caso Benn” e o debate na revista *Das Wort*

- O exemplo de Bloch e Benjamin: o teatro épico de Brecht
A crítica de Brecht a Lukács
Lukács-Bloch: as diferenças de opinião sem parque nacional protegido
- 173** 8 O “debate sobre o expressionismo” como chave interpretativa da polêmica Adorno x Lukács
1. O livro de Lukács e a crítica de Adorno
 2. Crítica do conceito de decadência
 3. Adorno: progresso e envelhecimento do material artístico
 4. Forma, estilo e técnicas
 5. “Normal” e patológico
 6. Crítica do solipsismo e negatividade estética
 7. Engajamento
- 217** Traduções
- 219** Ernst Bloch
Discussões sobre o expressionismo
O expressionismo visto agora
- 241** Georg Lukács
Trata-se do realismo!
- 279** Em memória de Hanns Eisler Por conta do terceiro ano da morte do compositor em 6 de setembro de 1965
Georg Lukács
- 285** Ernst Bloch/ Hanns Eisler
A arte e a sua herança
- 291** Bertolt Brecht
O debate sobre o expressionismo
Sobre o caráter formalista da teoria do realismo
Observações sobre um ensaio
Notas sobre uma teoria formalista do realismo
Observações sobre o formalismo
Sobre o realismo
O caráter popular da arte e o realismo
- 319** Theodor W. Adorno
Reconciliação extorquida. A propósito da *Significação atual do realismo crítico* de Georg Lukács
- 349** Referências bibliográficas

INTRODUÇÃO

Para esta segunda edição de *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*, além dos sete capítulos que compõem a 1ª parte do estudo, foi incluído o capítulo “O ‘debate sobre o expressionismo’ como chave interpretativa da polêmica Adorno X Lukács”, como também acrescentamos às traduções o ensaio de Adorno, “Reconciliação extorquida”, publicado originalmente na revista *Der Monat*, em novembro de 1958, e o de Lukács, “Em memória de Hanns Eisler”, publicado no jornal *Die Zeit* – em setembro de 1965. Das três partes que compunham originalmente este trabalho, da segunda parte, sobre as aporias do “debate sobre o expressionismo” nas obras de juventude de Ernst Bloch e Georg Lukács, foi publicado o capítulo sobre “O espírito da utopia” no livro *Capítulos do marxismo ocidental* (Editora Unesp, 1998), organizado por Isabel Loureiro e Ricardo Musse e, ainda este ano, será publicado o capítulo sobre a estética de Heidelberg do jovem Lukács, “Alienação X sujeito-objeto idêntico na esfera estética”, no livro *Georg Lukács: estética e ontologia* (Alameda Editorial), organizado por Ester Veisman. No mais, a edição segue a original que reproduzimos aqui.

O “debate sobre o expressionismo” é analisado da seguinte maneira: trata-se de reconstruir os pressupostos teórico-políticos historicamente imediatos ao debate, isto é, são discutidas as

posições de Gottfried Benn, Georg Lukács, Ernst Bloch e também Walter Benjamin, o Congresso dos Escritores pela Defesa da Cultura, a criação da revista *Das Wort*, a exposição “Arte degenerada” e o próprio debate; para tanto, retomo sumariamente quase todas as intervenções significativas, sobretudo as de Brecht, Lukács e Bloch. Com isso, pretendo chamar atenção, antes de tudo, para o caráter político do debate: não apenas o fato de alguns representantes significativos das vanguardas históricas como Marinetti, G. Benn, E. Nolde e outros terem se comprometido com o nazifascismo, que toma de assalto a Europa a partir dos anos 1920, mas, sobretudo, ressaltar também o erro histórico dos comunistas, hegemônicos na revista *Das Wort*, ao reduzir a quase totalidade do que foi produzido de mais avançado pelas vanguardas e pelo expressionismo alemão, em particular, ao “caso Benn”.

A posição de Lukács neste contexto é inequívoca: ele se torna a partir de então um dos críticos mais ferrenhos das vanguardas. Seu “antivanguardismo” está em conexão direta com suas posições políticas. Mas certamente seria falso explicar suas concepções estéticas pelas suas ideias políticas. Ao contrário, o antivanguardismo de Lukács é anterior às suas posições políticas como marxista, isto é, é historicamente contemporâneo à experiência explosiva das vanguardas nos anos 1910. Sua complexa defesa da autonomia da obra de arte, entendida como realidade coerente, harmônica e distanciada da realidade da vivência (*Erlebniswirklichkeit*), corresponde em contrapartida à experiência de transformação da obra de arte pelas vanguardas. A defesa intransigente de Bloch do expressionismo e das vanguardas históricas em *O espírito da utopia* (1918-1923) vem reforçar a nossa hipótese. Assim, tento evidenciar como as aporias do “debate sobre o expressionismo” já estão ativamente presentes nas obras de juventude de ambos os filósofos.

As aporias do “debate sobre o expressionismo”, arte de vanguarda X arte realista, são retomadas de modo potenciado na polêmica travada entre Adorno e Lukács no final dos anos 1950. O erro estético de Lukács ao opor Kafka ou Thomas Mann corresponde ao erro político de Adorno ao desconhecer a difícil situação política de Lukács, na ocasião expulso do PCH e proibido de publicar em alemão. Ao confrontarmos as posições estéticas de Lukács às de Adorno, fechamos um ciclo histórico, ou melhor, demarcamos

um capítulo da história da modernidade estética desde *O espírito da utopia* de Bloch até a *Teoria estética* de Adorno, isto é, aquele capítulo da chamada “teoria marxista da literatura” que tem como fim repensar esteticamente a experiência das vanguardas históricas.

Por último, gostaria de lembrar que este trabalho faz parte da minha dissertação de mestrado, defendida em junho de 1991 no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Paulo Eduardo Arantes, a quem agradeço, em primeiro lugar. Este livro contém a primeira parte e um capítulo da terceira parte da dissertação, como já foi dito no início, e inclui, juntamente com a tradução dos textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács, Bertolt Brecht e também de Theodor Adorno, algumas representações de obras que foram expostas na chamada exposição “Arte degenerada”, organizada pelos nazistas em 1937, entre elas dois quadros de Lasar Segall. A versão que republicamos segue a edição original de 1991.

Gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (Fapesp), que me financiou uma bolsa de mestrado de agosto de 1983 a dezembro de 1985, ao Estágio de Pesquisa no Exterior (6 meses); ao Instituto Goethe de São Paulo e ao Goethe Institut de Mannheim, na Alemanha Federal; ao DAAD; ao Lukács-Archiv de Budapest, Hungria; ao Michael Löwy do CNRS em Paris, França; ao Departamento de História da Unesp, câmpus de Assis, onde, desde abril de 1987, sou professor de História da Filosofia e da Arte. Gostaria de agradecer também os comentários críticos dos Profs. Gabriel Cohn e Ricardo Terra por ocasião da defesa de mestrado. Não posso deixar de mencionar os cursos de Estética da Prof^ª Otília Beatriz Fiori Arantes seja na Filosofia, seja na FAU da USP. Gostaria de agradecer também o apoio que recebi dos Profs. Frank Benseler (Paderborn) e Christa Bürger (Frankfurt a.M.), meus orientadores de doutorado, que fiz posteriormente, durante o período de fevereiro de 1992 a junho de 1997, na Alemanha, graças ao financiamento do CNPq e aos afastamentos concedidos pela Unesp, câmpus de Assis.

São Paulo, setembro de 2012.

1 A POSIÇÃO DE GOTTFRIED BENN DIANTE DO NACIONAL-SOCIALISMO

Os antecedentes do debate sobre o expressionismo eclodiram em um contexto no qual, na Alemanha, o processo de nazificação da vida cultural em larga escala era ainda bastante recente e se desenvolvia de modo contraditório e ambíguo. Essa ambiguidade do processo de nazificação se manifestava, antes de tudo, na atitude em relação ao passado cultural alemão mais recente, isto é, em relação à época do expressionismo. Ainda no primeiro semestre de 1933, um grupo de jovens críticos e artistas reunidos em torno do periódico *Kunst der Nation*, sem se colocar em oposição ao nacional-socialismo, tomara abertamente o partido do expressionismo e das correntes figurativas de vanguarda. No mesmo período, em Berlim e em outras cidades alemãs, foram organizadas exposições coletivas com a participação de artistas como Barlach, Nolde e Feininger. Em dezembro de 1933, Erich Hackel, Mies van der Rohe, Paul Hindemith e Richard Strauss eram chamados para formar a comissão julgadora de um concurso público. A reação a essa permanência de representantes das vanguardas históricas na vida cultural alemã não se fez esperar. Börries von Münchhausen publica, no *Deutscher Almanach auf das Jahr 1934*, uma violentíssima crítica ao expressionismo. O artigo obteve enorme repercussão, sendo republicado em 34 jornais. No texto, com termos bombásticos, Münchhausen

investe contra o completo distanciamento dos escritores em relação à “vida espiritual do povo”, e critica-o como uma “traição ao amor à pátria” e por não ser mais que expressão de “esnobismo” e de “imoralidade”. Ele afirma: “a dissolução da forma é diretamente proporcional à dissolução da moralidade dos conteúdos”.¹

Por meio de seu artigo, Münchhausen, na verdade, nada mais fazia que resumir as novas diretrizes da política cultural hitleriana. Uma das poucas vozes a se levantar contra essa indiscriminada condenação do expressionismo foi justamente a de G. Benn, que, em 5.11.1933, publica no semanário *Deutsche Zukunft* uma ampla e apaixonada “profissão de fé no expressionismo”.

Benn, na defesa da sua geração de poetas e artistas expressionistas, reage à acusação de que eles nada mais seriam que expressão de degenerescência, anarquismo, esnobismo, bolchevismo cultural, ou que seriam meros desertores e criminosos. Para Benn, o expressionismo foi um estilo europeu. Em termos confusos, agregando diletantismo e misticismo biológico, Benn toma o expressionismo como a “última grande revolução europeia”. E acrescenta:

Ele foi, no âmbito estético, o perfeito correspondente da física moderna e da sua interpretação abstrata dos mundos, o paralelo expressivo da matemática não euclidiana, que abandonou o mundo clássico do espaço dos últimos dois mil anos em direção a espaços irrealis.²

O expressionismo, como um esforço de ultrapassar o naturalismo e o impressionismo, aproximava, segundo Benn, artistas plásticos como Picasso, Léger, Braque, Carra, De Chirico, Archipenko, Kandinsky, Klee, Hofer, Belling, Pölzig, Gropius, Kirchner, Schmidt-Rotluff; músicos como Stravinsky, Bartók, Malipiero, Alban Berg, Krenek, Honegger, Hindemith; poetas como Heim, Stramm, Georg Kaiser, Edschmid, Wedekind, Sorge, Back, Göring, Becher, Däubler, Stadler, Trakl, Loeke e Brecht.³ Nessa lista, aparentemente ampla, que inclui até artistas considerados comunistas

1 Münchhausen, Die neue Dichtung, *Deutscher Almanach auf das Jahr 1934*, p.28-6. In: Raabe (org.), *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*.

2 Benn, Bekenntnis zum Expressionismus. In: _____. *Gesammelte Werke*, v.I, p.250-1.

3 Ibid., p.242.

como Becher e Brecht, Benn sintomaticamente não menciona artistas judeus e tampouco ao longo do artigo se refere à arte africana, talvez para que dessa forma pudesse preservar a origem “ariana” do expressionismo.

Benn toma como exemplo o futurismo italiano.⁴ O fascismo italiano apropriara-se do futurismo. Marinetti era na ocasião presidente da Academia Romana de Artes. O nacional-socialismo deveria fazer o mesmo em relação ao expressionismo. Este era o melhor exemplo a ser seguido pela Alemanha hitleriana para “ir à raiz das coisas” (*An-die-Wurzel-der-Dinge-gehen*).⁵ Entre 1910 e 1925, essa tendência antinaturalista tinha, segundo Benn, consciência de que “a realidade era um conceito capitalista”.⁶ A realidade significava o liberalismo, o darwinismo, a guerra, a humilhação histórica, a injustiça e o poder, a dissolução da natureza e da história. A “realidade”, para Benn um conceito “demoníaco”, é a realidade da racionalização científica. Esta racionalidade era o resultado do niilismo europeu – e nisto, como poeta e médico, Benn interpreta de modo singular o problema do niilismo segundo Nietzsche, que exercera sobre ele uma profunda influência. Para Benn, o espírito não possuía nenhuma realidade. A defesa das vanguardas históricas era ao mesmo tempo acompanhada de um ataque à cultura do liberalismo, ao parlamentarismo, ao racionalismo e ao marxismo. Esta defesa era, na verdade, uma defesa com meias palavras, como observa Palmier:

4 Sobre a relação entre fascismo e futurismo e, particularmente, sobre a análise do movimento como um todo, ver: De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Para a compreensão da poética futurista como uma estética da modernidade, seu dinamismo plástico, sua mística da guerra etc., ver: Fabris, *Futurismo: uma poética da modernidade*. Para poder situar o futurismo junto às tendências de vanguarda do início do século, o catálogo da exposição de Berlim de 1977 apresenta um bom material sobre arquitetura: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*. Ver também o catálogo da grande exposição realizada em Veneza em 1986: *Futurismo e Futurismi*. Ver também: De Maria, *La nascita dell'avanguardia*; Salaris, *Storia del futurismo*; Gherarducci, *Il futurismo italiano*; Lucini, *Marinetti, futurismo, futuristi*.

5 Benn, op. cit., p.243.

6 Ibid., p.245.

O conteúdo ideológico do expressionismo, seu pacifismo, seu *élan* messiânico, sua aspiração ao socialismo, sua adesão à revolução de 1919, são cuidadosamente deixados de lado. Assim Benn ... identifica o expressionismo com o futurismo, explicitando o conteúdo ideológico deste, mas deixa de lado também o futurismo russo por suas ligações com a Revolução de Outubro.⁷

Nesta “profissão de fé no expressionismo”, Benn mescla os temas típicos de sua poética: psicologia e fisiologia, conhecimento da realidade por meio do êxtase e da embriaguez interior e visão de mundo como um conjunto de relações e funções, mito e técnica etc. Esses temas se entrelaçam ambigualmente com os motivos da ideologia nazista: “A propaganda toca as células germinativas, a palavra toca as glândulas sexuais”.⁸ Seus argumentos desembocam no reconhecimento da “função antiliberal” do movimento nacional-socialista e na visão de uma sociedade futura fundada novamente sob o signo do ritual político: “Retorno dos Asen, terra branca de Tule e Avalon encimada pelos símbolos imperiais: tochas e achas, e a seleção das raças superiores, das ‘elites’ para um mundo meio mágico e meio dórico. Distâncias infinitas que se aproximam! Não da arte, o ritual se fará em torno de tochas, ao redor do fogo”.⁹

Acerca dessa curiosa fusão de elementos arcaicos e míticos com uma sensibilidade clínica, resultando em um tipo particular de niilismo, é de Benjamin uma observação essencial:

Na produção de Jung um dos elementos que apresenta um efeito tardio e particularmente enérgico, como é hoje evidente, foi trazido explosivamente à luz primeiramente pelo expressionismo. Trata-se de um niilismo médico, como aquele que se manifesta na obra de Benn e que encontrou um expoente tardio em Céline. Esse niilismo é provocado pelo choque que o interior do corpo transmite àquele que o trata. O próprio Jung atribui ao expressionismo o crescente interesse pelo fenômeno psíquico e escreve: ‘A arte expressionista antecipou profeticamente esta mudança, assim como a arte antecipa sempre intuitivamente as mudanças

7 Palmier, *L'expressionisme comme révolte*, p.165.

8 Benn, op. cit., p.254.

9 Ibid., p.255.

incipientes da consciência universal' [...] A este respeito não se deve perder de vista as relações que Lukács estabeleceu entre o expressionismo e o fascismo.¹⁰

O comentário de Benjamin é profundamente elucidativo, mas não deve ser mal interpretado. Sabemos que, na época, ele elabora um conceito de obra de arte (não aurático) inteiramente diverso do de Lukács. Prescindindo radicalmente de conceitos essenciais da interpretação lukácsiana da modernidade como o de “decadência”,¹¹ Benjamin não desconsidera, entretanto, as relações que Lukács estabelece entre expressionismo e fascismo, que analisaremos a seguir.

Nesta tentativa de salvação da vanguarda alemã do século XX, Benn encontrou apoio em Max Sauerlandt, o qual – ainda no semanário *Deutsche Zukunft* em 7.1.1934 – intervém também a favor da geração expressionista:

Permanecerá para sempre mérito dos estudantes nacional-socialistas e de seus dirigentes o fato de se ter efetuado as primeiras tentativas de reabrir a estrada a estes que são os artistas mais autênticos do passado mais recente, de tê-los tirado da massa dos “incapazes e dos escamoteadores”.¹²

Contudo, esta obra de repercussão estava condenada ao fracasso: o neoclassicismo pequeno-burguês, como estilo oficial do regime, é imposto a partir do alto de forma sempre mais sistemática e maciça, e a condenação das experiências mais avançadas das

10 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p.590. É provável que Benjamin tenha escrito este comentário em meados de 1937. Na carta endereçada a G. Scholem, de julho de 1937, pode-se ler: “Proponho-me consolidar metodologicamente certos fundamentos das *Pariser Passagen* através de uma polêmica contra a doutrina de Jung, especialmente contra a teoria das imagens arcaicas e do inconsciente coletivo ... Pretendo aprofundar o estudo da particular figuração do niilismo médico na literatura: Benn, Céline, Jung”. Carta n.287. In: Benjamin, *Briefe*, p.731.

11 “A superação (*Überwindung*) do conceito de ‘progresso’ e a superação do conceito de ‘época de decadência’ (*Verfallzeit*) são duas faces da mesma moeda.” In: Benjamin, op. cit., p.575.

12 Chiarini, *Lespressionismo tedesco*, p.44. Ainda sobre Benn, ver os ensaios de Schmitt, *Die Wenigen, die das davon erkannt* (1986), e de Rothe, *Benn-Renaissancen* (1985), ambos incluídos no livro organizado por Hillebrand, *Über Gottfried Benn*.

pesquisas figurativas contemporâneas encontrou sua expressão definitiva na mostra de “arte degenerada”, realizada em Munique em 1937 (ver capítulo 6 deste trabalho).

Gottfried Benn não foi um caso isolado de representante significativo da cultura alemã dos anos 1920 a aderir ao nacional-socialismo. Basta lembrar o poeta Hans Johnst, o pintor e gravador Emil Nolde, e não há como deixar de mencionar também o filósofo Martin Heidegger. Por mais que todos eles se tenham tornado posteriormente figuras marginais, com a radicalização do processo de nazificação da Alemanha, nenhum deles renegou posteriormente esses vínculos, apesar de explicações *post festum*, nem sempre convincentes, de que haveria uma diferença entre o programa nacional-socialista original e a sua prática real. Isso certamente não pode ser esquecido.¹³ No caso do filósofo, a adesão não foi um mero gesto conjuntural ou fruto de um desvio momentâneo; ao contrário, como mostra Nicolas Tertulian, “o próprio Heidegger a inseriu em um contexto, o da sua reflexão sobre o destino do Ocidente”.¹⁴ É de se lembrar que a crítica ao liberalismo era o “cavalo de batalha” da “revolução conservadora” (de Spengler a Jung), e também dos próprios doutrinários do nazismo, como Bäumler e A. Rosenberg. Este antiliberalismo estava também presente de forma confusa na cultura de extrema esquerda de inspiração soreliana da época. Esta posição contrária à democracia, ao Ocidente, ao racionalismo e ao marxismo era acompanhada pela ideia de que a cultura alemã era

13 Para uma crítica mordaz ao “revisonismo” na historiografia alemã mais recente, que pretende banalizar o extraordinário e a experiência dos campos de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial, ver os ensaios incluídos no volume: Habermas, *Eine Art Schadensabwicklung*. Cheguei a fazer um comentário das posições de Habermas em Machado, *Razão e modernidade*.

14 Segundo Tertulian, em Heidegger, “o liberalismo, colocado em discussão como típica expressão do século XIX, era projetado em uma grandiosa tela de uma história do Ser, como uma das últimas mutações da funesta emancipação da subjetividade”. Tertulian, Heidegger, *Il destino de una filosofia, Rinascita*. Uma das contribuições mais elucidativas à compreensão da filosofia heideggeriana é o ensaio *Die metaphysikkritische Unterwanderung des okzidentalen Rationalismus*: Heidegger. In: Habermas, *Der philosophische Discurs der Moderne*. Ver também o ensaio do jovem Habermas, mencionado por Tertulian, que, em 1953, forçou Heidegger a sair do seu mutismo e escrever uma resposta ao semanário *Die Zeit*: Martin Heidegger: a propósito da publicação do curso de 1953. In: Habermas, *Perfiles filosóficos-políticos*.

expressão de uma “consciência à parte” (*Sonderbewutsein*),¹⁵ que Gottfried Benn assume em seu discurso, como chegamos a ver. Ele se tornará, a partir de 1936, o centro (o alvo falso) do debate sobre o expressionismo.

15 Habermas, *Geschichtsbewusstsein und posttraditionale Identität. Die Westorientierung der Bundesrepublik*. In: ————. *Kleine politische Schriften VI*, p.161.



Cena da exposição em Berlim, 1938.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAJETÓRIA POLÍTICO-INTELLECTUAL DE LUKÁCS NA DÉCADA DE 1930

Considerações sobre o período 1929-1935

Em 1928, Lukács redige as “Teses de Blum”,¹ como resultado de suas reflexões político-práticas em torno das experiências revolucionárias e da emergência de novas formas de contrarrevolução (o fascismo). Reflexões dessa natureza são fundamentais em se tratando de um intelectual de formação tradicional. Demarcam, no caso de Lukács, mais uma “guinada” significativa na sua trajetória. As “Teses de Blum” representam o fim de sua “guinada política” e, ao mesmo tempo, o início de uma “guinada estética” – característica que marca a reflexão não só de Lukács, mas também de

1 Lukács, Teses de Blum, *Temas de Ciências Humanas*, n.7, p.19-30. Em 1928, o partido comunista da Hungria preparava o seu segundo congresso e Lukács foi encarregado de escrever o projeto das teses políticas para o evento. Nelas, elabora, retomando de forma original uma expressão de Lenin, sua concepção de “ditadura democrática”. Sobre sua importância como marco crítico de sua trajetória político-intelectual, ver: Boella, *Il giovane Lukács*, p.313; Konder, *Lukács*, p.207; Löwy, *Para una sociologia de los intelectuales revolucionarios*, p.309; Mészáros, *Lukács' Concept of Dialectic*, p.21. Sobre a trajetória política do “jovem” Lukács, ver: Maar, *O coração e as almas*.

Bloch, Benjamin e Adorno.² Lukács tenta elaborar uma nova teoria política que passa pela recolocação qualitativa de seus valores.³ Esta mudança corresponde ao desfecho de um período histórico e possui uma pré-história intelectual muito peculiar: na década de 1910, houve uma “guinada política” da estética, isto é, daqueles intelectuais (radicais, segundo Löwy) ocupados com a problemática cultural em geral; já na década de 1920, na medida em que a revolução sofre um processo de “insulamento”, ocorre uma “guinada estética” da política, um retorno à reflexão da cultura. Este esquema interpretativo proposto por Löwy, Rauler e Bürger é particularmente engenhoso e importante para a compreensão da história da estética de inspiração marxista.⁴ A trajetória de Lukács, nesse sentido, é paradigmática.

Nosso esquema interpretativo é semelhante a este. Para nós, a radicalização política do Lukács pré-marxista é expressão de um processo de mudança qualitativa em que a cultura (estética) é que coloca e orienta a política. A partir de 1928, com as “Teses”, a política é que orienta sua reflexão sobre a cultura (estética) – é um retorno “politizado” à reflexão sobre a estética ou uma “politização” da estética. Em um primeiro momento, falta ao Lukács pré-1918 uma perspectiva social politicamente concreta e articulada, uma mediação entre “vida” e “alma”, entre “ser” e “dever-ser”.⁵ A novi-

2 Peter Bürger enfatiza, não sem razão, que a reflexão estética de Adorno na sua origem está profundamente interligada – contra aqueles que ainda continuam pensando (?) que entre o pensamento de Adorno e a práxis política há um abismo – com a polêmica da revista *Die Linkskurve*; segundo Bürger, seria um erro ler *Kierkegaard* fora desta conexão. Ver: Bürger, *Prosa der Moderne*, p.24.

3 Sobre a unidade e a diversidade do conjunto da obra de Lukács, ver: Fehér et al., *La Scuola di Budapest: sul giovane Lukács; Márkus, L'anima e la vita. Il "giovane" Lukács e il problema della Kultur, Aut-Aut*, n.157-8, p.149-74; Heller, *Lukács Revalued*; Cases, *Su Lukács*; VV. AA., *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*; Valente, *Lukács e il suo tempo*; Matzner, *Lehrstück Lukács*; Dannemann, *Georg Lukács – Jenseits der Polemiken*.

4 Rauler; Fürnkäs, *Weimar. Le tournant esthétique*.

5 A contraposição entre “as formas e a vida” na produção intelectual do jovem Lukács é o tema da minha tese de doutorado realizada na Alemanha Federal, entre fevereiro de 1992 e junho de 1997, sob a orientação dos professores Frank Benseler e Christa Bürger. A “Exposé” da tese, *Die Formen und das Leben. Ethik Asthetik beim frühen Lukács*, foi publicada em Benseler; Jung (orgs.). *Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen*

dade consiste em que, a partir da década de 1930, a retomada de questões acerca de uma estética “sistemática”⁶ e a sua reflexão sobre a experiência das vanguardas históricas em particular (o ensaio contra o expressionismo é, nesse sentido, muito importante, como veremos) tem por base uma teoria política: Lukács não é mais um intelectual que, da crítica da cultura movida por um anticapitalismo radical (“anticapitalismo romântico”), extraia consequências ético-políticas exteriores à práxis política; ao contrário, na década de 1930, é a política que dá novas formas e conteúdos à problematização da cultura moderna, em um contexto em que, ao mesmo tempo, se afasta da atividade política direta.

Lukács aparece no debate cultural da emigração democrática e de esquerda (antifascista) – particularmente no “debate sobre o expressionismo” – como um político da cultura original. Suas intervenções no âmbito da discussão política sobre a cultura são acompanhadas de uma teorização sistemática, isto é, retomam os seus projetos de juventude de fundamentação de uma estética autônoma e que culmina na *Peculiaridade do estético*, sua obra da maturidade. O papel desempenhado na pré-história de sua elaboração de uma estética sistemática pelas concepções políticas elaboradas em 1928 é reconhecido não apenas pelo próprio Lukács,⁷ mas pelos críticos marxistas oficiais, como J. Revai. Contraditoriamente, Lukács, como político da cultura, ao tematizar a questão da “verdadeira arte”, do “autêntico” realismo ou ao combater as vanguardas históricas e seu “anticapitalismo romântico” etc., é antes um ideólogo de partido, como ele próprio se define, que um político-dirigente propriamente dito. Ele é afastado da direção política com a derrota das “Teses de Blum” no 2º Congresso do Partido Comunista Húngaro em 1929 e, formalmente, não é mais um dirigente político.

Georg-Lukács-Gesellschaft, p.61-78. O capítulo central sobre o planejado livro do jovem Lukács sobre Dostoiévski, *Die “zweite” Ethik als Gestaltungspriori eines neuen Epos*, foi também publicado em Benseler; Jung (orgs.), loc. cit..

6 Essa mudança se manifesta em seu primeiro ensaio sobre estética da década de 1930, O debate sobre *Sieckingen* de Lassalle de 1931, em Lukács, *Marx e Engels como historiadores da literatura*, p.7-91.

7 Lukács, Prefácio de 1967. In: _____. *Historia y consciencia de clase*, p.XXXIII.

Nosso objetivo é esclarecer a natureza das concepções políticas (a relação com o passado, a questão da herança cultural, a problemática da democracia política) e estéticas (a relação com as vanguardas históricas e o seu método criativo) do “debate sobre o expressionismo”. Em relação às concepções políticas de Lukács deste período, é importante não se deixar levar pela identificação imediata entre suas posições e a política cultural stalinista. As posições *antivanguardistas* de Lukács não têm como contrapartida o “realismo socialista” ou a “arte engajada”, mas o “realismo crítico”, a autonomia do estético.

Com a saída de Viena em 1929, Lukács parte para Moscou e trabalha (até 1931) junto ao Marx-Engels Institut, dirigido então por Riazanov.⁸ É nessa época que lê os *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx, até então inéditos. Os *Manuscritos* provocaram em Lukács um enorme impacto intelectual, o que o leva a rever alguns fundamentos de sua concepção anterior, como, por exemplo, a problematização histórico-genérica do conceito de “alienação” (*Entäußerung*) no lugar de “reificação” (*Verdinglichung*). Tal revisão é um marco decisivo para a nossa análise. Em termos políticos, dando consequência a sua nova concepção democrático-pluralista do final dos anos 1920, seria impossível a Lukács, com a concepção *mitológica* do papel do proletariado de *História e consciência de classe*, compreender o conceito de “gênero humano”, essencial à obra do jovem Marx. Além dos *Manuscritos*, Lukács toma conhecimento – ainda em Moscou – dos *Cadernos filosóficos* de Lenin, publicados em 1929-1930. Essas obras e a do jovem Marx em particular contribuíram enormemente para a reformulação-aprofundamento de suas concepções sobre a relação Hegel-Marx, a teoria do fetichismo e da alienação, a relação sujeito-objeto na estética, epistemologia, a própria categoria do trabalho, a relação teoria e realidade social (a práxis) etc. Há um esforço de Lukács em rever a relação, já presente no livro de 1923, entre “marxismo e filosofia”. A partir dos anos 1930, Lukács tenta articular uma “filosofia” para o marxismo, a elaboração de uma estética “sistemática” e de uma ontologia, em bases antropológicas, isto é, uma antropologia filosófica centrada no paradigma do trabalho. O melhor exemplo dessas transformações

8 Conforme Mészáros, op. cit., p.137.

teórico-filosóficas é a sua monografia sobre *O jovem Hegel* concluída em 1938.⁹

Nos primeiros textos de crítica literária ou de teoria estética, escritos na década de 1930 – em que retoma a problematização da estética a partir de novos pressupostos políticos –, Lukács trava uma batalha de duas frentes: de um lado, contra o “sociologismo vulgar”, cuja expressão oficial era o “realismo socialista” e, de outro, contra a experimentação linguístico-formal das vanguardas históricas. Sua oposição ao “sociologismo vulgar” se dá no entendimento da relação entre origem social e valor imanente da obra de arte. A sua relação com as vanguardas históricas – que constitui a questão decisiva do “debate sobre o expressionismo” – articula-se na sua não aceitação do método criativo destas, a montagem.

Em 1931, Lukács transfere-se para Berlim, torna-se vice-presidente do grupo de Berlim da Associação dos Escritores Alemães e membro da Liga dos Escritores Proletários-Revolucionários. Como colaborador da revista *Die Linkskurve* publica, entre outros ensaios, “Os romances de Wille Bredel”, “Tendência ou partidarismo” e

9 Lukács, *Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft*. Essa obra, iniciada em Berlim 1931-1933 e concluída em setembro-dezembro de 1938, é publicada pela primeira vez apenas dez anos depois na Suíça. Em 1954, sai uma edição revista pelo autor na RDA (Tradução castelhana de *El joven Hegel*, p.29). Esta é a obra histórico-filosófica mais importante do período de exílio e quiçá sua obra mais importante e editorialmente mais bem cuidada pós-1928. Lukács, excepcionalmente, alterava suas obras acabadas ou já editadas; esta constitui uma das poucas. O motivo de mais de dez anos de atraso para a primeira edição deste livro decorreu da interpretação “original” dada por Zdanov, durante a guerra, que reduzia Hegel a um mero representante da reação feudal alemã contra a Revolução Francesa. Bloch publica em 1949, no México, *El pensamiento de Hegel*; nas edições posteriores (1951-1962), Bloch utiliza o mesmo “esquema da estrutura da *Fenomenologia*” desenvolvido por Lukács nesse livro. Sobre polêmica gerada na década de 1950 no leste europeu a propósito da interpretação de Hegel de Bloch e Lukács, ver: Cases, Vicisitudes y problemas de la cultura en la República Democrática de Alemania. In: ———, *Crítica del marxismo Liberal*, p.19-70. Sobre sua gênese, ver o importante estudo de Sziklai, Lukács e l'età del socialismo. Contributo alla genesi di *Der Junge Hegel* (Atti del convegno di Roma, 12/1981). In: Valente; Almási et al. (orgs), *Lukács e il suo tempo*, p.53-64. Sobre questões da transição Kant-Hegel, ver: Salvucci, Lukács e la filosofia classica tedesca. Il dibattito Fichte-Schelling. In: VV. AA., *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*, p.89-134.

“Reportagem ou configuração?”.¹⁰ Tanto no primeiro como no último, Lukács explicita sua não aceitação do método criativo das vanguardas históricas decorrente, em termos de história da arte, da sua crítica ao naturalismo. “Tendência ou partidarismo” é um bom exemplo da sua recusa à “arte de tendência”. Lukács contrapõe à tentativa de instrumentalização manipulatória da arte uma concepção autônoma do estético. Esses ensaios mostram também sua opção pelos “clássicos” (século XIX) da cultura burguesa (ascendente). Eles são tomados como paradigmas do que Lukács denomina posteriormente de “realismo crítico” em contraposição tanto à redução da arte a mero meio de agitação e propaganda como também à experimentação linguístico-formal “irracionalista” das vanguardas históricas.

Em 1933, Lukács retorna a Moscou, sendo nomeado colaborador científico do Marx-Engels Institut. Paralelamente à problematização de sua concepção filosófica anterior, nasce a ideia de utilizar seus conhecimentos de literatura e arte e de teoria estética na elaboração de uma estética “histórico-sistemática”. É o período da sua colaboração com M. Lifschitz.¹¹ Segundo Lukács, em suas discussões com Lifschitz, eles estavam de acordo em que

10 Lukács, *Sociologia de la literatura*. No primeiro artigo, “Tendência ou partidarismo”, Lukács aproxima a concepção literária de Mehring a Trotsky (p.11-3): “ao trotskismo em todas as suas variantes” (p.116). “Reportagem ou configuração” é uma crítica aos romances de Ottwald, dos ensaios publicados nesta revista é o mais denso e significativo. Há uma certa semelhança entre a crítica da literatura apegada aos “fatos” de Bloch de 1935 (ver capítulo 6) e a crítica de Lukács, por mais diversas que sejam suas conclusões. “Da necessidade uma virtude”. Réplica a Ottwald. Sobre a questão da herança cultural: Ottwald, segundo Lukács, “ao renunciar à herança cultural do período de ascensão revolucionária da burguesia ‘renuncia’ ao verdadeiro desenvolvimento de todos os componentes da cultura proletária antes da tomada do poder pelo proletariado” e aponta nesta sua posição um “contato com a teoria de Trotsky” (p.145). A data dos artigos é 1932. Lukács critica Brecht explicitamente, não aceita sua distinção entre teatro “antigo” e “novo” (sobre o drama não aristotélico de Brecht, ver “Digressão” e o capítulo 7, sobre o debate na revista *Das Wort*). Entrelaça diretamente o teatro de Brecht e os romances de Ottwald ao teórico Worringer; voltaremos à questão mais adiante. Os ensaios de Lukács publicados na revista *Die Linkskurve* foram reunidos no livro: Klein (org.), *Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32*.

11 Lukács dedica seu livro sobre Hegel a Lifschitz. Temos uma mostra de seus trabalhos em Sanchez Vázquez, *Estética y marxismo*, v.I., p.79-97; v.II, p.163-76.

o legado de Plekanov e Mehring – que era o que havia de mais representativo teoricamente sobre literatura e arte no marxismo da 2ª Internacional – era insuficiente para responder aos novos problemas, pela influência que sofrem, o primeiro do positivismo francês e o segundo da filosofia de Kant. Alguns de seus ensaios sobre o “realismo” foram publicados na revista *Litteraturnyi Kritik*, da qual juntamente com Lifschitz participa intensamente até seu desaparecimento em 1940.¹² A contribuição de ambos fez da revista, segundo Lukács, uma espécie de “respiradouro” na já burocratizada vida cultural soviética, especialmente para a emigração. Conforme o seu prefácio de 1965 a *Probleme des Realismus*, Lukács afirma que a política stalinista da época proclamava, por exemplo, o caráter ideológico da literatura, mas reconhecia como ideologia apenas as últimas resoluções do partido.

Na reconstrução histórica dos artigos publicados nos periódicos desta época – pós-1933 – como *Das Wort*, *Internationale Literatur* ou nas revistas da emigração húngara editadas em Moscou, como *Új Hang*,¹³ deve-se dar atenção (ver capítulo 6) ao contexto político da 3ª Internacional após o 7º Congresso de 1935. Aqui vamos introduzir alguns problemas de conteúdo político da produção intelectual de Lukács do período, para poder então analisar sua crítica ao expressionismo.

Além de trabalhos importantes como *O romance histórico*,¹⁴ os ensaios sobre literatura inglesa, francesa e russa do século XIX¹⁵ e sobre a “teoria do reflexo”,¹⁶ Lukács produziu vários ensaios sobre

12 Prefácio à edição italiana de 1965. In: Lukács, *Problemas del realismo*, p.7-10. Como também o prefácio à edição italiana de 1957 a *Aportaciones a la história de la estética*, 1967. O melhor comentário de Lukács sobre esse período e a sua participação nesta revista está no prefácio de 1967 a *Arte e società*.

13 Ver Mészáros, op. cit., p.136-41.

14 Lukács, *La novela histórica*.

15 Id., *Ensayos sobre el realismo*.

16 O início de sua elaboração de uma estética “marxista” e “histórico-sistemática” é deste período, como já vimos; este início não coincide com a gênese de sua elaboração sistemática de uma estética, esta remonta aos anos 1910. Toda teorização estética de Lukács posterior a 1930 é construída a partir da teoria do reflexo. Em geral, estabelece-se aí uma identidade imediata entre esta concepção de Lukács e as ciências do “Diamat-Hismat”, dogmatização stalinista feita principalmente a partir das teorias de Engels e Lenin. Há, sem dúvida, comunicações. Mas deve-se levar em consideração a sua teoria

a cultura alemã da passagem do século XVIII ao XIX, estudando as obras de Lessing, Goethe, Hölderlin, Schiller, Keller, Hebbel etc. Alguns desses trabalhos, como “Estudos sobre Fausto” (1940), o ensaio sobre a estética de Schiller (1935) e sobre Gottfried Keller (1938), constituem o melhor de sua produção intelectual desse período. No primeiro ensaio, Lukács traça um paralelo entre a obra “incomensurável” do *Fausto* de Goethe e a *Fenomenologia do espírito* de Hegel; no ensaio sobre a estética de Schiller, Lukács mostra a importância da esfera estética na transição da filosofia de Kant à de Hegel e particularmente a significação de Schiller, sua tentativa de historicização das categorias estéticas. No ensaio sobre Keller, Lukács apresenta uma concepção original de educação da vida pública a partir do mundo kelleriano que ultrapassa os limites civis e faz emergir – segundo F. Fehér, utilizando uma fórmula de Habermas – “uma dinâmica social geral, de comunicação livre de domínio que constitui o princípio de uma democracia ética (socialista) em que iguais dividem a linguagem da liberdade e da igualdade”.¹⁷ É interessante observar uma continuidade e um aprofundamento da concepção pluralista de democracia política elaborada nas “Teses de Blum”. No ensaio sobre a obra de Keller, esta concepção é enriquecida e concretizada em uma análise excepcionalmente autônoma da problemática das instituições. Em contraposição a sua recusa da cultura do relativismo (Bloch), do “irracionalismo” e das vanguardas, do “Grande Hotel ‘Abismo’” etc., Lukács constrói a sua própria “Weimar clássica”.¹⁸

O “Grande Hotel ‘Abismo’”

Tanto “Grande Hotel ‘Abismo’” como “A dança de morte das ideologias” foram escritos por Lukács imediatamente após a

da *mimese* feita na *Estética* de 1962, pois, a nosso ver, a mimese é uma reformulação qualitativamente alterada destas primeiras tentativas. Sobre a “teoria do reflexo” e a “mimese” na concepção estética de Lukács, ver: Holz, Il ruolo della mimesi nell'estetica di Lukács. In: VV. AA., *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*, p.247-61.

17 Fehér, Lukács in Weimar. In: Heller, *Lukács revalued*, p.83. O último Lukács desenvolve a ideia de uma democracia na vida cotidiana, ver: Lukács, *Uomo e la democrazia*.

18 Ibid.

ascensão de Hitler ao poder e permaneceram inéditos até recentemente. São dois ensaios que precedem, portanto, a “Grandeza e decadência do expressionismo”, escrito um pouco depois. Esses ensaios são decisivos para se compreender a posição de Lukács, nos anos 1930 (pós1933), diante das vanguardas históricas. Ele estabelece nestes escritos, pela primeira vez, a conexão entre expressionismo e fascismo, a partir de uma análise marxista. No primeiro ensaio, Lukács utiliza-se de uma expressão que posteriormente reaparecerá na sua análise do “irracionalismo” na história da filosofia alemã moderna, particularmente ao discutir a obra de Schopenhauer¹⁹ e a do último Adorno.²⁰ No segundo, Lukács se enfrenta com a primeira parte do recém-publicado *O homem sem qualidade*, de Robert Musil.²¹

“O Grande Hotel ‘Abismo’²² é quase uma parábola à cultura da “decadência da decadência” e particularmente aos intelectuais. Lukács, com esta parábola, quer sobretudo colocar em questão a incapacidade de todo um setor da intelectualidade alemã, movido por uma “ética de esquerda” ou por um “anticapitalismo romântico”, em influir e, ao mesmo tempo, em construir uma “opinião pública” própria, com a emergência da “produção material da cultura”. O alvo desta crítica se torna mais claro no ensaio sobre o expressionismo. Aqui, sua análise se volta para a relação entre produção cultural (seus agentes intelectuais) e economia.

19 “O sistema da filosofia de Schopenhauer ... se constrói como um belo hotel moderno, dotado de todo conforto, à beira do abismo, do nada, da carência de todo sentido. E a diária contemplação do abismo, entre esplêndidas comidas, prazerosamente degustadas, ou entre exóticas obras de arte, apenas pode servir para realçar ainda mais o gozo deste refinado conforto”. In: Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft* (1955). Tradução castelhana de *El asalto a la razón*, p.201.

20 “Uma parte considerável da intelectualidade alemã dirigente, entre seus membros Adorno, já se instalou no Grande Hotel ‘Abismo’ ...” Prefácio de 1962. In: Lukács, *La teoría de la novela*, p.292.

21 O livro de Musil constitui um “paradigma da ideologia da *élite* intelectual alemã”, compara-o a *A montanha mágica* de Thomas Mann; segundo Lukács, Musil considera a “dança macabra das ideologias ... de um modo amargamente sério e amargamente trágico”. Ver *La danza macabra delle ideologie*. In: Lukács, *La responsabilità sociale del filosofo*, p.40-54.

22 Lukács, *Grand Hotel ‘Abismo’*. *Metaphoren*, n.8, p.7-20. Ver também Lukács, *La responsabilità...*, p.23-54.

Segundo Lukács, a divisão social do trabalho faz que os intelectuais venham sempre recorrer às ideologias imediatamente precedentes ou contemporâneas para que a sua crítica do presente se faça na forma de crítica das ideologias presentes ou passadas. Os produtores burgueses de ideologia vivem na “ilusão” de que as transformações sociais são, na sua essência, transformações ideológicas por eles mesmos provocadas. Mas, para Lukács, “a defesa mais brutal e cínica da exploração pode se dar na forma demagógica do ocultamento, do mascaramento das suas formas, mediante algo de totalmente oposto”.²³ Em sentido geral, esta situação define, na análise de Lukács, a posição dos produtores de ideologias, dos intelectuais, no período de “decadência da burguesia”. É ela que produz como algo necessário o “pessimismo” e o “desespero”. Quanto mais profunda se torna a crise do capitalismo, tanto maior é o desespero daqueles ideólogos que recusam a se prestar de “sicofantas” de um sistema fascista e que, contudo, não se arriscam a dar o “salto vital”. Segundo Lukács, é como se fosse inevitável uma mudança de perspectiva, por parte dos intelectuais, um “salto” entre a burguesia e o proletariado. Mas essa mudança, recorrendo às imagens do texto, está repleta de “estações intermediárias” que estão dispostas de modo a entreter parte da inteligência, de seduzi-la para lá ficar “em estado de desespero crônico à beira do abismo”.²⁴

O grande obstáculo para uma real influência da intelectualidade sobre o conjunto da sociedade e sobre as massas populares em particular está, segundo Lukács, na divisão social do trabalho, que leva à produção de uma literatura de ideólogos para ideólogos. Uma literatura em que a sua influência sobre as massas é *a priori* improvável e que se restringe diretamente à elite da inteligência. Esta limitação não é absoluta. Não impede que esta literatura possa chegar a ter influência indireta, relativamente vasta, e que as ideias ali expressas, mediante a vulgarização de jornais, revistas etc., possam ser adaptadas e “acessíveis” às grandes massas da chamada pequena burguesia. É uma literatura para *l'élite* intelectual burguesa que, segundo Lukács, “parte dos dispositivos de segurança ideológica que funcionam automaticamente e que a sociedade produz sem

23 Ibid., p.9.

24 Ibid., p.11.

cessar”.²⁵ Para Lukács, ocorreu uma mudança qualitativa na relação entre produção material e vida cultural. A penetração do capitalismo em todos os campos da “indústria dos meios de consumo” e também, contemporaneamente, em todos os campos, conforme a expressão usada por Lukács, da “produção material da cultura”, transformou radicalmente a situação dos movimentos de oposição “burguesa”. Parte dos intelectuais pode também, tranquilamente, ocupar um lugar de oposição radical à sociedade e à cultura. Esta situação será definida posteriormente por Lukács, como a de um “inconformismo conformista”.²⁶ Esta crítica radical, para Lukács, se depara com uma limitação insuperável: a corrupção refinada e não intencional dos produtores da ideologia ao limitar “aristocraticamente” a sua crítica do presente ao âmbito da mera ideologia: “A experiência no campo das medidas de repressão ideológica dos movimentos de oposição demonstra que tais mecanismos materialmente consolidados em autocensura são sempre mais refinados e confiáveis para uma repressão direta e brutal da expressão de opiniões.”²⁷ Lukács critica a intelectualidade de oposição em geral. Como veremos, nem mesmo seu velho amigo de juventude, Ernst Bloch, escapa desta crítica.²⁸

25 Ibid.

26 Ao longo dos anos 1960, Lukács refere-se frequentemente e com uma ironia mordaz a Adorno utilizando esta expressão: “Pode-se colocar solitariamente nas ameias de uma oposição extremada, criticando aniquiladoramente todo o existente, desde que, como conformista não conformista bem educado, nada se faça que implique jogar areia na máquina manipuladora”. Ver: Lukács, Elogio do século XIX, *Novos Rumos*, n.8-9, p.10-1.

27 Ibid., p.13.

28 Vale lembrar que o “velho” Lukács engloba a sua produção juvenil no interior desta *Weltanschauung* do “anticapitalismo romântico”. No prefácio de 1962, já citado, à *Teoria do romance*, Lukács toma o motivo histórico-filosófico deste livro, isto é, que não há mais nenhuma “totalidade entitativa espontânea” na realidade do presente, como um motivo também comum ao que Gottfried Benn expressaria anos depois na *Bekanntnis zum Expressionismus*, já discutido por nós no capítulo anterior. Prefácio de 1962 à *Teoria de la novela*, p.288. Bürger, que avança em aspectos tão importantes da compreensão da modernidade estética, vê conexões entre o individualismo radical do “jovem” Lukács, ensaísta, e a ideologia conservadora de C. Schmitt ou entre a compreensão do mundo como caos, como “anarquia do claro e escuro”, e a definição hobbesiana de C. Schmitt deste como uma luta de todos contra todos. É bem provável que o Lukács maduro concordaria com essa interpretação de Bürger, ver: *Essaysmus und Ironie beim frühen Lukács*. In: Bürger, *Prosa der Moderne*, p.412-21.

Nessas novas condições, isto é, com a penetração do capitalismo em todas as esferas da vida social, especialmente na produção material da cultura, segundo Lukács, são permitidos sem restrições o “radicalismo mais rumoroso, o convencionalismo revolucionário mais apaixonado”.²⁹ Os problemas do capitalismo em decomposição tornaram-se sempre mais claramente insolúveis. Cada vez mais estratos intelectuais não podem ocultar a si mesmos, sob uma máscara de insolubilidade, os problemas cuja solução constitui seu motivo específico de vida, segundo Lukács, “as respostas que constituem o fundamento material de sua existência”.³⁰

O “Grande Hotel ‘Abismo’” foi construído involuntariamente para facilitar este “salto”. Trata-se, para Lukács, de abandonar o “aristocratismo” e de ver como, na “vida cotidiana”, os problemas econômicos se colocam de modo “brutal” e “ordinário”, para que, desse modo, os problemas antes insolúveis possam encontrar uma solução. Mas o conforto material relativo dos aposentos desse suntuoso hotel encerra também uma atmosfera de estar em “eterna suspensão”, de “timidez” diante de qualquer decisão derivada da “hostilidade intelectual”, do escrúpulo, da profundidade ética, que torna agradável a vida no “Hotel Abismo”. Porque assim, segundo Lukács, se obtém felizmente sucesso ante as pequenas lutas do cotidiano. Para Lukács, é uma situação em que cada um pode ser testemunha não vista da atividade de todos os outros; cada um pode obter a satisfação de ser a única pessoa “razoável” na festa de todos em uma torre de Babel: “A dança de morte das ideologias que se desenrola todos os dias e noites traz para os seus hóspedes uma agradável e excitante *jazz band* em que encontram compensação após uma fastidiosa jornada”.³¹ O conforto espiritual deste Hotel se concentra agora na estabilização da ilusão de que nele se viva na mais dissoluta liberdade espiritual. Permite-se tudo, nada se coloca em questão. O “Grande Hotel ‘Abismo’” é, segundo Lukács, cuidadosamente guarnecido para todos os gostos e tendências. Sempre, em meio a limites “invisíveis”, há um espaço específico para cada tipo de “crítica radical”. Encontram-se nele seitas para a solução

29 Ibid., p.14.

30 Ibid.

31 Ibid., p.15.

ideológica garantida de todos os problemas culturais do presente; solitários incompreendidos de toda espécie encontrarão disposições e espaços relativos para reuniões ou isolamento. Permite-se tudo, todo tipo de “embriaguez intelectual”, toda forma de ascetismo e autoflagelação. Segundo Lukács, este “relativismo sofista em todos os seus gestos hiper-críticos e hiper-radicais, na mais completa confusão ideológica ... não pode conduzir uma real luta ideológica contra o fascismo”.³²

O ensaio contra o expressionismo

O ensaio “‘Grösse und Verfall’ des Expressionismus” (“‘Grandeza e decadência’ do expressionismo”) de Lukács foi publicado no primeiro número da revista moscovita *Internationale Literatur*. Como afirmamos anteriormente, esse longo ensaio foi uma das primeiras tentativas, após a ascensão do nazismo, de compreensão do expressionismo e da cultura da República de Weimar a partir de uma análise marxista. É um texto essencial para a compreensão da trajetória intelectual de Lukács. Sua avaliação da *Weltanschauung* das vanguardas históricas, sua crítica do “irracionalismo” e do “anticapitalismo romântico”, sua análise da “via prussiana”, como também a sua opção pelos clássicos da literatura burguesa (século XIX), sua elaboração da teoria do realismo crítico, a sua defesa do humanismo e da tradição ou da democracia política se manifestam aí de forma articulada pela primeira vez.

Apesar de ter sido escrito poucos meses após a publicação do artigo de G. Benn, este não é mencionado. O ponto de partida polêmico de Lukács é o teórico da arte Wilhelm Worringer. Worringer é tomado como o principal ideólogo do expressionismo. Lukács já criticara o autor de *Abstraktion und Einfühlung* em seu ensaio “Da necessidade uma virtude”, de 1932, publicado na revista *Die Linkskurve*. Na ocasião, a polêmica girara em torno da problemática do desenvolvimento da “teoria da anticonfiguração” (*Antigestaltungstheorie*) na Alemanha. Lukács afirma nesse ensaio que tanto a interpretação da “forma romanesca usual”, de Ottwald, como

32 Ibid., p.20.

o “drama aristotélico”, de Brecht, se ligam intimamente aos dois modos de comportamento ante a arte: a “abstração” e a “empatia”, de Worringer. Para Lukács, “a teoria de Worringer, da renovação do gótico e – especialmente – da arte oriental procede diretamente, por um lado, do historiador da arte vienense Alois Riegl, e, por outro, está determinada pela união prática – anticonfiguradora – à arte oriental, desde a imitação do estilo japonês à plástica negra”.³³

Em 1934, Lukács inicia o seu texto polemizando com o ensaio de Worringer “Künstlerische Zeitfrage”, de outubro de 1922.³⁴ Ele o qualifica de uma “oração fúnebre” ao expressionismo. Worringer parte da constatação de que o declínio do expressionismo é mais do que um simples problema artístico de ateliê e que o esgotamento do expressionismo não decorreu da ausência de legitimação racional, mas que sua crise se originou dos próprios elementos vitais nos quais se inspirava. Para Lukács, a explicação desse fenômeno tem outra origem: o colapso do expressionismo decorreu da incapacidade

33 Lukács, *Probleme des Realismus I*, p.63. A posição de Lukács em relação ao historiador da arte vienense, Alois Riegl, modificou-se com o tempo. Na sua tentativa juvenil de elaboração de uma estética “sistemática”, Riegl, como o teórico da “visualidade pura” Konrad Fiedler, servem de suporte para a concepção da autonomia do estético, que é decisiva para a sua reflexão posterior. Na *Estética* (1962), em vários momentos, Lukács recorre a Riegl como historiador da arte, mas se mantém sempre crítico em relação à possibilidade de concreção histórico-social do conceito riegliano de *Kunstwollen*. Adorno, com outros pressupostos, refuta também a aplicabilidade do conceito de “querer artístico”. Na sua *Teoria estética*, pode-se ler: “O conceito riegliano de *Kunstwollen*, na medida em que ajuda a curar a experiência estética das normas abstratas atemporais, dificilmente pode-se manter; o que se pretendeu fazer só pouco ou raramente é decisivo em uma obra”. (Adorno, *Ästhetische Theorie*, p.95.) Benjamin já formula um juízo inteiramente diverso em relação a Riegl. Benjamin utiliza o conceito riegliano na sua análise do drama barroco alemão e incorpora de modo profundamente original a recusa riegliana em distinguir períodos de ascensão e decadência. Ver mais adiante “Digressão”. (Sobre a relação de Benjamin com a escola vienense, ver: Kemp, Walter Benjamin e la scenza estetica: i rapporti tra Benjamin e la Scuola Viennese, *Aut-Aut*, n.189-90, 1982.) Esta relativização do tempo histórico e a autonomização de cada época histórica trouxe consequências imediatas à concepção benjaminiana de crítica do progresso (ver capítulo 1, nota 11 e “Digressão”). Bloch, por seu lado, na primeira edição de *Geist der Utopie* (1918), no capítulo “Produção do ornamento”, havia construído um sistema de *Kunstwollen* que foi eliminado posteriormente (1923), ficando apenas sua tipologia histórica. De qualquer modo ser-lhe-ia difícil realizar a sua “filosofia do expressionismo” sem as reflexões de Riegl.

34 Worringer, *El arte e sus interrogantes*, p.81-9.

deste em “dominar intelectual e artisticamente a ‘nova realidade’ (a realidade do imperialismo, da época das grandes guerras mundiais e da revolução universal) a partir do ponto de vista do intelectual burguês”.³⁵ Em seguida, Lukács aproxima as declarações de Worringer às de Ludwig Rubiner, contidas no epílogo à famosa antologia da poesia expressionista *Kamaraden der Menschheit*. Neste epílogo, Rubiner expressa suas esperanças de conectar a transformação das relações materiais com a nova sensibilidade do expressionismo: “o proletariado libera o mundo do passado econômico do capitalismo; o poeta o libera do sentimento do passado capitalista”.³⁶ O curto espaço de tempo decorrido entre o ensaio de Worringer (1922) e o de Rubiner (1919) serve de pretexto para Lukács caracterizá-lo como a época de “grandeza e decadência” do expressionismo. Sua finalidade é a análise histórico-política da *Weltanschauung* expressionista e de seu método criador.

Ao caracterizar os fundamentos políticos da *Weltanschauung* expressionista, Lukács localiza a sua origem na fração de esquerda do Partido Socialista Alemão que, a partir de 1917, se constitui em Partido Socialista Independente (USPD). Nas palavras de Lukács:

O expressionismo, um movimento de recepção relativamente decisiva nos círculos intelectuais “radicais” dos últimos anos anteriores à guerra, se converteu, especialmente durante os últimos anos desta, em um elemento ideologicamente nada insignificante do movimento alemão contra a guerra: era ... *a forma de expressão literária do USPD na inteligência* [os grifos são meus].³⁷

O expressionismo é uma manifestação da *Weltanschauung* dos intelectuais alemães do período imperialista. Segundo Lukács, com o ingresso da Alemanha na fase imperialista do capitalismo (1870), formaram-se no campo ideológico dois polos: de um lado, uma apologia cada vez mais decidida do existente (Lukács toma como

35 Lukács, *Probleme des Realismus I*, p.109.

36 Ibid., p.110.

37 Ibid. Segundo Gilbert Badia: “Na realidade, o USPD (após a sua fundação, CEJM) será precisamente o partido dos compromissos e das hesitações permanentes”. Badia, *Historie de l’Allemagne contemporaine*, p.74.

exemplo a escola de Ranke) e, de outro, uma apologia que reveste de crítica do presente apoiada em uma ética formalista. Esses dois polos tinham em comum a aspiração a uma *Weltanschauung* que ultrapassasse o “agnosticismo” neokantiano do período precedente. No campo socioeconômico, Lukács chama atenção para o tipo de desenvolvimento histórico específico do capitalismo alemão, isto é, de que modo a modernização capitalista da Europa Central, particularmente a Alemanha, manteve intacto todo um séquito de relações anacrônicas, anacronismo que adaptava de modo subordinado o “novo”. Lukács desenvolve aqui a conhecida fórmula leniniana da “via prussiana”.

A transformação dos grandes latifundiários nobres em capitalistas agrários, em uma parte da burguesia imperialista conjunta pelo capitalismo financeiro, tinha que se destacar cada vez mais e colocar o Estado e toda a sua política sempre mais a serviço do conteúdo de classe comum, apesar de a forma do Estado e da composição social do aparato estatal não terem mudado em absoluto ou só de modo insignificante.³⁸

A evolução da inteligência alemã para o “irracionalismo místico” é acompanhada pela glorificação do capitalismo, mas ao mesmo tempo pela impossibilidade de defender diretamente a economia capitalista. Lukács, em uma exposição crítica em que nem sempre dá lugar à consideração matizada de um pensamento particular, afirma que isso foi possível pela passagem do “idealismo subjetivo” ao “idealismo objetivo” e pela afirmação do “irracionalismo” como meio de conhecimento. A crítica e o protesto, a partir dessas premissas, não ultrapassam o horizonte do capitalismo e chegam no máximo a uma “oposição romântica”, que toca apenas aqueles “elementos mais abstratos”, as suas consequências e não a sua “essência”. Para Lukács, esta crítica se transforma indiretamente em apologia, na medida em que não atinge os fundamentos do imperialismo. Ela mitiga as conexões entre economia, sociedade

38 Sobre a análise marxiana do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo na Alemanha (especialmente as interpretações formuladas por Lukács e Bloch), sobre a especificidade tardia da modernização capitalista alemã, a Alemanha como “país clássico da ‘não contemporaneidade’” (Bloch), ver capítulo seguinte.

e ideologia, e produz uma mistificação crescente desses nexos. Para Lukács, “uma crítica do capitalismo fabricada a partir dos restos do anticapitalismo romântico pode-se desviar facilmente ... na crítica das ‘democracias ocidentais’, com o objetivo de ressaltar as relações alemãs – na medida em que se mantêm afastadas deste dito ‘veneno’ – em uma forma superior de desenvolvimento social”.³⁹ Esta posição inteiramente negativa de Lukács em relação ao “anticapitalismo romântico”, como concepção de mundo que subjaz à prática expressiva das vanguardas históricas, permanecerá inalterada, ainda que, nos anos 1950 e 1960, ela tenha sofrido certas modificações de detalhe – por meio da análise das obras de Kafka, Musil e Beckett⁴⁰ – mas que não alteraram essencialmente sua recusa em incorporar à sua concepção estética as novas possibilidades oferecidas pelos meios expressivos das vanguardas (a montagem, a abstração, o monólogo interior etc.). Já no âmbito

39 Ibid., p.116.

40 Ibid., p.117. Lukács só analisará tardiamente as obras de Musil e Kafka no livro *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, publicado em 1957. Sem poder aprofundar aqui um tema complexo e polêmico como este, cabe observar que, do ponto de vista da forma romanesca, a interpretação de Lukács é equivocada e inatual. Em contrapartida, sua interpretação se mostra mais fecunda quando analisa as conexões entre a forma da narrativa (alegórica – ver mais adiante nota 53 e “Digressão”) e vida material – a modernização capitalista ocorrida na Europa Central no período entre guerras – na sua leitura da obra de Kafka (já analisado e devidamente valorizado por Benjamin na década de 1920) ou quando analisa as manifestações do “espírito do tempo” da época – o niilismo, o relativismo, a irrealidade da realidade etc. – em *O homem sem qualidades*, de Robert Musil (a recente publicação pelo Arquivo Lukács de Budapest do ensaio inédito “A dança de morte das ideologias”, escrito por Lukács em 1933 a propósito da publicação da primeira parte deste livro de Musil, vem amenizar um pouco a “desinformação” (Bloch) de Lukács em relação à produção das vanguardas. Cabe notar também que nem Bloch e nem tampouco Benjamin deram atenção, na época, ao romance de Musil). A contraposição estabelecida neste livro entre Kafka e Thomas Mann era já na ocasião inteiramente ultrapassada. Ele nada mais fazia do que reafirmar suas posições já conhecidas da década de 1930. Vale lembrar aqui a ironia de Adorno quando comenta em seus “Paralipomena” a desconfiança de Lukács em relação à durabilidade da obra de Beckett. Para Lukács, no final da década de 1960, seria necessário ainda esperar dez ou quinze anos para se poder dizer algo sobre o valor ou o desvalor de Beckett. Lukács, ao tomar como critério de valor a durabilidade da obra de arte, revela uma posição, segundo Adorno, “paternal”, pois a ênfase na duração da obra ofusca a dialética da variabilidade de posição da obra quanto à história (Adorno, op. cit., p.448). Ver o capítulo sobre a polêmica Lukács-Adorno.

político – especialmente a partir de 1935 –, sua crítica à subestimação da democracia política e da tradição liberal, sua crítica ao menosprezo pelo Ocidente e ao sectarismo de esquerda etc., próprios a certos discursos das vanguardas históricas, revelam-se mais matizadas e dotadas de maior flexibilidade ético-política.

Na análise de Lukács, é em uma atmosfera intelectual de “anticapitalismo romântico” e “irracionalismo” que o expressionismo emerge enquanto corrente artística. Para rejeitar a “poesia da metrópole” (*Grostadtpoesie*) como mera expressão de “anticapitalismo romântico”, Lukács recorre ao exemplo de Kurt Hiller – editor da revista *Der Kunder* e diretor de um dos primeiros cabarés expressionistas – que se deixou condecorar por Wilhelm II.

A poesia da metrópole alemã carece – com raras exceções – da amplitude e da generosidade de visão burguesa que possuem seus exemplos ocidentais; não é muito mais – mesmo nos expressionistas – que uma descrição de natureza morta, aguçada e exacerbada, da vida boêmia de café da inteligência.⁴¹

Para Lukács, a posição de Hiller é a de um “radicalismo” que não escapa ao compromisso, à “reverência igualmente reacionária diante de uma forma atrasada do Estado alemão”.⁴² Na sua relação com os movimentos artísticos precedentes, o expressionismo, diferentemente do naturalismo e do impressionismo, já não guarda qualquer relação com o movimento operário:

Em contraste com a pintura de misérias deste, que continha por mais confusas que fossem uma crítica da sociedade e uma oposição ideológica ao capitalismo, o expressionismo só conseguiu se elevar a uma oposição diante da ‘burguesia’ em geral, oposição que revelava seu fundamento burguês ... e desde o início separava o conceito de ‘burguesia’ de toda conexão de classe.⁴³

41 Lukács, op. cit., p.118.

42 Ibid., p.120.

43 Ibid.

E, fazendo uso dessa generalização que desconsidera qualquer especificidade, subsume à regra figuras-chave da esquerda expressionista, como Rudolf Leonhard – que participará no debate da revista *Das Wort*. Apesar de Lukács ter sido um opositor radical da política sectária do 6º Congresso da Internacional Comunista, que opunha sem mediações classe contra classe e considerava a social-democracia como “irmã-gêmea” do fascismo, não há como não encontrar em várias passagens desse ensaio marcas profundas desse sectarismo.

Mesmo considerando que a avaliação de Lukács da *Weltanschauung* expressionista suprime mediações importantes – não leva em conta obras que são hoje consideradas “clássicas” do período (as obras de Musil, Kafka, Brecht e Döblin na literatura; a pintura de Klee, Kandinsky e Chagall; a música de Schönberg etc.) e sobretudo porque não realiza em momento algum o que ele se propunha teoricamente, isto é, a análise imanente da forma – deve se ter em conta que a conexão por ele estabelecida entre expressionismo e fascismo, como notara com precisão Benjamin, não é imediata. Para ele, o expressionismo é *uma* das muitas tendências de pensamento da cultura alemã que foram apropriadas pelo fascismo. O expressionismo é tomado como um movimento de oposição, expressão de um “anticapitalismo romântico”. A cultura de Weimar, particularmente o “irracionalismo” típico de seus representantes, para Lukács, não era hegemonicamente de direita. Quando a chamada “revolução conservadora” passa a predominar sobre as outras tendências de pensamento no final dos anos 1920, o expressionismo praticamente não existia mais como corrente artística. Por isso mesmo, ironiza várias vezes a “efemeridade” do movimento. Para Lukács, o expressionismo

é uma tendência mais ou menos enérgica contra a direita, no entanto, por mais sincera que ... esta atitude fosse subjetivamente a distorção abstrata das questões fundamentais, e em particular o “antiburguesismo” abstrato, é uma tendência que, precisamente porque separa a crítica da burguesia tanto do conhecimento econômico do sistema capitalista como da vinculação à luta pela emancipação do proletariado, pode cair no extremo oposto: em uma crítica da “burguesia” a partir da direita, na crítica demagógica do capitalismo ... porque indubitavelmente o expressionismo

é uma das muitas tendências ideológicas que desembocam mais adiante no fascismo, e seu papel na preparação ideológica não é maior – mas tampouco menor – que o de qualquer outra tendência contemporânea.⁴⁴

Ressaltar esse caráter de tendência de oposição é importante, pois, na discussão ocorrida na revista *Das Wort*, o “caso Benn” polarizará o debate transmitindo uma impressão *falsa*, ou seja, a de que a cultura weimariana e do expressionismo estaria dominada por um “irracionalismo” de direita, ou pela chamada “revolução conservadora”. O que não é o caso. Em 1934, a análise lukacsiana está toda voltada para o problema do “anticapitalismo romântico” e para a “ideologia da evasão” (*Fluchtideologie*) que se manifestam nas diferentes tendências da *Weltanschauung* expressionista.

Worringer é tomado como exemplo. Lukács parte do que o autor de *Abstraktion und Einfühlung* chama de “horror de espaço”, o medo diante da vastidão incoerente e desconcertante do mundo dos fenômenos. Segundo Worringer, a evolução racionalista da humanidade foi reprimindo este medo instintivo e foi unicamente a cultura oriental que conservou esta inteligência justa da posição do indivíduo perdido no universo. Quanto mais familiarizada intelectualmente com o mundo exterior está a humanidade, tanto mais poderoso é o ímpeto com que aspira à suprema beleza abstrata, ao “despertar da coisa em si”. O que antes era instintivo é agora produto do conhecimento, e o homem se vê novamente tão perdido e indefeso como o primitivo.⁴⁵ Lukács serve-se dos comentários de Worringer para relacionar a “ideologia da evasão” com a nova sensibilidade expressionista. Essa “ideologia da evasão” é entendida antes de tudo como manifestação de revolta diante da crescente racionalização da vida social. Na análise de Lukács, esse fenômeno está presente nas posições expressionistas:

[...] defesa irônica diante da realidade ao destacar seu “cinismo de teatro de variedades”; meros métodos que constituem gestos típicos de superioridade da literatura boêmia, que se entrega à fuga ... e disfarça seu embaraço

44 Ibid., p.120-1.

45 Ibid., p.124.

e sua perplexidade ante os verdadeiros problemas objetivos ... em ataques irônicos contra sintomas.⁴⁶

Lukács, em seguida, critica a *Weltanschauung* expressionista em conexão com a política do USPD. Reconhece como o auge do expressionismo o período que vai de 1914 ao fim da Primeira Guerra Mundial. Destaca também a importância do expressionismo na luta contra a guerra. Mas, por outro lado, observa que essa oposição era feita por meio de uma “abstração extrema, de uma extrema distorção e volatilização idealistas, nas quais todos os fenômenos são reduzidos a uma ‘essência’ ... depreendida de toda determinação real, espaço-temporal e econômico-social”.⁴⁷ Ele caracteriza esta “abstração” como uma manifestação da “ideologia do divertimento” (*Ablenkungsideologie*) que omite as raízes sociais dos fenômenos.

Outro aspecto importante dessa “ideologia da evasão” está em como valoriza utopicamente o papel de uma “elite intelectual”.

Esta utopia é – segundo Lukács – digna de menção não só por suas extravagâncias, mas também porque aqui se percebem os eixos que ligam ideologicamente uma inteligência situada na “extrema esquerda” ao fascismo: o caminho que vai da “superação intelectual” da divisão da sociedade em classes e das oposições de classe ao domínio da *elite*, o caminho que vai de Nietzsche, passando por Sorel e Pareto ao fascismo.⁴⁸

É curioso constatar que, ao mesmo tempo, o crítico da “reificação” não deu suficiente atenção a um fenômeno que alterou a inteira natureza da cultura, isto é, ao modo como se passou a reproduzir socialmente, por meio da “indústria cultural” (Adorno), esta “ideologia do divertimento”. Como veremos mais adiante, as análises de Bloch, Benjamin, Kracauer e Adorno foram, pelo contrário, profeticamente sensíveis a isso. Deram consequências, em muitos aspectos, à crítica da “reificação”, o que no próprio Lukács sofre uma espécie de involução crítica, como se o crescente aceleramento das transformações do capitalismo tardio lhe escapasse da razão. Já

46 Ibid., p.125-6.

47 Ibid., p.126-7.

48 Ibid., p.129.

que sua posição nos anos 1930, e o “debate sobre o expressionismo” é também relevante por isto, muda qualitativamente em relação a sua crítica da “irracionalidade da racionalização social” do início dos anos 1920, isto é, em relação à *História e consciência de classe*.

Na última parte desse longo ensaio, Lukács analisa os princípios do “método criador do expressionismo”. Para ele, há uma estreita conexão entre a *Weltanschauung* expressionista e o seu método criador, que se manifesta fundamentalmente orientada por tendências oriundas do “idealismo subjetivo”:

[...] a realidade é concebida como “caos”, ou seja, como algo incognoscível, uma existência sem leis; em segundo lugar, que o método para a captação da “essência” (aqui chamada “coisa”) deve ser o isolamento, o laceramento e o extermínio de todas as coisas, cujo emaranhado sem leis constitui precisamente no “caos”; em terceiro lugar, que o “órgão” desta captação da “essência”, ou seja, a paixão, é aqui desde o início algo irracional e oposto rígida e exclusivamente ao inteligível.⁴⁹

Caos, imobilidade, absurdo, abstração. Todas essas características estão relacionadas, segundo Lukács, com as tendências artísticas do século XIX: o naturalismo, o impressionismo, o simbolismo. O impressionismo toma do naturalismo o apego à superfície da vida, e suas impressões psicológicas se destacam cada vez mais de sua base social, impossibilitando a configuração das “causas objetivas”. O simbolismo desfigura em sintomas todo o mundo circundante. É o sentimento de desamparo e desorientação. O “novo” no método criador do expressionismo está em que o processo de abstração se inverte em sua orientação formal. Esta abstração conserva, no entanto, a estrutura geral da realidade “imediate”. A análise lukacsiana das tendências artísticas do final do século XIX segue um percurso *descendente*; todas elas intensificam o que no naturalismo era característico: o apego à imediaticidade do real. Para Lukács, no método expressionista, “os elementos destacados que impressionam terão frente ao sujeito da impressão uma prioridade ... que se contrapõe ao sujeito como ‘mundo exterior’”.⁵⁰ A inversão consiste

49 Ibid., p.137-8.

50 Ibid., p.140.

em transferir o processo de criação existente na imaginação dos escritores modernos à estrutura da obra. O expressionismo dá forma à essência que não tem nada em comum com uma síntese:

Parte do reflexo subjetivo da vivência destacando aquilo que nela parece essencial, do ponto de vista exclusivo do sujeito, deixando de lado todos os momentos “pequenos”, “mesquinhos”, e “insignificantes” (precisamente as determinações sociais concretas) e extraindo a “essência” de sua conexão espaçotemporal-causal.⁵¹

Os naturalistas retinham, ao menos na fidelidade “fotográfica” de sua descrição da superfície, certos traços incompreendidos do fenômeno; o expressionismo produz com sua “essência”, segundo Lukács, “um absurdo infantil”. Tomando como exemplo Herwart Walden, que também participará do debate da revista *Das Wort*, os expressionistas combatem a frase a favor da palavra, mas a palavra isolada. A relação entre a parte e o todo se perde; palavra e frase se opõem de modo rígido e excludente. Os diferentes elementos do texto se autonomizam e passam a valer por si mesmos. Nesta fragmentação do discurso poético, na configuração da realidade, se manifesta, conforme observa Lukács no final do texto: “A tentativa de reproduzir todos os lados da realidade como um todo pelas palavras”.⁵² É uma linguagem desprendida da materialidade da realidade objetiva que se solidifica em uma “monumentalidade retórica, vazia, e a falta de conteúdo ou a separação desta forma é substituída pelo ocultamento e pela simulação de imagens, *alegorias*, que são lançadas em todas as direções e sem conexão entre si”.⁵³

51 Ibid., p.140.

52 Ibid., p.144.

53 Posteriormente, na década de 1950, a teoria da alegoria de Benjamin será apropriada por Lukács na sua análise das obras de arte vanguardistas (ver: “Digressão” e o capítulo sobre a polêmica Lukács-Adorno). Lukács chama a atenção para a dialética de alegoria e símbolo que Benjamin elabora na *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, isto é, de que modo a alegoria se “supera” na medida em que significa algo diferente do que imediatamente é representado. Só que, em Lukács, a forma alegórica é esteticamente inferior e oposta ao símbolo; em Benjamin, ao contrário, não estão subsumidas a uma hierarquia estética atemporal, elas se equivalem historicamente, não no sentido da indiferença e da fragmentação, mas enquanto concretos *índices históricos* (Benjamin, op. cit., p.577).

Lukács seria um filósofo antimoderno? Sua posição estética *antivanguardista* não difere muito do pensamento de esquerda (marxista) predominante na época. Basta lembrar as posições de Gramsci e de Trotsky, na década de 1920, em relação ao futurismo.⁵⁴ De qualquer modo, do ponto de vista da história da reflexão estética da modernidade, não se pode deixar de perceber uma proximidade com o “espírito” da análise por Hegel da “dissolução (*Auflösung*) da arte romântica”. Sem podermos aprofundar aqui essa proximidade, para nós decisiva, basta lembrar que, para Hegel, a “dissolução da arte romântica” é aquele processo no qual, na arte, tudo pode ter lugar, dado o tratamento fortuito dos temas e pela separação e autonomização de forma e conteúdo, de interior e exterior. Não há na arte romântica, conforme Hegel, coerência interna, mas uma intervenção, uma inversão dos objetos e da realidade pelas palavras: “A arte passa a se ocupar em representar a realidade prosaica, os objetivos tais como são com suas particularidades individuais e acidentais ... orienta-se para a concepção e representação puramente subjetivas, submetidas às variações acidentais de disposições interiores”.⁵⁵ As semelhanças imediatas entre a crítica de Hegel à arte romântica e à cultura do romantismo alemão e a de Lukács ao expressionismo, que merecia uma análise à parte, por outro lado, não podem mitigar as diferenças de fundo. Por exemplo, na *Estética* hegeliana, a *Auflösung* da arte romântica não significa em momento algum “decadência” ou “irracionalismo” como na concepção estética de Lukács, mesmo levando em consideração, como aponta

54 A posição dos bolcheviques sofrerá alterações profundas com a radicalização e o insucesso da Revolução de Outubro ao longo da década de 1920. Lunacharsky, entre os dirigentes bolcheviques, foi o mais flexível nas relações que estabeleceu com as diferentes tendências vanguardistas contemporâneas à revolução (Lunacharsky, *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionária*). A posição de Gramsci, por exemplo, é ambígua, ver: Gramsci, Carta a Trotsky de setembro de 1922. In: ———, *Literatura e vida nacional*, p.97. Na sua equação entre “cultura revolucionária” e “cultura proletária”, Gramsci chega a ver no futurismo até possibilidades de uma “refundação superestrutural”. A posição de Trotsky é diferente (Trotsky, O futurismo. In: ———, *Literatura e revolução*, p.111-38). Para ele, o futurismo é a manifestação de um fenômeno de transição, típico dos países atrasados (cf. Fabris, *Futurismo: uma poética da modernidade*, p.149). O discurso comunista e das esquerdas em relação às vanguardas históricas mudará inteiramente na década de 1930.

55 Hegel, *Ästhetik*, p.575.

Peter Bürger, a sua não historicização do conceito de obra de arte, que permanece tendo como modelo incomparável a arte dos gregos.⁵⁶ Ao contrário: a “dissolução” da arte romântica significa antes uma nova forma de recolocação dos elementos autonomizados, uma superação, uma mudança que se manifesta enquanto fim da unidade “clássica” entre forma e conteúdo, entre interior e exterior. Como se sabe, Lukács elabora sua teoria da narrativa, do romance – seja aquela da juventude⁵⁷ como a do “romance histórico”⁵⁸ – a partir

56 Hegel usa a expressão “Zerfallen der Kunst” uma única vez e apenas no sentido de formas de dissolução (*Auflösungsformen*) da arte romântica, cf. *Ästhetik*, p.592. Sobre a questão da “morte da arte” e a “dissolução da arte romântica” em Hegel, ver: D’Angelo, *Símbolo e arte in Hegel*, p.217-34; Bürger retoma o paralelo entre a crítica de Hegel à ironia romântica e a de Lukács ao solipsismo das vanguardas, só que para ele a crítica de Hegel à “dissolução” não representa um regresso, a diferenciação-autonomização do interior e do exterior, do conteúdo e da forma etc. constituem um momento adiante no processo. Ver: Bürger, op. cit., p.13-30. Habermas interpreta a crítica de Hegel à arte moderna de modo diverso. Para Habermas, Hegel concebe a arte moderna como de fato decadente (*Die moderne Kunst ist in der Tat dekadent*). Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, p.48. Podemos lembrar rapidamente que Lukács interpreta a posição de Hegel ante a arte moderna como expressão de um certo pessimismo e resignação, a questão da decadência é pós-1848. Ver: Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, 1965, p.123-66.

Sobre o “classicismo” na concepção estética de Hegel, ver: Bürger, *Theorie der Avantgarde*, p.128-33; Szondi, *La poetica di Hegel e Schelling*, p.143. O elogio do clássico, o classicismo grego como “modelo incomparável”, está presente na *Estética* de Hegel, na *Introdução à crítica da economia política (1857)* de Marx e nas reflexões de Lukács e Lifschitz, seu colega no Marx-Engels Institut de Moscou. Em Lifschitz, este classicismo é formalmente mais conservador, mais antivanguardista do que em Lukács. Lukács recorda que Lifschitz não admitia nem Cézanne e nem Van Gogh (!). Lukács, *Pensiero vissuto*, p.113. Em Lukács, este “classicismo” – que será alvo das críticas de Bloch – é historicizado: a literatura burguesa de Goethe, Balzac, Stendhal e Tolstói é transformada em paradigma da forma histórica do romance (cf. Bürger, op. cit.). Sobre o paradigma da arte grega em Max, a crítica de Benjamin, a partir dos comentários de Max Raphael, é elucidativa de como estes comentários ocasionais de Marx foram dogmatizados, de modo “arrogante” e “escolástico”, pela teoria marxista da literatura deste período. Benjamin coloca-se contra esta concepção atemporal do clássico (cf. Benjamin, op. cit., p.580-1).

57 Lukács, *Scritti sul romance*. Sobre estes escritos de Lukács até recentemente inéditos, ver: Fehér, *Filosofia della storia del dramma, metafísica della tragedia e utopia del dramma non-tragico*. In: _____ et al., *La Scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, p.247-93.

58 Lukács, *Le roman historique*. Sobre a teoria do romance de Lukács na década de 1930, ver a introdução de Claude Prévost a Georges Lukács: *Écrits de Moscou*.

da *Estética* hegeliana. Para Lukács, o romance é uma forma *específica* dos tempos modernos. A verdade é que Lukács jamais, nem mesmo na juventude, aceitou a experimentação linguístico-formal das vanguardas. Nos anos 1930, a esta restrição estética se agrega a crítica da *Weltanschauung* do expressionismo, que é generalizada posteriormente às vanguardas históricas.

Nesse ensaio de 1934, que será asperamente criticado por Bloch, Lukács parte de um problema geral, isto é, do “irracionalismo” inerente à cultura alemã do início do século seja na filosofia e na política, seja na arte e na literatura. Benjamin chamou positivamente atenção para a conexão (mediata) estabelecida por Lukács entre expressionismo e fascismo. Esta conexão, que se articula nesse ensaio, revela algo de *paradoxal*: um argumento aparentemente irrefutável, mas do qual dificilmente se pode citar uma única frase. Este paradoxo, para nós, decorre da sua forma expositiva e sobretudo do seu conceito de razão.⁵⁹ A amplitude e a generalidade dos problemas enfocados impedem que qualquer consideração imanente seja feita. Isso se agravará a partir dos anos 1930, quando o estilo de seus ensaios passará a ser cada vez mais “informe e fluvial”.⁶⁰ Uma forma de exposição insensível às questões de linguagem e ao estilo ao se tratar de arte – como observará Adorno 20 anos depois. É uma análise que dificulta ao leitor a compreensão de como foi possível, posteriormente, a elaboração, por Lukács, da “particularidade” como categoria central da estética. Lukács discute as posições de Rubiner, Leonhard, Pinthus, Blass, Lichtenstein, Picard, Werfel, Toller, Kaiser, Sternheim, Hirschfeld, Hasenclever, Walden, Fluke, Wolenstein e outros, mas não analisa internamente qualquer obra em particular. Elas são citadas ou

59 Habermas, em sua análise de *História e consciência de classe*, mostra de que modo, neste livro, o conceito de “reificação” (Marx) é identificado por Lukács com o de “racionalidade” social a partir de uma leitura de Max Weber, inaugurando uma tendência de pensamento que foi posteriormente incorporada e ampliada pela tradição da “teoria crítica”, especialmente por Adorno e Horkheimer (Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, p.455-534). Na década de 1930, a polêmica de Lukács contra o “irracionalismo” passa pelo crivo da sua concepção, extraída de Nietzsche, de “decadência” – que recebeu de Benjamin a crítica mais consequente (ver capítulo 1 e “Digressão”).

60 Cases, Pensiero vissuto. In: _____, *Su Lukács*, p.88.

alguns trechos são escolhidos apenas com o objetivo de *ilustrar* o que o filósofo entende como *Weltanschauung* expressionista e de que modo esta é apropriada posteriormente pelo nazismo. Lukács não modificou no essencial esta sua avaliação. Nem mesmo a exposição de “Arte degenerada” (ver capítulo 6 deste livro), que imprimiu um tom neoclássico medíocre à nazificação da cultura alemã em 1937 e deu incremento a uma campanha em larga escala de difamação dos modernistas, abalou o antivanguardismo de Lukács.



Käthe Kollwitz, *Julen*, 1909.

3 SOBRE A HERANÇA DESTE TEMPO DE ERNST BLOCH

O livro de Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, foi publicado em Zurique no final de outubro de 1934.¹ A sua repercussão na época foi tímida. Recebeu poucas resenhas críticas, como as de Ludwig Marcuse,² Klaus Mann³ e Hans Günther.⁴ A crítica de H. Günther recebeu uma contracrítica de Bloch publicada na *Internationale Literatur*:

-
- 1 Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*. A primeira edição do livro: Zürich, Oprecht und Helbling, 1934 (final). No primeiro semestre de 1934, nas difíceis condições de exílio, sem ter ainda certeza sobre como editar o livro, Bloch menciona em uma carta a Benjamin a possibilidade de o livro ser editado pela Querido Verlag de Amsterdam. Bloch, *Briefe*, p.652-3.
 - 2 Das Neue Tagebuch, v.3, p.1196-7. Sobre a resenha de L. Marcuse, ver: Carta n.75 de Kracauer a Bloch. In: Bloch, *Briefe*, p.389-91.
 - 3 Bloch estava esperando um longo ensaio de K. Mann. O livro é discutido juntamente com outros títulos: Neue Bücher, *Die Sammlung*, v.2, n.4, dez. 1934, p.201-10. Ver: carta n.9 de Bloch a K. Mann. In: Bloch, *Briefe*, p.630-1. O livro foi resenhado também por Friedrich Bürschell (*Erbschaft dieser Zeit*, *Die Neue Weltbühne*, v.32, n.6, 1936, p.173-7) e Hermann Hesse (*Über Ernst Bloch Erbschaft dieser Zeit*, *Bonniers Litterära Magazin*, 1935, *Neue deutsche Bücher*, 1935).
 - 4 Na URSS não houve nenhuma reação ao livro no ano de 1935. A crítica extremamente negativa de H. Günther, editor da *Internationale Literatur*, só apareceu no ano seguinte: *Erbschaft dieser Zeit?*, *Internationale Literatur*, v.6, n.3, 1936, p.85-101. Veja a carta n.16 de Bloch a Joachim Schumacher e as cartas n.14 e 15 a Klaus Mann. In: Bloch, *Briefe*, p.494-5; p.642-3.

“*Bemerkungen zu Erbschaft dieser Zeit*”.⁵ Bloch também sabia da existência de um texto de Lukács com 35 páginas sobre o livro, a ser publicado na mesma revista. A informação era verdadeira,⁶ mas ele nunca chegou a conhecer esse texto. Walter Benjamin chegou a se referir ao livro algumas vezes na *Passagen-Werk*, mas acabou não escrevendo a resenha prometida. As reservas de Benjamin eram profundas. Como também eram as de Adorno e as de Kracauer.⁷

A questão central do livro é saber se há uma herança “dialecticamente utilizável” da burguesia em declínio. Para Bloch, essa herança “pode ser encontrada também no declínio desta classe e nos múltiplos conteúdos que precisamente a desagregação (*Zersetzung*) libera”.⁸ A experiência histórica da burguesia é questionada duplamente, isto é, na sua manifestação “imediate” e “mediate”. Essa formulação aparentemente simples pretende compreender alguns problemas complexos decisivos da cultura do modernismo, que na época estavam sendo escamoteados ou recebendo respostas estreitas, equivocadas e que também afastavam qualquer possibilidade explicativa dos novos fenômenos emergentes daquela experiência de crise e transição. Esta cultura, tanto em Bloch como em Lukács, é pensada em conexão histórica com a ascensão do nazifascismo. Mas diferentemente da interpretação que vê no último produto espiritual da cultura burguesa tardia mera expressão de “irracionalismo”, a de Bloch capta nesses produtos seus elementos

5 Bloch, *Literarische Aufsätze*, p.135-42. Originalmente publicado em *Die Internationale Literatur*, v.6, n.6, 1936, p.122-35. H. Günther escreveu uma réplica, *Antwort an Ernst Bloch. Internationale Literatur*, v.6, n.8, p.112-24.

6 Bloch refere-se a este texto de Lukács em carta (n.14) a Klaus Mann (*Briefe*, p.642-3). Uma das organizadoras da correspondência de Bloch, Hanna Gekle, toma como equivocada esta referência de Bloch, ver nota n.5, Carta n.14 de Bloch a K. Mann, *ibid.*, p.643. Na verdade, o texto existia e foi publicado postumamente: *Die Erbschaft dieser Zeit*. In: *Ernst Bloch und Georg Lukács Dokumente Zum 100. Geburtstag*, p.245-65. Estes comentários de Lukács são analisados mais adiante.

7 Adorno, como veremos, fez várias restrições ao livro. São particularmente interessantes as cartas n.7 e 8 de Bloch a Adorno. Nelas ele tenta se defender das críticas de Adorno e esclarecer a confusão gerada pelos seus comentários sobre Benjamin no livro. Bloch, *Briefe*, p.423-37. Sobre as impressões de Kracauer, ver, particularmente, as cartas n.72 e 75. Bloch, *Briefe*, p.384-7 e 389-91).

8 Indicaremos no próprio texto, por uma questão de comodidade, com as iniciais do título em alemão ez, a página citada: (ez, p.15-6).

de antecipação e faz “uso diabólico” deles. O meio expressivo das vanguardas históricas, “o método criativo do expressionismo”, a montagem, não é apreendido apenas a partir de sua forma imediata, dispersa e sem sentido, como um agregado de fatos, ou um espaço vazio (*Hohlraum*), tampouco é mera expressão da “irracionalista” *Weltanschauung* das vanguardas, como na análise de Lukács. Para Bloch, não é o atraso econômico do capitalismo na Alemanha que permite explicar a frágil situação dos pequenos burgueses, dos camponeses e dos empregados diante da “trapaça” (*Betrug*) nazista. Esta situação é antes de tudo expressão, segundo Bloch, de “uma ‘não contemporaneidade’ autêntica, isto é, de um resíduo ideológico e econômico de épocas anteriores ... Atualmente as contradições desta não contemporaneidade servem exclusivamente à reação” (ez, p.16).

A questão político-prática de como fazer um “uso diabólico” do último produto espiritual da tarda burguesia e como transformar dialeticamente os elementos não contemporâneos é refletida teoricamente até as últimas consequências: o limite que tem diante de si não está apenas na visão economicista hegemônica na esquerda alemã do período, mas na própria compreensão “abstrata” da relação da “*irratio* no interior da insuficiente *ratio* capitalista”. A montagem, nesse sentido, representa mais do que um fenômeno histórico de transição. Sua origem direta está na desagregação dos elementos da realidade, nas palavras de Bloch, “na coerência desmedida e nos múltiplos relativismos do tempo que reúne suas partes em novas figuras”. Este procedimento era utilizado frequentemente para fins decorativos ou como um mero entrelaçamento arbitrário, imediato, de diferentes partes antes de elas se separarem novamente, como na fotomontagem. O próprio livro de Bloch é exemplo de um uso peculiar da montagem (mediata).

O uso da montagem “mediata” em Bloch, como também e à sua maneira em Benjamin (“montagem literária”), é consequência de uma nova concepção do tempo histórico. Em Bloch o tempo histórico não é linear, mas uma concepção multiestratificada do tempo – um *multiversum* –, que não se apoia sobre uma relação não reflexiva entre passado e presente, incapaz de antecipar concretamente o futuro. Em linguagem benjaminiana, amplamente citada no livro, a história não é uma “rua de mão única”. Desse modo, o presente – o agora – não é visto como mera expressão de continuidade do passado. Com

isso, torna-se também desnecessário – o que é extremamente importante – conectar o destino histórico de uma classe às características de uma época – a relação não é de identidade. O declínio de uma classe não é generalizado unilateralmente para a cultura de seu tempo. Sem ser indiferente seja ao “irracionalismo” de uma *ratio* insuficiente do mundo das coisas transformadas em mercadorias, da *Sachlichkeit*, seja também ao próprio declínio histórico de uma classe; não há na sua argumentação o binômio “épocas de progresso” *versus* “épocas de decadência”. O livro, em suma, é “uma contribuição para determinar a longitude e a latitude da última viagem da burguesia, para que esta viagem seja verdadeiramente a última” (ez, p.20).

A reconstrução que faremos da estrutura argumentativa do livro, seus conceitos-chave como: “embriaguez”, “divertimento”, “não contemporaneidade”, *Sachlichkeit*, “montagem mediata” etc., será feita a partir da própria linguagem descritiva (fabulante) do autor. Nosso objetivo é compreender de que modo Bloch interpreta a relação fascismo *versus* cultura do modernismo, ou como analisa a emergência do nazismo a partir das condições específicas do desenvolvimento tardio do capitalismo alemão, a Alemanha como “país clássico da ‘não contemporaneidade’” e, nesta conexão, como analisa também a experiência das vanguardas históricas – sua defesa *post festum* do expressionismo – e o seu “método criativo”, a montagem. Esses problemas estão também intimamente relacionados com a interpretação do fenômeno do “irracionalismo” na história da moderna filosofia alemã. Nossa exposição se restringirá basicamente à formulação original de Bloch do conceito de “tempo histórico”, a relação “não contemporâneo”, “contemporâneo”, “supracontemporâneo” (i) e à sua compreensão estético-filosófica (e uso) do método da montagem, a “montagem mediata” (ii). Posteriormente, confrontaremos os elementos de afinidade (Benjamin) e de contraposição (Lukács) entre seus interlocutores mais próximos.

A “não contemporaneidade”

A experiência dos anos 1920, entendida como uma época de transição, é descrita por metáforas, por objetos, expressões disparatadas, pausas e citações. O percurso vai do “divertimento”

(1924-1929) à “embriaguez” (1924-1933) e percorre as várias potências do “pó” (*Staub*): o divertimento, a embriaguez, a objetividade e a montagem. Em um primeiro momento, o “pó” iguala-se ao “mofo de coisa fechada”: é a bisbilhotice e a cumplicidade do olhar comuns à vida camponesa e que sobrevivem nas cidades pequenas. Nestas, na *Provinz*,⁹ são analisados os modos como se manifestam os desníveis espaciais e temporais em relação às metrópoles.¹⁰ É a desolação das cidades pequenas – para Bloch – que “amarga inutilmente os homens que nelas estão internados”, sujeitos a um “envelhecimento precoce” (ez, p.32). A análise descritiva de Bloch parte da própria vida cotidiana, dos indivíduos imediatamente dados, dos lugares comuns na linguagem urbana em contraste com a rural etc. Nessas cidades pequenas, segundo Bloch, “um trem matraqueia da estação à praça do mercado; a sua luz, no interior, ilumina faces fatigadas, que não se tornam mais alegres pelo fato de todos se conhecerem. Lojas miseráveis estão abarrotadas de panelas, de roupas baratas, de refugio da grande cidade” (ez, p.32). Mas seu objetivo não é captar as diferenças de sensibilidade, de hábitos, de formas de trabalho, de divertimento etc. existentes entre a cidade pequena e a metrópole. Trata-se de mostrar, especialmente, como uma mesma situação histórica, um mesmo presente contemporâneo, comporta múltiplas dinâmicas temporais não contemporâneas.

O método fenomenológico-descritivo¹¹ da não contemporaneidade adotado por Bloch se inicia a partir do “mofo de coisa fechada”

9 Este termo quase não aparece no livro, mas sem dúvida faz parte das desigualdades espaçotemporais analisadas por Bloch. Sobre a relação entre *Provinz* e *Ungleichzeitigkeit*, ver: Bloch, *Gespräch über Ungleichzeitigkeit*, *Kursbuch*, n.39, abril 1975, p.1-9.

10 O tema da “metrópole” é de origem simmeliana. Ver: Simmel, *Die Grosstädte und das Geistesleben*. In: Maldonado, *Técnica e cultura*, p.65-79. Ver também o ensaio de Cacciari, *Note sulla dialettica del negativo nell'epoca delle metropoli*, *Angelus Novus*, n.21, p.1-54. Bloch trata a questão em outros trabalhos, como: *Öde und kleine Stadt*, *Venedigs italienische Nacht* e *Italien und die Porsität*. In: *Literarische Aufsätze*. A “metrópole” é também uma outra questão comum a Benjamin em *Städtebilder* e na *Passagen-Werk* e a Kracauer em *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Sobre a sensibilidade de Bloch no tocante à questão das metrópoles, ver a análise cuidadosa de Bodei, *Multiversum*, 1982.

11 Lukács chega a comparar a filosofia de Bloch a uma estranha combinação entre a *Fenomenologia* de Hegel e as histórias de calendário de Hebbel. Ver: Boella, *Pensare e narrare*. In: Bloch, *Tracce*, p.xlvi.

da vida camponesa e salta para a cidade pequena, nela captando uma nova figura de transição: o homem médio (*Mittlerer*) no papel de empregado. Bloch manifesta uma percepção arguta para com os novos fenômenos de transição, ou para com aquelas manifestações de superfície que ainda não configuraram uma forma histórico-social definida. Esta percepção é particularmente sensível também para com as obras antecipadoras de seu tempo, como, por exemplo, em relação à obra de um “estranho realista” (Adorno), Sigfried Kracauer. A análise original de Kracauer de *Os empregados*¹² e da “cultura do divertimento” é decisiva para a correta compreensão da primeira parte do livro: “Empregados e divertimento”. Não é ainda aqui, entretanto, em meio aos “colarinhos”, à “cidade pequena”, ao “meio artificial” etc., que a “não contemporaneidade” se manifesta de modo autêntico – sua determinação só é possível em conexão com a contemporaneidade das metrópoles, com o mundo das coisas transformadas em mercadorias.

Para Bloch, Kracauer, em *Os empregados*, “penetra ali onde outros apenas tagarelam. Com uma linguagem que pode dizer o que vê” (ez, p.33). A série de artigos publicados na *Frankfurter Zeitung* articula – por meio das conversas desconexas do cotidiano, das situações imediatas e dispersas, dos fenômenos de superfície, aparentemente uma “reportagem” uma realidade *sui generis*, que não é aquela da “lógica dos fatos”, mas uma “construção”.¹³ A construção de um cotidiano específico, diretamente ligado a uma nova forma de trabalho assalariado, o empregado, que se generaliza com a emergência da sociedade de massas. Seu objetivo é mostrar, segundo Bloch, “a verdadeira situação dos empregados ou, mais ainda, a falsa consciência que eles têm de si mesmos” (ez, p.33). A questão da “falsa consciência” decorre da leitura de *História e consciência de*

12 Kracauer, *Die Angestellten*. O livro, publicado em 1929, reúne uma série de artigos originalmente editados na *Frankfurter Zeitung*. O artigo de Bloch sobre o livro de Kracauer, “Meio Artificial”, foi traduzido em *Presença*, Rio de Janeiro, n.12, p.89-94, 1988. Benjamin chegou também a escrever um pequeno ensaio sobre este livro: “Política da inteligência”. In: Benjamin, *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, p.116-20. A expressão “estranho realista” serve de título ao ensaio de Adorno sobre Kracauer: “Uno strano realista”. In: Adorno, *Note per la letteratura (1961-1968)*, p.68-88.

13 Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. In: Kracauer, op. cit., p.16.

classe.¹⁴ Kracauer chegou a comentar em detalhe este livro, como o conceito de “falsa consciência”, em cartas dirigidas a Bloch.¹⁵ Mas o sujeito analisado por Kracauer é de outro tipo: os empregados. Diferentemente do trabalhador fabril, o empregado está bem afastado da produção. Sua atividade é monótona e sua atitude socialmente apática. Está sofrendo uma rápida proletarização, mas se sente ainda ligado ao meio burguês. Seu número, nas primeiras décadas deste século, quintuplicou enquanto, no mesmo período, o número de trabalhadores apenas duplicou.¹⁶ A “falsa consciência” de classe que expressam é o que Bloch denomina de uma “não contemporaneidade”. Uma vez que nada tem de uma “verdadeira” consciência de classe: “são aparências exteriores de uma burguesia já extinta que ainda dominam a sua vida, sem as realidades correspondentes” (ez, p.33). É neste “meio artificial” que a “não contemporaneidade” assume a sua forma mais suscetível de ser apropriada pela barbárie: “uma indescritível horda oriunda do antigo filisteísmo (*Spiertum*) incorpora a isso seus instintos, certamente os instintos não populares, mas os perversos, fossilizados e sobretudo sem objeto, e que são anticapitalistas somente quando espancam mortalmente o judeu enquanto ‘usuário’” (ez, p.34). É nesse “meio artificial” que se forma o público do divertimento. Mas é o divertimento resignado que “desvia da vida real”. É o mesmo divertimento que fomenta o esporte, os concursos de dança,¹⁷ os sinais ultraluminosos; introduz o banho de luz no filme e a “imprensa de palavras ocas e de pena hábil”.¹⁸ Bloch toma de Kracauer uma frase forte: “A cultura dos empregados ... é a fuga diante da revolução e da morte” (ez, p.34).

14 Não podemos esquecer o ensaio de Bloch sobre hec. (Outubro de 1923-1924): *Aktualität und Utopie. Zu Lukács' Geschichte und Klassenbewusstsein*. In: Bloch, *Philosophische Aufsätze*, p.598-621. É neste ensaio que Bloch problematiza pela primeira vez a categoria da “não contemporaneidade”. Sobre a importância da crítica da reificação na trajetória de Bloch nos anos 1920, ver a contribuição de Boella ao colóquio a propósito dos cem anos de Lukács e Bloch realizado em Paris, 1985: Boella, *Réalité et réalisation*. (mimeogr.).

15 Ver a interessantíssima discussão sobre este livro de Lukács nas cartas n.3, 4, 5 e 6 escritas por Bloch a Kracauer entre maio e junho de 1926. In: Bloch, *Briefe*, p.269-85.

16 Kracauer, op. cit., p.11.

17 Bloch chega a escrever um artigo sobre os concursos de dança: *Wut und Lachlust*. In: Bloch, ez, p.46-9.

18 “Se o autor tem o direito de dizer tudo é porque não tem nada a dizer”. In: ez, p.37.

Kracauer também já havia examinado anteriormente este novo fenômeno cultural: o “culto do divertimento”.¹⁹ O patrimônio cultural, segundo Kracauer, transformou-se ao gerar um “homogêneo público cosmopolita que – do diretor de banco aos auxiliares de comércio, da diva à datilógrafa – sente do mesmo modo”.²⁰ Na sua descrição das programações dos grandes cineteatros de massa de Berlim já esboçava uma importante contribuição para a sua teoria do filme – que desenvolveu anos depois –²¹ como também para a crítica do que Horkheimer e Adorno denominaram posteriormente “indústria cultural”. Na linguagem de Bloch, o divertimento é como “uma grande feira anual colorida” que embriaga, distrai a atenção e “levanta também pó e desta vez um pó já suspenso, cintilante, por assim dizer um pó de *segunda potência*. Mas isto não impede que, de imediato, no inteiro afastamento haja apenas trapaça, que deve ocultar o lugar e a base sobre os quais ela acontece” (ez, p.35).

Alguns artigos do mesmo período ou um pouco posteriores – como os do “debate sobre o expressionismo” – foram acrescentados à edição original, como, por exemplo, o ensaio “Noite de confusão (*Rauhmacht*) na cidade e no campo” (1929), que é muito importante para compreender a defesa do expressionismo assumido por Bloch contra as críticas de Lukács. Deve-se observar, no entanto, que é uma defesa *a posteriori*. Ele retoma com distanciamento uma experiência histórica já esgotada e, conforme a visão desse livro, renovada pelo surrealismo. Bloch reafirma, em boa medida, os argumentos de seu ensaio de 1916, “Produção do ornamento” publicado em *Geist der Utopie*. Já na ocasião, ele fazia uma análise estético-filosófica *sui generis* do expressionismo e das vanguardas

19 Kracauer, *Das Ornament der Masse*, p.311-20. Este texto foi traduzido em *Presença*, Rio de Janeiro, n.14, p.100-6, 1989. Sobre a originalidade da “filosofia da superfície” de Kracauer, ver a apresentação da edição italiana deste livro: Bodei, *Le manifestazioni della superficie: filosofia delle forme sociali*. In: Kracauer, *La massa come ornamento*, p.7-25; a contribuição de Bodei ao Colloque International sur Walter Benjamin (27/29, juin, 1983): *L'expérience et le forme: W. Benjamin et S. Kracauer*. Ver também Mülder-Bach, *Réflexions sur la phénoménologie de la surface de Siegfried Kracauer*. In: Raulet; Fürnkäs, *Weimar, Le tournant esthétique*, p.273-86.

20 *Ibid.*, p.313.

21 Refiro-me aos trabalhos realizados por Kracauer nos Estados Unidos como *From Caligari to Hitler e Theory of Film*.

históricas no interior da cultura de esquerda (marxista). Aqui esta defesa *a posteriori* do expressionismo é significativa em conexão com a própria montagem do texto, isto é, o modo como as contradições espaçotemporais se manifestam no campo e nas metrópoles. A experiência do grupo *Der Blaue Reiter*, de Paul Gauguin, de revalorização do “primitivo”, da pintura camponesa e do “ainda-não-consciente” é diametralmente oposta à utilização reacionária do arcaico e do não contemporâneo pelos nazifascistas.

“Os pintores dos primeiros documentos expressionistas, o *Cavaleiro Azul*, moravam na Alta Baviera, e as pinturas sobre vidro de Murnau não eram para eles folclore, mas testemunhas de uma fantasia própria extremamente atual” (ez, p.53). Esta atualidade, para Bloch, diz respeito ao modo como esses pintores fizeram uso do passado no presente. Não é a glorificação do arcaico, do inatual, como os nazistas fizeram das antiguidades alemãs:

As pinturas sobre vidro de Murnau, *pars pro toto*, tornaram-se monumentos de uma arte popular (*Heimatkunst*) reacionária em que suspiram o romantismo da terra que certamente não é o que Marc e Kandinsky tinham em mente no *Cavaleiro Azul*. As antiguidades do país não são mais consideradas um pequeno Taiti local, não são mais admiradas, por assim dizer, como o país encantado da confraternização entre os humanos no estilo de Gauguin (ez, p.54).

Houve, portanto, uma mudança de curso. A cidade pequena foi apenas uma etapa na articulação com o campo de um *front* de guerra contra Berlim.

O país clássico da “não contemporaneidade” é – nas palavras de Bloch – “como um gigantesco reservatório, em ebulição, do passado”. Um passado não resolvido que engendra uma “falsa consciência” específica, que se manifesta no culto do enraizamento transformado em mito, e que também é reforçada, através do inconsciente, pela “corrente realmente obscura” (ez, p.56). Um *front* de guerra que mobilizou as ruínas da pequena cidade, o “instinto” (*Trieb*) contra o “espírito” (*Geist*): o instinto do sangue, o instinto selvagem (ez, p.57). Bloch observa que este *front* (campo contra cidade) se constituiu sobre aqueles que nunca leram Klages ou outros. Esse enraizamento transformado em mito (ou em “trapaça

mitológica”) é uma utilização reacionária de toda situação não contemporânea e estranha ao presente. São formas arcaicas que separam o proletariado do proletariado. Manifestam-se também nas formas de vida do empregado e carecem daquela relação “contemporânea” das formas de vida do trabalhador fabril. Nelas – segundo Bloch – “o vazio do divertimento (no qual ninguém acreditava) torna-se agora o vazio da embriaguez, com exotismo no lar, mitos nacionais (nos quais o nacional-socialismo sempre acreditava); este vazio é preenchido com *kitsch* e com um mito, no qual sua fantasia não está na distância, mas está, por assim dizer, verticalmente no solo pátrio. Certamente, a força insípida da reação é tão grande que, após o *kitsch*, fez ressurgir o século XIX das portinholas, e de modo imediato. O que palidamente se via erguer como ruínas da infância, o que os surrealistas consideravam a mais estranha descoberta, “os corpos sem sepultura de nossos pais, se incorporam ingenuamente agora à reação” (ez, p.59). Bloch acrescenta à sua análise do expressionismo a de Benjamin do surrealismo. Nos seus termos, o vazio é preenchido com coisas transformadas em mercadorias de tipo especial: o *kitsch* – o produto da embriaguez e a manifestação de um “passado ainda não resolvido” – é transformado em mito. Para Bloch, “se Spengler previu a era fascista, ele se iludiu ao fazê-la nascer, friamente, mecanicamente, das cidades civilizadas do mundo, em suma, como produto de uma consciência tardia e inteiramente desperta” (ez, p.62). Já que, segundo Bloch, o fascismo emergiu dos elementos não solucionados do passado utilizados em sentido reacionário.

A análise de Bloch dessa transição, do modo como a “não contemporaneidade” é utilizada pela reação, se constrói no próprio processo e se transforma com ele. Ela abarca uma multiplicidade de aspectos do fenômeno, diferenças espaçotemporais em uma mesma contemporaneidade cronológica e que, desse modo, articula uma *totalidade* que não exclui o elemento ainda não dotado de uma caracterização racional consciente. É uma análise inteiramente diversa da de Lukács quanto ao fenômeno do “irracionalismo” na filosofia alemã, especialmente em relação a Nietzsche. Nietzsche é comparado a Offenbach, colocado distante dos “filhos de Teuto” e ao lado da utopia. Nietzsche não é interpretado como um “precursor da era nazista”, não é igualado a Klages, Spengler ou Jung, e sua filosofia não é identificada com sua utilização reacionária por

um Bäumlér. A tradição do romantismo é resgatada criticamente: “o romantismo não tem, na verdade, outro futuro do que ser, no melhor dos casos, um passado ainda não resolvido. Mas há ainda aquele futuro que deverá ser ‘superado’, no sentido preciso da polissemia dialética deste conceito” (ez, p.61). Seu propósito não é uma mera exclusão do fenômeno “irracional”, transformando-o em tabu. Trata-se de não abandonar o elemento “irracional” à utilização da reação.²² Seu entusiasmo, como o de Benjamin em relação ao surrealismo, está no modo como a fantasia é utilizada pelos surrealistas, que alcança dimensões do inconsciente – o “passado não resolvido” – que são profundamente “iluminadas” e transportadas para as dimensões do consciente. Em outros contextos, Bloch mostra como a realidade do irracional pode ser “superada”, isto é, de que modo a “obscuridade do instante vivido” se relaciona com o estupor – com os elementos de antecipação.²³ Mas esta explicação dos fenômenos atemporais, não contemporâneos, só se torna possível justamente em conexão com uma concepção da história não linear: “uma realidade plurirrítmica de múltiplos espaços, com recantos ainda não suficientemente controlados e que estão longe de ser ultrapassados” (ez, p.69).

A “não contemporaneidade”, de acordo com o princípio da montagem empregado no livro, alcança *pari passu* uma caracterização-construção mais precisa (sistemática): “A não contemporaneidade e o dever de torná-la dialética”. Na situação inicial, Bloch toma imediatamente o fato de que os indivíduos estão no mesmo presente na sua aparência exterior. Qualquer indivíduo mal-formado, aquém das exigências de seu posto, no caso de um empregado,

22 Utilizo-me do ensaio de Peter Bürger sobre o envelhecimento da modernidade. In: *Novos Estudos*, n.20.

23 Nochmals das Dunkle (des gelebten Augenblicks) und seine wechselseitige Anwendung auf das Staunen. In: Bloch, *Geist der Utopie* (1923), p.241-55. Determinados conceitos-chave deste livro, como a “obscuridade do instante vivido”, o “ainda-não-consciente” e o “não-mais-consciente” etc. serão incorporados por Benjamin na sua concepção da história (ver “Digressão”). Basta lembrar a sua ideia do “despertar”, do “saber ainda-não-consciente do passado” e, sobretudo, em sua preocupação em compreender certos fenômenos, como a moda, o reclame etc. enquanto manifestação da “obscuridade do instante vivido, enquanto coletivo”. In: Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p.1028. Retomaremos esta conexão posteriormente.

fica “a reboque”, deslocado de seu tempo, sobretudo se este é o de um presente intolerável, de crise e transição, isto é, justamente quando esses cursos temporais mostram a sua força. A força de um presente aparentemente diverso, com Hitler, que segundo Bloch recupera apenas o antigo ao prometer uma vida nova – ou mais precisamente: “Hitler pinta para cada um boas velhas coisas” (ez, p.104). O elemento perigoso e ameaçador desses fenômenos permanecia não observado criticamente como uma obscura manifestação do entrelaçamento entre o arcaico (mito) e a atualidade (técnica). O objetivo de Bloch consiste, pois, em mostrar a “construção” da relação contemporâneo-não-contemporâneo a partir da própria dinâmica dos acontecimentos históricos que engendrou o nacional-socialismo.

Em um segundo momento, a “não contemporaneidade” é relatada a partir do seguinte esquema: sua manifestação nos movimentos de juventude, entre os camponeses e nas camadas médias. É na juventude que uma espécie recomeça sempre e é nela que se observam frequentemente os desvios temporais. Uma juventude sem trabalho, sem organizações políticas próprias, totalmente abandonada a si mesma, torna-se fácil de “se pagar e de se seduzir à direita ... A juventude que não está igual a cada passo com o árido agora volta-se mais facilmente para trás, como se passasse o hoje para o amanhã chegar” (ez, p.106). Já os camponeses manifestam uma não contemporaneidade longínqua; na medida em que estão enraizados, levam um cotidiano como o de seus avós e fazem o mesmo que eles. Os camponeses têm o sentimento de representar uma classe unida, “um estado que permaneceu relativamente unido”. Nos camponeses destituídos da propriedade de seus meios de produção, Bloch constata outro traço não contemporâneo: “este enraizamento obstinado que vem da matéria que eles trabalham ... Estão atados ao solo antigo e ao ciclo das estações” (ez, p.107). À não contemporaneidade de origem, ao apego às raízes, na situação social dos camponeses, agrega-se “a sua existência subordinada, a forma relativamente arcaica de suas relações de produção, seus costumes, sua vida segundo o almanaque no ciclo de uma natureza imutável” (ez, p.107). Por isso, representam a própria “não contemporaneidade” do ponto de vista das classes sociais. A vida urbana produz uma espécie não contemporânea que começa a se atrasar:

uma camada média pauperizada que constitui, juntamente com as debilidades do movimento de juventude e com o anacronismo da vida camponesa, o que Bloch denomina “o húmus caldo-úmido para a ideologia” (*der feuchtwarme Humus für Ideologie*) (ez, p.109). Ela sonha voltar ao pré-guerra, quando sua situação era melhor, atua de maneira antiga dentro da própria cidade, ressuscita antigos bodes expiatórios, como, por exemplo, o usurário judeu, enquanto símbolo da exploração em geral. E, materialmente, Bloch destaca um aspecto importante:

As camadas médias (diferentemente do proletariado) não tomam parte imediatamente da produção, mas participam apenas nas atividades intermediárias, estão longe da causalidade social podendo formar sempre um espaço alógico sem se perturbar, no qual são atualizados os desejos e a nostalgia do romantismo, as pulsões do arcaico e misticismo (ez, p.110).

Para Bloch, são nessas camadas médias que se observa uma atitude típica contrária à “racionalização”:

[...] as classes médias não suportam *ideologicamente* a ‘racionalização’ e abandonam rapidamente a razão ... Mesmo enquanto mera racionalização capitalista tardia e ainda como desagregação que foi igualmente decorrente do capitalismo tardio, mas que foi compreendida como corrupção ‘judeu-marxista’. O super-homem, a besta loira, a biografia do grande homem ... todos estes sinais de fuga no relativismo e no niilismo, que fizeram a discussão cultivada nos salões de classe superior, encontram na catástrofe das camadas médias uma verdadeira terra (*Land*) política (ez, p.110).

A “não contemporaneidade” é vista a partir de sua manifestação mais geral no presente, para, em seguida, ser articulada esquematicamente como expressão dos diferentes segmentos e das classes sociais que a reproduzem. A análise sistemática de Bloch abarca uma complexidade de determinações, isto é, a relação entre não contemporaneidade e contemporaneidade é pensada do “ponto de vista filosófico”. É justamente agora que a sua análise da crise alemã dos anos 1920, que trouxe consigo a ascensão do nazifascismo, manifesta sua originalidade e sua aplicação – muito

significativa – ao âmbito cultural do conceito marxiano das desigualdades temporais do desenvolvimento histórico.²⁴

Os elementos de desagregação acirram-se nos momentos de insegurança e deixam-se levar facilmente não pelo protesto contra o tornar-se mercadoria das coisas e o tornar-se alienado delas, mas pelas forças que dissimulam esta situação não apenas ideologicamente e do ponto de vista subjetivo, mas também como expressão de uma “não contemporaneidade real”. A questão do atraso (*Rückstand*) do capitalismo alemão é entendida como uma manifestação da não contemporaneidade:

A Alemanha, que em geral antes de 1918 não conheceu nenhuma revolução burguesa, é, diferentemente da Inglaterra e da França, o país clássico da não contemporaneidade ... A renda fundiária, a grande propriedade fundiária e seu poder foram introduzidos em geral na Inglaterra e na França de outra maneira na economia capitalista e no seu poder político. Na Alemanha, ao contrário, que permaneceu durante muitos anos atrasada e muito mais tempo fragmentada, a vitória da burguesia não foi tão significativa não só na economia, mas, principalmente, na política e ideologicamente. A relação “desigual do desenvolvimento” a que Marx chama atenção na *Einleitung zur “Kritik der politischen Ökonomie”*,

24 Segundo A. Münster “Já em *Spuren*, e mesmo antes em *Geist der Utopie* (e não de modo apenas periférico), Bloch já havia colocado em conexão em sua sociologia da música, na análise da consciência cotidiana no capitalismo, o fenômeno da ‘não contemporaneidade’. ‘Não contemporâneo’ neste sentido é todo pensamento, opinião, ação, sentimento etc. que se encontra no inferno das contradições ‘não contemporâneas’ do capitalismo daquela época, uma consciência que se encontra ‘ao lado’ das condições de desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção capitalista correspondentes ... Certamente o não contemporâneo na sociologia de Bloch não significa de modo algum sinônimo de atraso e reação”. In: Münster, *Utopie. Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*, p.241-2. Ver também Schmidt, *Ernst Bloch*. Segundo Oskar Negt, Bloch mostra como a ideologia do sangue e da terra dos nazistas se combina com a alta tecnologia militar monopolista; que o facismo pode mobilizar contra a contemporaneidade todos os elementos não contemporâneos em uma coalizão com o atraso, para realizar o interesse capitalista da contemporaneidade, esta é a tese blochiana do resultado da propaganda. Negt, *Erbschaft aus Ungleichzeitigkeit und das Problem der Propaganda*. In: VV. AA. *Es muss nicht immer Marmor sein*, p.31-2. Ver também a importante análise feita por Bloch do fenômeno da propaganda e de como esta foi empregada pelos nazistas para mobilizar o “não contemporâneo” das massas: *Kritik der Propaganda*. In: Bloch, *Von Hasard zur Katastrophe*, p.195-206.

entre produção material e produção artística, existe desde há muito tempo igualmente no plano material e impede também que, na hierarquia econômica das forças, se imponha univocamente a influência dominante do pensamento do capital na contemporaneidade. Com o feudalismo a leste do Elba se manteve em todo caso um museu de interações alemãs, uma superestrutura anacrônica que, mesmo economicamente tão ultrapassada e bloqueada, continua a dominar; a história da Alemanha não foi sempre a história das cidades (ez, p.113-4).

À primeira vista, a análise blochiana do “desenvolvimento desigual” é expressão de continuidade da análise de Marx e Engels e, sobretudo, da teoria da “via prussiana” de Lenin e Lukács. O “desenvolvimento desigual” do capitalismo em sua fase tardia na Alemanha engendrou um conjunto de relações que combina a contemporaneidade das fábricas e a não contemporaneidade de suas arcaicas condições de vida. Só que para Bloch a “não contemporaneidade” das condições alemãs produziu uma dinâmica temporal própria. A Alemanha é expressão “clássica” da não contemporaneidade em contraposição à contemporaneidade econômica da Inglaterra e da França. Nos anos 1920, naquelas condições de crise e transição, essas contradições espaçotemporais foram “duplamente conservadas” e tornaram-se “duplamente mágicas” (ez, p.115). Contradições que são expressão, de um lado, do atraso, da situação de “caos relativo” que impulsionou um elemento “intempestivo”, também não contemporâneo: a barbárie; e, de outro lado, essas contradições são expressão do “nihilismo da vida burguesa”, do mundo das coisas transformadas em mercadorias. A relação contemporaneidade e não contemporaneidade não instaura várias dinâmicas temporais isoladas uma da outra ou uma fragmentação caleidoscópica e caótica da unidade do tempo, mas uma temporalidade multiestratificada que escapava à compreensão da *intelligentzia* alemã do período. No caso das ideologias, Bloch insiste que “não teria sido necessário nenhum Nietzsche para transformar as antíteses do sangue e do espírito, da selvageria e da moral, da embriaguez e da razão em conspiração contra a civilização” (ez, p.115).

A lógica das contradições não contemporâneas se manifesta tanto no interior como no exterior, objetivamente e subjetivamente. Mas seria ainda uma mera lógica “abstrata”, sem vida – segundo

Bloch –, se não houvesse uma contradição objetivamente *contemporânea*, que está inserida e se desenvolve no capitalismo de hoje e com ele. Apenas em relação a esta contemporaneidade a contradição não contemporânea pode ser corretamente compreendida. É a situação de crise que libera a “recordação anacrônica” e o “enselvajamento” – uma contradição “objetivamente reacionária” – em contraposição à contradição “objetivamente revolucionária” (ez, p.118). A contradição não contemporânea é um momento necessário da própria contemporaneidade.

O capitalismo tem necessidade do antagonismo não contemporâneo, para não dizer da heterogeneidade não contemporânea, para delimitar suas contradições rigorosamente contemporâneas. Utiliza de um passado ainda vivo como meio de divisão e de luta contra o futuro que se engendra dialeticamente dos antagonismos capitalistas (ez, p.118).

O paralelo ideológico do tornar-se mercadoria de todos os homens e de todas as coisas é a cultura do niilismo de que se alimentam as camadas cultas. Nihilismo “com misturas, como o espírito do *front* de 1914, de teorias românticas do Estado e seu anticapitalismo feudal com o espírito prussiano e o socialismo, ou com outras ideologias” (ez, p.118).

A contradição contemporânea é o contrário da contradição não contemporânea por ser uma contradição motriz. Ela está no campo de batalha entre o proletariado e o grande capital. Apenas esta contradição é capaz de construir, segundo Bloch, “uma aliança que libere no passado um futuro ainda possível” (ez, p.119). A contradição contemporânea manifesta-se na própria miséria atual do trabalhador. Mas seu fator subjetivo não é a “cólera recalcada”, mas “o proletariado consciente de sua classe” e o fator objetivo “não é um vestígio de declínio ou de um *passado incompleto*, mas um futuro impedido (*verhinderte*)” (ez, p.119). A matéria dessas contradições contemporâneas é a “negatividade”:

[...] o homem ou o proletariado alienado ou o fetichismo da mercadoria ... Em suma: na revolta da negatividade proletária e reificada se encontra também, em última análise, a matéria de uma contradição que se rebela a partir das ‘forças produtivas’ nunca desencadeadas, de

conteúdos intencionais de uma espécie que permanece sempre não contemporânea (ez, p.121).

Bloch distingue a “falsa” contradição não contemporânea da “verdadeira”, tanto objetiva como subjetivamente.²⁵ No conflito entre o caráter coletivo das forças produtivas e o caráter privado da apropriação da riqueza social está o momento fundamental e objetivo da contradição contemporânea. A outra contradição, entre o capital e as classes não contemporâneas, está ao lado da contradição contemporânea, mesmo que de modo difuso. Seu conteúdo conflitual é arcaico: o “anticapitalismo romântico”. Trata-se – para Bloch – de encontrar nesta contradição uma força possível.

A tarefa consiste em decompor os elementos da contradição não contemporânea que são capazes de se desviar e de se metamorfosear, isto é, aqueles que são hostis ao capitalismo, aqueles que são apátridas no capitalismo, e recolocá-los, ou dar a eles uma outra função em outra conexão (ez, p.123).

Esta inversão é um entendimento que não omite nada, que “exorciza” de todos os lugares a “falsa consciência” e o “romantismo sem objeto”. É a “dialética pluridimensional e pluriespacial” (ez, p.124), capaz de dar uma outra função aos elementos da contradição não contemporânea e que, em contrapartida, se apropria dos elementos utópicos e subversivos da “matéria desprezada”. O proletariado, para Bloch, pode ser a força hegemônica na “tríplice aliança” entre o campesinato e a pequena burguesia, se for capaz de dominar o material da não contemporaneidade “autêntica” e suas contradições heterogêneas. Mas, naquele momento, quem fazia uso dessas contradições era o movimento hitleriano.

Bloch toma aqui o programa marxiano-lukacsiano de crítica da “falsa consciência” de modo renovado capaz de fazer uso diverso, em outra função, das contradições maduras do capitalismo. Seu

25 “A contradição subjetivamente não contemporânea é a cólera recalçada, a contradição objetivamente não contemporânea é o passado não resolvido: a contradição subjetivamente contemporânea é a ação revolucionária livre do proletariado, a contradição objetivamente contemporânea, o futuro contido no presente” (ez, p.122).

instrumental é uma “dialética pluritemporal e pluriespacial” e não uma mera totalidade não crítica com sua consciência duplamente falsa. A análise materialista da “falsa consciência” deve ser crítica: “para não cair, em razão de sua oposição justificada ao capitalismo que dilacera todas as conexões vitais, em uma falsa semelhança com a ‘totalidade’ idealista, que é simplesmente uma totalidade sistemática” (ez, p.125). O conceito de totalidade aqui é não apenas crítico, mas, sobretudo, *não contemplativo*. Não é o saber rememorativo e monádico, como em Hegel, nem a unidade das contradições, como em Schelling, mas “unidade da unidade das contradições” (ez, p.125). Uma totalidade não contemplativa capaz de encontrar o “cascalho aurífero do processo de trabalho”, o que não foi superado no último estágio, graças à riqueza incompleta do passado (ez, p.126). Certamente, Bloch não se limita a repetir as análises de Marx e Lukács sobre a “falsa consciência”. Trata-se de retomar este programa de outro modo, capaz de mostrar “*urbi et orbi* a transcendência *mediatizada* no marxismo mas transcendência ... o ultravioleta que o marxismo contém implicitamente, a saber a ‘transcendência’ do futuro mediatizado no materialismo dialético, a fim de ocupar e de racionalizar publicamente também os movimentos e os elementos irracionais” (ez, p.157).

Conforme a construção do livro, o “divertimento” pescava em águas turvas, mas cintilantes; a “embriaguez” na confusão e no caos, o que fazia dela mais ambígua e mais rica. Agora o “pó” que se levanta novamente é de *terceira potência*: é o “pó” da interrupção, da ruptura (*Ausbruch*) (ez, p.156).

A dialetização das contradições não contemporâneas significa a “racionalização do irracional”, isto é, a crítica da “falsa consciência” atualizada em um contexto histórico de transformações essenciais que alteraram profundamente o mundo da cultura. Não é apenas uma compreensão do significado da experiência das vanguardas históricas – que veremos mais adiante – mas também uma atenção cuidadosa (micrológica) em relação aos novos fenômenos emergentes, que se apresentam imediatamente nos pequenos detalhes dispersos do cotidiano. Bloch recorre às fontes mais diversas: piadas, expressões disparatadas, provérbios, historietas, citações etc. E aqui se manifesta mais uma vez a proximidade de Bloch com Benjamin e Kracauer: uma reflexão *sui generis*, capaz de introduzir uma nova

problemática dada pelas transformações técnico-industriais da cultura, isto é, como essas transformações produziram uma nova relação entre arte e sociedade que, com a generalização do “culto do divertimento”, afetou o próprio sentido interno da arte. A proximidade de uma crítica que não se limita à esfera da alta cultura, mas avança por terrenos movediços da “embriaguez” e do “divertimento”, apropriando-se de mundos simbólicos filosoficamente não refletidos, desprezados, como o da moda, do reclame, do filme, da feira anual colorida, do *kitsch* etc., e sobretudo do romance de *Kolportage*.

Bloch toma como exemplo o seu *Spuren* e a *Einbahnstrasse* de Benjamin. Essas obras mostram como se pode alcançar nos pequenos detalhes, em todo tipo de historietas, de fábulas, de contos etc., o que Bloch chama de “utopia do primeiro começo”. “A embriaguez não está lá apenas para fazer passar a mentira, mas a feira anual que há nela, o romance de *Kolportage* e a busca pela felicidade, a regressão ao ‘início da vida’, e mesmo a embriaguez diante da floresta, a embriaguez do *pan*, diante do mar, comportam também traços de rebelião ... a utopia do ‘primeiro começo’ se vê arrancada da simples pré-história” (ez, p.166). No *Kolportage*, Bloch encontra elementos de motivação romântica – a “fuga colorida” –, mas que são eles mesmos não românticos: “é o contrário da intenção que habita o não realizado, o que ainda-não-se-realizou, em suma, não é o passado conservado, mas o caminho interrompido do futuro” (ez, p.166). O romance de *Kolportage*, mais do que uma expressão literária, é, em Bloch, uma *categoria*.²⁶ Um estilo que emergiu no século XIX com

26 Ver: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Bloch, *Literarische Aufsätze*, p.246. Benjamin, em um trecho da obra das *Passagens*, chega a se referir ao “fenômeno de *Kolportage* do espaço” como uma experiência básica do *flâneur* (M 1a, 3). In: Benjamin, op. cit., p.527; ou do “princípio da ilustração-*Kolportage*” que se estende à grande pintura, *ibid.*, p.528. Benjamin vê também uma “comunicação” entre o *Kolportage* e a pornografia, *ibid.*, p.1024. O romance de *Kolportage* é decisivo para a correta compreensão da reflexão de Bloch sobre a cultura e também sobre a característica de seu pensamento “fabulante”. Karl May, por exemplo, é uma figura-chave. Desde *Durch die Wüste*, o próprio título é extraído de um dos romances de aventura de May. O termo *Kolportage* designa em geral o comércio ambulante de livros. Mas do século XVI ao XIX indica também uma específica forma de literatura, livros de pequeno formato vendidos por ambulantes e vagabundos. Tratava-se de uma literatura de caráter utilitário: livros de devoção, de educação, de orientação higiênica, livros de magia, almanaque etc. A

seus objetos exóticos, como colares de pérolas de vidro, figuras de cera, música e *Kolportage*, o gás hilariante do labirinto oriental etc. Bloch vê na cultura do *Kolportage* a “montagem onírica” que antecipa a da experiência surrealista e a do expressionismo.

Um *Blauer Reiter* com índice de cidade grande ... um mar do sul secreto, as figuras de cera estiradas em fila com música mecânica. A feira anual como *Kolportage* conserva também caricaturas decisivas que a existência burguesa e cultivada depois de muito tempo perdeu ... Mas o romance de *Kolportage*, que reconduz todos à rua da feira anual, é como leitura o que a magia do mercado era em parte para os olhos (ez, p.177).

A montagem “imediate” e a montagem “mediata”

A contemporaneidade mais avançada apresenta-se na contemporaneidade de Berlim. Berlim possui poucos traços não contemporâneos como no campo e na cidade pequena. “Berlim – segundo Bloch – parece extremamente ‘contemporânea’, uma cidade constantemente nova, construída no vazio ... Está bem adiante na medida certa em que também está uma cidade capitalista ... ‘contemporânea’ apenas em sentido limitado ... no mero *up to date*” (ez, p.212). Esta limitação da contemporaneidade de Berlim decorre da própria limitação da contemporaneidade da burguesia. “A burguesia está na ponta apenas em comparação com as velhas classes e com a província, mas é ela mesmo impelida pelas forças que ignora, prisioneira do reificado e fantasmagórico movimento das mercadorias, de uma economia de ‘leis e fatos constantes’”. A sua relação é inautêntica com o tempo, ela não está – segundo Bloch – “no presente autêntico, mas nas suas partes mortas, nos ‘produtos desta reificação’” (ez, p.212). A diferença entre a contemporaneidade

literatura de *Kolportage* torna-se, desse modo, um importante repertório de cultura popular, assegurando a transmissão de lendas de cavalaria, de mitos, provérbios etc. Para se compreender a importância do *Kolportage* como fonte do pensamento “fabulante” de Bloch, ver a sugestiva apresentação de Laura Boella, “Pensar e Narrar”, à edição italiana dos *Spuren*. In: Bloch, *Tracce*, p.I-XLVI.

verdadeira e a falsa está diretamente relacionada com o seu caráter de ser ao mesmo tempo uma contemporaneidade “supracontemporânea”. “A contemporaneidade de Berlim, apesar do caráter mais avançado e, por assim dizer, inacabado de seu capitalismo, de um *ponto de vista imediato*, não possui nenhuma verdade ... Mas pode-se reconhecer bem aqui, mediatamente e de um ponto de vista da contemporaneidade autêntica e sublinhar de modo particularmente ativo os traços desta transição” (ez, p.213).

Enquanto o divertimento e a embriaguez estão a “serviço do capital”, o “pó” – conforme a exposição de Bloch – agora é de *quarta potência*: “o amanhã que é decidido hoje se apropria dos momentos do pó, do divertimento e da embriaguez relativamente homogênea; eles se manifestam agora, por assim dizer, como *pó de quarta potência*, no impulso (*Schwung*) do grande capital, na sua objetividade (*Sachlichkeit*) ... e sobretudo em suas montagens” (ez, p.213). Bloch situa historicamente esse “pó de quarta potência” nos anos 1927 e 1929, justamente quando se dá a “ruptura temporal”, a inversão entre o “mundo do divertimento” e o da “embriaguez”. Novas categorias emergem para a reflexão desta transição: o impulso (*Schwung*), a objetividade (*Sachlichkeit*) e a montagem.

A fase realmente última do capitalismo reencontra ... na esperteza (*Wendige*) do divertimento e da obscuridade confusa (*Michdunkel*) da embriaguez sua dupla face: o momento relativo e arcaico. O primeiro momento do divertimento se encontra na “objetividade”, nua, aparente, luminosa, ultraclara; o segundo momento da embriaguez vem sobretudo das ruínas e das figuras híbridas da “montagem” multiforme (ez, p.214).

A objetividade é identificada à racionalização que se apropria de outras formas de produção. As combinações de montagens multiformes são totalmente inacabadas, interrupções, ruínas sob uma nova figura. O sentido da interrupção aqui ultrapassa a mera montagem que consiste em trocar as partes técnicas ou a fotomontagem. Desse modo, é a montagem e não a objetividade que é o “fruto autêntico” da cultura do relativismo. A montagem “improvisa” com os diferentes fragmentos interrompidos ao invés de construir fachadas rígidas como a objetividade. Tanto a objetividade como a montagem participam do mesmo cenário, que é

o que Bloch denomina “espaço vazio” (*Hohlraum*). “Este espaço vazio nasceu do desabamento da cultura burguesa; e nele joga não apenas a racionalização de uma outra sociedade, mas certamente a criação de uma nova formação da herança cultural tornada hoje um caos” (ez, p.214). O impulso, a objetividade e a montagem são definidos na sua forma “imediate” e “mediate”: de modo imediato, é a manifestação deles sob o capitalismo; de modo mediate, eles são definidos em razão da sua utilização.

O impulso encontra-se ligado à “frenética circulação de mercadorias e é quem dá aparência de ser ativo e produtivo ao capital. O vazio (*Leere*) e o distanciamento (*Entfernung*) caracterizam a relação do capitalista consigo mesmo e com as coisas reais. Em uma época de crise, o vazio e o distanciamento se expandem e não se superam” (ez, p.215). Assim, o impulso está ligado ao mercado, enquanto o vazio é o resultado da racionalização de um *ratio* insuficiente.

A objetividade imediata é, segundo Bloch, o “ser objetivo” no sentido do:

[...] tornar a vida e as suas coisas tanto frias como fáceis. Em primeiro lugar, é expressão de nada, senão de vazio, que se produziu na eliminação. E ao mesmo tempo aparece a trapaça, na medida em que o vazio é niquelado para que brilhe e seduza. A bestificação (*Entseelung*) da vida, tornar-se mercadoria dos homens e das coisas, é polida, como se tudo estivesse em ordem, sendo ela a própria ordem (ez, p.216).

A objetividade imediata é uma “racionalização sem *ratio*” (ez, p.217). É a racionalização “abstrata”, “sem conteúdo” e “exata” e corresponde ao modo de pensar do grande capital (“planificação capitalista e anomalias semelhantes”). Bloch relaciona a *Nova Objetividade* com esta racionalidade, suas obras são “reificações pintadas”. “É a forma suprema do divertimento e a mais desfigurada, na medida em que é sedução por meio de uma forma honesta. No lugar dos sonhos expressionistas ... se instaura um ‘realismo’ sem paralelo, de um mundo instaurado, de paz com o ser burguês” (ez, p.216). A Nova Objetividade reúne, para Bloch, o ódio, a fantasia e a hipocrisia de seu caráter puritano. É a ausência de ornamento.

“Não é mais uma pura forma com finalidade, muito mais do que isto, se converteu em adornos tecnicistas” (ez, p.217).

Após a consideração sobre a objetividade imediata, Bloch analisa a “objetividade mediata”. A objetividade corresponde à racionalização apenas em sentido limitado de uma “racionalização sem *ratio*”. É uma razão que – segundo Bloch – “ou apenas se manifesta sob a forma interrompida e abstrata na objetividade capitalista, isto é, limitada pela economia privada, ou ... serve à aniquilação das forças produtivas no interesse do sistema capitalista, em suma, serve para a ‘estabilização’ da crise” (ez, p.218). Para Bloch a condição fundamental para a utilização concreta das numerosas “coisas” (*Sachen*) sistematicamente organizadas é a revolução: “sem ela a razão é apenas a conhecida racionalização” (ez, p.218). Bloch critica aqueles como Giedion, que tomam a falsa mediação pela verdadeira. A ideia de que a racionalização das forças produtivas no capitalismo tardio e a sua estética “objetiva”, antiornamental, pudessem ser imediatamente utilizadas no sentido da “revolução” ou do socialismo. Ele se coloca contra essa versão “progressista” da “objetividade”.

Segundo a “modernidade” social democrata à *la* Giedion, como também segundo a confiança de arquiteto daí decorrente, não se trata da política, mas de um saber técnico avançado e da vontade de aplicação, mas que se propõe também ... um tipo de “transformação pacífica do capitalismo ao socialismo”. Mas isto parece uma falsa mediação ... aquela que toma em cada janela de correr uma parte do Estado futuro, que superestima a limpeza neutra, o conforto da nova arquitetura, a proveniência fabril, a racionalidade técnica e os produtos industriais normatizados. Ela superestima que o “morar uniformemente higiênico” não se orienta de modo algum à sociedade sem classes (ez, p.219).

A crítica de Bloch à “modernidade” dos arquitetos é consequência de sua posição já esboçada anteriormente em *Geist der Utopie*. A postura antiornamental da arquitetura moderna é expressão de uma razão “abstrata”, “exata”: é a “frieza técnica”.²⁷ Bloch

27 Bloch, *Geist der Utopie*, p.20-3. Este capítulo, “Erzeugung des Ornaments”, escrito em 1916, será amplamente utilizado por nós para reconstruir a análise de Bloch

não refuta simplesmente a “objetividade” enquanto racionalização, apenas nega a possibilidade de ela significar algo de verdadeiro. O antiornamentalismo da objetividade é o “mau ornamento”, a “falsa mediação”. A ausência de decoração produz algo inerente às construções modernas: um “monstruoso vazio” (ez, p.219). Para Bloch, “este é o preço que a burguesia declinante paga nestes âmbitos pela desmitologização e por abandonar a grandiloquência do século XIX” (ez, p.219).

Ao refletir sobre a montagem “imediate”, Bloch enfatiza sua importância e sua superioridade em relação à objetividade. “A objetividade se servia de formas supremas do divertimento, a montagem aparece culturalmente como forma suprema de intermitência fantasmagórica sobre o divertimento, conforme o caso, como forma contemporânea da embriaguez e da irracionalidade” (ez, p.222). Diferentemente da objetividade, a montagem não se identifica com formas estáveis: “sua forma era mais ... o *jazz*, a revista, o mosaico de retalhos, trapos e relaxamento. O *jazz* mistura máquinas e sentimentalidade ... o ritmo das máquinas introduz o tambor africano ... a sentimentalidade pode tomar forma através da citação irônica, tirada de Chopin” (ez, p.222). Assim como não refuta o *jazz*, Bloch insiste também em que a revista não pode ser confundida com as operetas tardias: “a revista não foi mera decadência da decadência ... ela suprime ... a unidade das pessoas ... o palco parece vir de um sonho ou ser o caleidoscópio de desejos desregrados” (ez, p.222). Bloch nota também que a montagem na sua forma “imediate” pode se transformar em mero meio para cobrir o “espaço vazio” ou em uma “restauração do pano de fundo”. Na sua forma “imediate”, é a montagem do “vazio burguês”. Compõem um mesmo cenário: a “objetividade” como fachada do primeiro plano e a montagem (“imediate”) como restauração do pano de fundo.

contemporânea ao expressionismo. No que se refere à problemática da *Sachlichkeit*, particularmente à postura antiornamental e funcionalista da arquitetura moderna, a posição de Bloch apresenta semelhanças surpreendentes com a crítica de Adorno. Ver: Funcionalismo oggi. In: *Parva Aesthetica*, p.103-25; como também *Aesthetische Theorie*, p.96-7. Uma contribuição importante para a compreensão crítica do significado atual da “guinada estética” realizada por Lukács, Bloch, Benjamin, Kracauer e Adorno nos anos 1920-30 e, principalmente, sobre a *Sachlichkeit*, são as intervenções de G. Raulet, U. Polka e M. Collomb. In: Raulet; Fürnkäs, *Weimar*, op. cit., p.171-246.

A montagem não pode ser corretamente compreendida apenas na sua forma “imediate”, extraída do mundo do vazio burguês, como mera expressão de “decadência da decadência” ou “restauração”. Ela encontrou formas superiores de utilização. Para Bloch, foi uma das funções dos expressionistas, pouco antes, durante e depois da guerra, possibilitar um “relaxamento” e essas “unificações de formas no crisol”. “Todos os artistas ... queriam jogar uma espécie de jogo musical, um jogo móvel e rico de cruzamentos” (ez, p.223). Bloch diferencia o expressionismo “inautêntico” do “autêntico”. O primeiro é o mero caleidoscópio decorativo transformado em tapete, segundo Bloch, “o gozo ensimesmado da arte industrial, a reificação da construção geométrica em si” (ez, p.223). O segundo não é a montagem decorativa, literal, ao contrário, é a “montagem-sonho”. “O expressionismo na sua *forma original* consistia antes em fazer explodir a imagem, era a superfície cindida mesmo sob a forma original, isto é, no sujeito que se dilacera e se abraça com violência” (ez, p.224). Sua subjetividade é de oposição tanto na política – contra a guerra em geral e pelo homem em geral – como na estética – contra a forma estável, figurável e a coerência da superfície. Para Bloch, a relação do expressionismo “autêntico” com o mundo é “não objetiva” ou é objetiva de modo diferente: “do sujeito-objeto da fermentação indistinta dos cristais fantásticos”. O expressionismo autêntico – segundo Bloch – “não se contentava em colocar intenções subjetivistas em uma matéria qualquer, mas ... queria montar as caretas grotescas com os fragmentos do mundo, montar sobretudo nos espaços vazios do excesso e das esperanças de natureza material, das imagens utópicas e arcaicas” (ez, p.224). Para exemplificar essas formas superiores de uso da montagem, Bloch cita as pinturas do *Blauer Reiter*. Este expressionismo, que queria “fazer explodir a reificação”, marcou profundamente toda uma geração não apenas como atitude de “desespero intelectual”, de “irracionalismo”, “misticismo” ou de “decadência”. Para Bloch, “não há artista de talento que não tenha tido origem expressionista, ou pelo menos não tenha sofrido sua influência profundamente contrastante, extremamente retumbante” (ez, p.207). O surrealismo, segundo Bloch, é um prolongamento direto do expressionismo. O surrealismo é montagem. Joyce é o “monumento do surrealismo” ou a “catedral do relativismo”. Em *Ulisses* de Joyce, a montagem,

segundo Bloch, é a chave de toda “bizarrice” (*Wunderlichkeit*). Sua linguagem está retida aos inícios, “aos inícios tornados onomatopeicos”. No monólogo interior, todas as pulsões do indivíduo ganham voz, é a confusão da realidade imediatamente vivida, um entrecruzamento de mundos. Para Bloch, *Ulisses* é o enigma de uma consciência cindida que encontra seu todo nos fragmentos da realidade vivida.

O espaço e o objeto – segundo Bloch – da ação em *Ulisses* é um dia na vida de uma pessoa sem importância (mas que poderia ser mais do que mil e um dias, e mesmo um *omnia ubique* em uma noz). Obscenidade, crônica, disparates, escolástica, revista, gíria, Freud, Bergson, Egito, árvore, homem, economia, nuvem vão e retornam neste fluxo de imagens, se misturam, se interpenetram em uma desordem que busca sua forma (ez, p.208).

O único elemento, segundo Bloch, que pode ser utilizado imediatamente é aquele já reconhecidamente suspeito e contraditório; são formas inacabadas, irregulares, contradições oriundas do próprio capitalismo. É nesta relação “mediata” com as contradições contemporâneas que surge a montagem. Por isso a montagem – segundo Bloch – “não apareceria apenas em Joyce e em outras figuras ‘interessantes’ da decadência e nem em Brecht, uma vez que utilizada exatamente como uma força produtiva. Sobretudo como interrupção (*Unterbrechung*) do fluxo dramático e transposição de partes didáticas, em suma, como um elemento político do espetáculo” (ez, p.226). A “montagem mediata”: “não tem nenhum prazer pela combinação vazia, não busca a trapaça do caleidoscópio ... A montagem sem exploração toma das superfícies em decomposição, mas não as insere em uma nova totalidade fechada” (ez, p.226). A montagem em Brecht não tem como fim o caos artístico: “ao contrário, a montagem de fragmentos de formas existentes anteriores é aqui a experimentação destes em um novo funcionamento (*Umfunktionierung*)” (ez, p.226). Na sua forma superior, “mediata”, a montagem é a “montagem-sonho” dos expressionistas, a “bizarrice” em Joyce, o seu sentido de “força produtiva” no teatro (político) de Brecht, a forma das “passagens” de Benjamin e a “cristalização do caos originário” dos surrealistas.

Nos cortes transversais da filosofia de Walter Benjamin – segundo Bloch – se observa que a montagem encontra a sua realização em muitas improvisações, que eram antes qualquer coisa, em muitas interrupções bem nítidas, que eram antes apenas perturbação obscura; ela encontra seus meios de intervenção em formas desprezíveis ou duvidosas, em formas outrora de segunda mão. E também nas ruínas de significações das grandes obras em declínio e na espessura de uma matéria que ainda não foi polida. A montagem toma a vida do provisório, das novas “passagens” (*Passagenbildung*) através das coisas, da exposição do até agora bem remoto (ez, p.227).

A montagem nos surrealistas é continuidade direta da descoberta expressionista dos elementos utópicos, isto é, da “montagem-sonho”: “de Max Ernst a Aragon, a montagem é como um tipo de cristalização do caos originário, cristalização que busca refletir de modo bizarro a ordem futura. Aqui raramente se vai além do programa, fugaz, solitário e frequentemente provisório” (ez, p.227). Bloch não deixa de se colocar criticamente diante dessas experimentações da montagem, esse modo tornado mediato de construir um novo estilo a partir de formas fragmentadas de segunda mão. Para Bloch, não só o surrealismo é uma continuidade direta do expressionismo, mas “quase tudo o que os anos 20 produziram de importante na arte e na percepção é a atração deste programa ou de partes interrompidas de suas consequências” (ez, p.227).

Antes de avançarmos na análise de Bloch sobre a utilização mediata da montagem em Brecht, Joyce, nos surrealistas e em Benjamin, é necessário dar atenção também, mesmo que brevemente, a sua crítica de música.

Bloch já havia analisado a grande mudança musical realizada pelo expressionismo em *Geist der Utopie*. A desagregação da escala tonal em dissonâncias expressivas, a quebra da unidade compositiva, a inserção de ritmos disparatados, são examinados a partir de uma exposição que visa englobar a história da música moderna. A música, na visão de Bloch, seria a mais jovem das artes. Sofreu um desenvolvimento particular: o processo geral de autonomização dos materiais verificados nas outras artes, como na pintura, na literatura e no teatro, só ocorreu na música a partir do século XVIII. A música do expressionismo seria a culminação desse processo. A partir dos

anos 1920, novos problemas foram incorporados à reflexão de Bloch. A consideração positiva da montagem vai lhe permitir uma maior flexibilidade crítica para a reflexão não só sobre a grande música, mas também sobre a música trivial, dançante, o *jazz*. O modelo estético é, e isto é muito importante, aquele do período do expressionismo. Mas a sua relação tanto com a evolução da escola de Schönberg na radicalização construtiva da música serial, do dodecafonismo, quanto com o retorno à utilização de materiais musicais do passado como em Stravinsky, para não falar da utilização do *jazz* por Kurt Weill, é bem diferente, por exemplo, da de Adorno.²⁸ Wiesengrund, tal como Adorno era chamado antes do exílio, é citado positivamente no livro, quando Bloch discute Weill e Stravinsky. Bloch distingue radicalmente a *Histoire du Soldat* (1918) de *Ôdipus Rex* (1927) de Stravinsky. A audácia de Weill em realizar a tentativa de colocar a pior música a serviço da música mais avançada é consequência da obra de Stravinsky de 1918. “Sem a desagregação audaciosamente artificial da *Histoire du Soldat* de Stravinsky, a *Dreigroschenoper* não existiria...” (ez, p.231). Neste contexto, Bloch se utiliza das formulações do jovem Adorno para melhor compreender a música de Weill. “Mas se a música não pode mudar a sociedade, ela pode, como disse corretamente Wiesengrund, significar antecipadamente sua transformação, na medida em que ‘registra’ e diz em voz alta o que se dissolve e se forma sob a superfície” (ez, p.232). As consequências, entretanto, extraídas por Bloch da obra de Weill são diferentes das de Adorno. Weill, para Bloch, é o exemplo de “uso diabólico” da montagem, da utilização de elementos do mundo reificado, do espaço vazio em uma outra conexão de sentido capaz

28 Esta diferença se torna mais nítida a partir da Segunda Guerra Mundial. Apesar da valorização surpreendente do uso da montagem na música de Weill no início dos anos 1930, no entanto, já nesta época, final dos anos 1920, Adorno considerava muitas das análises, tanto de Benjamin como de Bloch, sobre as possibilidades de utilização dos novos meios técnicos resultantes da industrialização da cultura, desmedidamente otimistas. A não atenção de Adorno à obra de Brecht – o artigo citado constitui uma exceção, alvo preferido de seus críticos –, é resultado, em boa medida, desta diferença. Bloch dificilmente concordaria com Adorno, que vê no *jazz* “uma moda sem tempo”. De qualquer modo, essas diferenças, já explicitadas neste período, não impossibilitavam a convivência de Adorno com Bloch, Benjamin, Kracauer e Weill. Sobre a relação de Adorno com a “montagem”, ver o livro Lukács-Adorno.

de “registrar” os elementos de antecipação. Entretanto, isto não o impede de avaliar a trajetória de “restauração” musical de Stravinsky como um “eco do tempo”. A riqueza da desagregação dos elementos estáveis em *Histoire du Soldat* se transforma em “rigidez” em *Ödipus Rex*.

Esta rigidez é o tributo que paga Stravinsky hoje à reação parisiense; e mesmo à estabilização capitalista do mundo; de lá vem também o que se chama de “objetivismo” desta música. É o abandono voluntário de toda psicologia, mas também de todo caráter humano; é uma alienação estética que se esforça em acompanhar na música a alienação verdadeira e intolérável do trabalho, da força das coisas e que pretende ter boa consciência em relação a isto (ez, p.235).

É neste “objetivismo” que Bloch percebe a fraqueza da “busca da medida”, da “objetividade” e do “equilíbrio” das formas estáveis verificado naqueles anos por alguns expoentes das vanguardas históricas, como Picasso, Cocteau e Stravinsky. Estes artistas, segundo Bloch, “formavam, ao se aproximar da forma antiga, um triplo acordo, e são a última tentação pela ‘medida’ lançada na última hora pelas camadas superiores da burguesia” (ez, p.236). Sua avaliação de Stravinsky da década de 1920, da fase “neoclássica” de Picasso, é consequência da sua crítica da *Sachlichkeit*. A importância do expressionismo está em ter liberado as possibilidades de experimentação livre dos materiais expressivos e não em ter estabelecido um padrão de material artístico a ser seguido ou superado. A sua compreensão da montagem lhe fornece um instrumental teórico mais flexível e multiestratificado para diferentes usos críticos; a montagem não configura um padrão de representação artística geral ou um método formal de exposição das ideias. Na montagem, o critério que decide sobre a sua natureza “mediata”, ligado ao mundo das coisas transformadas em mercadorias, “mediata”, que contém conteúdos utópicos, é, como em Benjamin (e em Brecht), político.²⁹

29 Segundo Benjamin: “Diz-se que o método dialético consiste em levar em conta sempre a concreta situação histórica do seu objeto. Isto, no entanto, é insuficiente ... Pois, a questão de como *este ser-agora (Jetztsein)*, que não é nada menos do que o *ser-agora do tempo-agora (Jetztzeit)*, significa já em si uma superior concreção (*Konkretion*), é um

A possível “imprecisão” de Bloch na definição da montagem, conforme as críticas que recebeu,³⁰ é aparente. A montagem só pode ser demonstrada pelo seu uso concreto. Fora de sua utilização, não há nada a dizer. Em momento algum, Bloch deixa de se referir a “objetos montados” ou a obras de arte em que este método é utilizado. A montagem é analisada *sistematicamente* (sem que isto resulte em um “sistema”) pelos seus diferentes usos: “imediato”, expressão da reificação, ou “mediato”, a partir de seus elementos utópicos. Por isso é extremamente significativa a sua análise particular da montagem nos romances de Joyce, no teatro de Brecht, nas narrativas de Kafka e, sobretudo, na filosofia de Benjamin. A montagem apresenta-se na análise de Bloch como expressão de continuidade da experiência do expressionismo. Nas telas de De Chirico, como nos *Paysans de Paris* de Aragon, Bloch encontra aquelas “significações de um futuro ainda sem nome” (ez, p.241). O que antes era a “montagem-sonho” do expressionismo, no pós-guerra é a montagem dos surrealistas. “Os surrealistas na sua origem tinham um único fim: introduzir os elementos de decomposição, os elementos de sonho nos interstícios do mundo” (ez, p.241). A “construção onírica” invade o “espaço vazio”; na literatura ela se apresenta na forma da representação ampliada das horas de agonia (Proust) e da montagem das ruínas do presente (Joyce). Em Proust:

[...] um eu que quer fugir da sua própria vida e da vida exterior, que concebe com muita acuidade o que foi perdido, que põe por escrito o brilho de um mundo agonizante [...] Proust fragmenta a personalidade em inumeráveis eus, que nada sabem um do outro e onde os mundos se recortam, Proust não reúne as coisas do tempo passado com detalhes que seu contexto empírico jamais revelou, ele igualmente torce o tempo passado, diretamente enquanto tal, sobre seu eu agonizante, para fazer o espaço curvo de uma cúpula (ez, p.224-5).

problema que o método dialético não pode evidentemente apreender no interior de uma ideologia do progresso, mas apenas em uma filosofia da história que a ultrapasse em todos os sentidos. ... Tratar o passado (*Vergangenheit*), ou melhor, o que foi (*Gewenenes*) não com o método historicista, como se fez até agora, mas com o método político. Formar as categorias políticas de categorias teóricas, e aplicá-las no sentido da práxis, não só ao presente: eis a tarefa ...” (O*, 5). In: Benjamin, op. cit., p.1026-7.

30 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, p.98-116.

A fragmentação da unidade da personalidade em Proust corresponde, para Bloch, à fragmentação da linguagem em *Ulisses* de Joyce:

[...] uma boca sem eu está aqui no meio de um impulso fluente, e mais abaixo, ela o bebe, o balbucia, o desfaz. A linguagem segue fielmente esta decomposição (*Zerfall*), não está inteiramente pronta e já acabada, não tem propriamente forma, é aberta e confusa [...] As palavras tornam-se desempregadas, perderam seu emprego nas relações de sentido, logo se movem como um verme cortado em pedaços e depois se cristalizam como em um caleidoscópio em movimento (ez, p.243).

É a linguagem de uma obra *sui generis*: um *work in progress*. Uma linguagem que não segue as regras da gramática, que tem sua fonte expressiva na relação primária, imediata. Nela, as palavras retornam ao seu sentido pré-lógico. É a linguagem do mundo sem controle, no qual foi rompida a anterior unidade do eu. Em Joyce, segundo Bloch, o eu perdeu seu sentido de “signo-testemunha”. Só a linguagem é dotada de uma “corrente demolidora anônima”. A linguagem obedece a um impulso pré-lógico, não gramatical, inconsciente. Segundo Bloch, esta linguagem “faz nascer palavras errantes, preenchendo os abismos, os tesouros sem dono, o abismo sobre a tagarelice destes seres ordinários, e experimenta sobretudo na arquitetura deste romantismo que, pela primeira vez, chega a reunir as múltiplas maneiras de dizer em um só texto” (ez, p.244).

Lukács, como veremos, citou inúmeras vezes o trecho seguinte, no qual Bloch, com um brilhantismo sem igual, penetra no universo expressivo do mundo de *Ulisses* de Joyce:

Uma noz oca e, ao mesmo tempo, a mais inédita venda total por liquidação; uma heteróclita mistura de prospectos amassados, macaquices, bolos de enguia, fragmentos de nada e, ao mesmo tempo, a tentativa de fundar uma escolástica no caos; um *dies irae* fragmentado arbitrariamente, sem juízo, sem Deus, sem fim, cheio de cocções oníricas de uma consciência naufragada e com essência onírica própria a uma novidade em fermentação. É o grotesco mais vazio e cheio, mais insustentável e mais produtivo; grotesca montagem da tarda burguesia: um alto, amplo e profundo depósito de vestígios de uma pátria perdida; sem caminhos e sempre entre mil caminhos, sem fim e entre mil fins. A montagem é agora

mais potente; antes viviam nesse contexto fugidio as ideias, agora também as coisas, pelo menos no território inundado, na fantástica selva virgem do vazio (ez, p.245-6).

Para Bloch, a perda da unidade da realidade exterior e interior, tal como esta se apresenta na obra dos escritores mais significativos deste período, é o resultado de uma mudança qualitativa na relação entre escritor (artista) e realidade (sociedade). O mundo burguês não é mais aquele da revolução, tornou-se o mundo do “espaço vazio”. “O mundo dominante não explicita mais perante eles [escritores] uma aparência representável, fabulável, mas apenas vazio, mescla de fragmentos” (ez, p.249). A grande bizarrice da construção onírica é “a mescla consciente das partes (com outra finalidade) isenta da aparência idealista própria dos escritores do meio burguês” (ez, p.249). O mundo da experiência em *Ulisses* não é mais aquele do “romance de formação”, do eu reconciliado com a realidade, mas o mundo do vazio burguês. “O mundo de *Ulisses* se converteu [...] na galeria dos passos perdidos em miniatura, a marcha diagonal do hoje explosivo e que tudo explode, porque falta algo aos homens e é justamente o principal: seu rosto e o mundo que o contenha” (ez, p.249).

O exemplo de utilização da montagem (“mediata”) no teatro é Brecht. Para Bloch, o teatro de Brecht é um teatro que assume novas funções, um teatro-montagem que experimenta. Neste sentido está próximo de Kafka e Joyce. Brecht é colocado distante daqueles que tomam a verdade como algo seco e a realidade como algo sem fantasia, distante, portanto, da *Neue Sachlichkeit*. Sua “fantasia exata”, que chama as coisas pelo próprio nome, é a simplicidade que nada tem a ver com “liquidação”. Na linguagem de Brecht ressoa algo de antigo, como o alemão de Lutero, o teatro gótico, o realismo de Shakespeare, um provérbio da velha China e a motivação para agir do marxismo. Sua dramática antiaristotélica, não empática, não é analisada abstratamente como refutação de algo “ontologicamente” ineliminável da arte, a teoria da catarse, como em Lukács, ao contrário, Bloch a investiga concretamente: *Ópera dos três vinténs*, *Mahagonny*, *Um homem é um homem*. Não descarta o uso da parábola, do chiste, da interrupção; muito pelo contrário, Brecht é, para Bloch, um exemplo incomparável de “uso diabólico” da montagem. Brecht é o “leninista do teatro”:

A montagem é um dos seus meios e mesmo o mais importante. Em Brecht, a montagem significa: retirar o indivíduo da situação em que estava envolvido e inseri-lo em uma outra, ou ainda experimentar um contexto transformado por uma regra de conduta originada em condições diferentes. A experimentação pela montagem não é uma intervenção desintegrante em uma realidade que se pretende fechada e coerente; é a própria realidade que é plena de interrupções (ez, p.253).

O “surrealismo pensante” é a filosofia de Walter Benjamin. Nela a “montagem mediata” é utilizada para refletir a confusão. A tentativa benjaminiana de utilização da montagem no âmbito da reflexão filosófica, para Bloch, é a primeira deste gênero. Ele tira partido de coisas acessórias, vulgares, de segunda mão, e radicaliza em nível filosófico a descoberta surrealista de tornar o século XIX imediatamente observável – o passado no presente. A *Einbahnstrasse* de Benjamin é o exemplo deste modo de pensar “surrealista”.

Seu eu está bem próximo, mas transformando-se, na verdade são muitos eus, quase que cada frase é um recomeço, uma nova maneira de tratar outra coisa. O livro utiliza de meios extremamente modernos, com graça tardia, para os conteúdos frequentemente isolados e gastos. Sua forma é de uma rua, de uma sucessão de casas e de lojas, de onde expõe as ocorrências (ez, p.368).

Bloch enfatiza que esse modo original de pensar, a “revue” filosófica de Benjamin, é específico daquele presente, isto é, da experiência dos anos 1920 e do surrealismo em particular; a utilização de “meios extremamente modernos” em Benjamin, a que Bloch chama a atenção, refere-se precisamente a esta especificidade histórica. Para Bloch, a “revue” também possui a sua forma “imediata”, o mero “relaxamento” (*Lockerung*), e “mediata”, como forma “aberta”, “involuntária”, “mescla de fragmentos”.

Esta forma joga um papel auxiliar em uma arte bem diferente, de Piscator à *Ópera dos três vinténs*. Os novos aspectos do “improvisado” não faltam na mão esquerda. Essas ações tornaram-se filosóficas em Benjamin, enquanto forma, interrupção, improvisação, no súbito olhar em diagonal que quer alcançar os detalhes e os fragmentos e não um “sistema” (ez, p.369).

O uso da montagem na reflexão filosófica de Benjamin, a forma aberta da “revue” é elaborada como uma alternativa à construção de um sistema filosófico tradicional, “fechado”.

A sentença, o preceito, o diálogo, o tratado foram sempre as formas filosóficas anteriores ao sistema, bem antes dos sistemas modernos. Hoje o sistema se retira com o princípio racional *a priori* da burguesia ... Os sistemas fechados desapareceram ao mesmo tempo que o cálculo fechado e abstrato da burguesia, na medida em que Nietzsche pode chamar o sistema de uma “vontade de má fé” (*Unehrllichkeit*)! É por isso que as impressões inquiridoras e questionadoras de Simmel encontram seu lugar (ez, p.369).

A refutação de um sistema filosófico, a opção por uma reflexão fragmentada, micrológica e muitas vezes também apoiada seja em Nietzsche ou em Simmel, como é o caso de Benjamin, não é, certamente, entendida por Bloch como expressão de “irracionalismo”, “agnosticismo”, “niilismo”, ou como algo que não se deve “levar a sério” (Lukács). Para Bloch:

A “revue” aparece na pequena tentativa formal de Benjamin, decididamente, de modo inteiramente diverso, aparece como improvisações refletidas, como despojos de conexões fragmentadas, restos de sonhos, aforismos, palavras de ordem, entre as quais, no meio, uma afinidade eletiva espera instalar transversalmente. Se na “revue”, pelo método que ela permite, é uma viagem através da época que se esvazia, o ensaio de Benjamin apresenta as fotos desta viagem, ou melhor ainda: uma foto-montagem (ez, p.369).

Bloch enfatiza, por um lado, que a fragmentação reflexiva em Benjamin não é algo arbitrário, um caleidoscópio vazio, como se fosse a sequência sem sentido de um sonho, não consciente, por outro lado, a exposição assistemática da “revue” filosófica de Benjamin não está centrada em um único eu, marmoreamente estável.

Pode-se ver, sempre novos eus que se desfazem. E mesmo objetivamente não há, em absoluto, ninguém na rua, suas coisas parecem estar somente entre elas ... [As coisas] se transformam precisamente nesta rua de mão única que não é uma opção arbitrária, um lugar vazio como há

no simples sonho, mas um fio conutor filosófico e bazar. O que produz a forma mais estranha sobre a qual nenhum pensamento foi desenvolvido (ez, p.369-70).

A conexão estabelecida por Bloch entre a *Rua de mão única* e o surrealismo é direta:

Este estilo de linguagem transforma em pensamentos aquela plenitude de entrelaçamentos (*Verkopplungen*) que faz o surrealismo de Max Ernst a Cocteau: o entrelaçamento do mais distante e do mais próximo, do mito chocante e do cotidiano mais exato. E assim surge novamente a questão do eu, ou do nós, que não é mais o mesmo nesta rua de modo tão mutável e ausente, de modo também tão inumano (ez, p.370).

Bloch já demonstra uma precisa compreensão deste projeto benjaminiano de “concreção”, de articular de modo reflexivo, por meio da “montagem literária”, uma forma de exposição da história (no caso, o século XIX), como um “pensamento-passagem” (*Passage-Denken*). Para Bloch, Benjamin é capaz de salvar as ruínas do espaço vazio de nosso tempo e desse modo instaurar o domínio da intenção concreta: as *imagens*. Na filosofia de Benjamin, segundo Bloch, “cada ‘intenção de morte da verdade’ e a verdade se dividem em ‘ideias’ imóveis envolvidas por um halo: as imagens”. Bloch enfatiza a distinção feita por Benjamin entre “imagem arcaica” e “imagem dialética”:

[...] as imagens autênticas, as anotações incisivas e as profundidades precisas desta obra, sua maneira de ser marginal ... e as descobertas destes cortes transversais não habitam em um caramujo ou nas cavernas misteriosas atrás de uma vitrine. Elas, ao contrário, encontram-se no processo público, como figuras dialéticas da experimentação do processo ... Esta filosofia é fundamental enquanto montagem (ez, p.371).

E, acrescenta Bloch, “as ruas de mão única também têm um fim”.

A esse ensaio sobre a *Einbahnstrasse* de Benjamin, que foi escrito em 1928, Bloch, no ano seguinte, acrescenta as reflexões de “Hieróglifos do século XIX”. Em ambos os ensaios, Bloch demonstra uma clara compreensão da experiência das vanguardas históricas

e de seu método de configuração, a montagem – que na sua forma surrealista torna visível no presente o passado mais próximo – e as suas consequências filosóficas na obra de Benjamin.

○ que é instrutivo e só apreensível aqui é a perplexidade (*Betroffenheit*) mediata das coisas do século XIX; como precisamente aquelas das vanguardas. Desde os *Paysans de Paris*, desde a estranha coleção de selos e paisagens de Benjamin, a época dos pais (aquela na qual fomos gerados enquanto crianças) ressurge sob uma forma mais ou menos adulta. ○ que foi antes pesadelo dos sonhos de escola torna-se o prazer voluntário de um retorno proscrito [...] Então o século XIX é ele mesmo cheio de sonhos, mistura e rumores; a recordação hoje não faz mais do que explicitar o passado. A forma, sobre a qual este século copiou, imitou em sonho, misturou e substituiu as épocas passadas, cristalizou-se em hieróglifos (ez, p.381).

É como se Bloch acrescentasse às suas reflexões sobre a *Sachlichkeit* ou sobre “a frieza técnica” e tornasse público o programa da *Passagen-Werk* de Benjamin. A proximidade entre ambos se mostra mais evidente nas primeiras versões desta obra, em 1928. No final dos anos 1920, Bloch era um dos principais interlocutores de Benjamin, era quem certamente melhor compreendia as suas reflexões sobre a montagem (que não constitui formalmente um método), sobre a ideia de “imagem dialética” (que não é propriamente um conceito), o momento do “agora” etc., além da temática comum, do pensamento fabulante e da atenção micrológica pelo detalhe, encontramos até trechos com comentários semelhantes sobre o mesmo livro, como, por exemplo, *Arquitetura na França* de Giedion, que Benjamin cita inúmeras vezes para esclarecer aspectos arquitetônicos das construções de ferro, da utilização do vidro, das transformações do espaço urbano no século XIX (Paris) etc. É como se registrasse por escrito suas conversações com Benjamin. “O século inteiro está repleto de tentativas então surpreendentes que utilizam o vidro, o ferro, um espaço aéreo e sem limites. Giedion, por assim dizer, exumou estas em *Arquitetura na França*” (ez, p.382). Bloch mostra também como na arquitetura do século XIX são engendradas contradições específicas resultantes da dinâmica da produção capitalista:

[...] a técnica de engenharia de um lado, e de outro o individualismo decorativo, a anarquia dos estilos ... A economia mundial que fez construir as alas das exposições em aço favorece igualmente um tipo de mercado histórico de mercadorias, a mentirosa exposição universal de “todos os estilos e todas as épocas” ... Mas a *imitação histórica*, um outro traço fundamental do século, corresponde ao desejo que tinha o *parvenu* de sonhar na poltrona da nobreza (ez, p.382).

Para Bloch, “o século XIX não se contentava em copiar o passado de modo sábio, ele se servia também deste para materializar estes sonhos de aparência: é uma cópia histórica mais o sonho arquitetônico de uma época defunta” (ez, p.385).

O mundo da cultura transformou-se em um grande “salão de aparatos”. O nacional-socialismo fez o que pôde, segundo Bloch, para se utilizar deste de modo *imediato*. O que do expressionismo “autêntico” ao surrealismo se produziu de significativo, de novo, foi uma “reatualização mediata” deste passado. “Tratou esta época [o século XIX] como medicina legalista: é um objeto, um choque, um museu de cera antes vivo, são os fantasmas, as loucuras de uma ‘antiguidade’ marcada pela lividez cadavérica” (ez, p.386). E acrescenta: “Somente hoje estes domínios, graças ao choque e à desagregação (*Zerfall*), revelam seus significados: os hieróglifos da aparência e da sobrecarga, a mistura dos estilos e a mitologia destituída de fundamento. O surrealismo tem, portanto, no século XIX sua sensibilidade, seu campo e seu Coliseu” (ez, p.386). A experiência do surrealismo, para Bloch, estabeleceu uma nova relação com o passado mais próximo, o século XIX:

o século mais próximo como a infância, e mais longínquo como a China, mas os surrealistas como Max Ernst, De Chirico, Benjamin acendem um fogo de chaminé na Muralha da China, aproximam a pequena caveira de ouro do salão de chá, e a Muralha da China encerra uma época que é aquela da experimentação do homem a partir de dejetos (*Abhub*) (ez, p.387).

O século XIX não é mais o século que transmite obras de arte como os séculos anteriores, segundo Bloch, “imagens primitivas, arquétipos (de experimentação humana) liberados pela queda” (ez, p.387).

A exposição que tentamos fazer de *Erbschaft dieser Zeit* se limitou a duas questões básicas: à concepção original de tempo histórico, a “não contemporaneidade” – uma concretização-ampliação do conceito marxiano do “desenvolvimento histórico desigual” –, e ao “método criativo” das vanguardas históricas, a montagem. No livro, tanto a “não contemporaneidade” como a montagem se articulam em uma ampla consideração crítica que abarca uma totalidade de fenômenos que não foram inseridos nesta exposição. A análise de Bloch da “cultura do relativismo” envolve não só aspectos decisivos da história social da Alemanha, da ascensão do nazismo, da trajetória das vanguardas históricas (sua defesa *post-festum* do expressionismo), da “cultura do divertimento”, do *Kolportage* etc., mas também uma crítica da produção filosófica alemã de Nietzsche a Heidegger – para não esquecer também as ciências, a física em particular.³¹ Esta interpretação do fenômeno do “irracionalismo” na história da filosofia alemã moderna alternativa àquela desenvolvida por Lukács no mesmo período, não será discutida nesta etapa da investigação. Aqui nos interessa sobretudo a problemática estética: Bloch oferece uma leitura da experiência das vanguardas históricas capaz de apreender sua dinâmica própria, suas produções e seu método criativo, a montagem. No interior da tradição político-filosófica do marxismo e do idealismo alemão, na qual Bloch se insere, sua posição de defesa das vanguardas históricas é *excepcional*. É justamente na sua compreensão estético-filosófica e uso da montagem, que Bloch se aproxima de Benjamin (e de Brecht) e se diferencia radicalmente de Adorno e, sobretudo, de Lukács. Seria importante agora analisarmos alguns aspectos, mesmo que brevemente, da crítica de Lukács ao livro de Bloch, para, em seguida, discutirmos as afinidades teóricas entre Bloch e Benjamin.

31 Sobre Husserl, Heidegger e Jaspers, ver: Grundstock der Phänomenologie, Ontologien der Fülle und Vergänglichkeit e Existenzentstellung und Symbolschau quer zum Dasein (ez, p.296-316); sobre Spengler: Anhang: Spenglers Raubtiere und relative Kulturgärten (ez, p.318-29); Bergson: Bergsons elan vital (ez, p.351-8); Nietzsche: Der Impuls Nietzsche (ez, p.358-66) e sobre a física moderna: Physikalischer Relativismus (ez, p.289-95).



Wassili Kandinsky, capa do almanaque *Cavaleiro Azul*, 1910.

4 A CRÍTICA DE LUKÁCS À HERANÇA DESTE TEMPO

A crítica de Lukács foi provavelmente escrita em 1936.¹ Lukács faz uma retrospectiva da trajetória político-intelectual de Bloch, para mostrar como ele compartilha da *Weltanschauung*, que ele mesmo critica, mas com ressalvas:

Bloch, que compartilha de muitas premissas epistemológicas com seus contemporâneos, se distingue deles desde o início em um ponto extremamente importante. Sua tendência ao idealismo objetivo, ainda que muito frequentemente se converta em aberto misticismo, nunca foi apologética. Ante a sua época possuía um posicionamento de oposição, ainda que bastante confuso.²

Para Lukács, Bloch em seu primeiro livro, *Geist der Utopie*, criticava a “guerra imperialista” a partir de um pacifismo “carregado de misticismo”, mas orientado em sentido “democrático-ocidental”.

1 É nossa suposição. Lukács comenta algumas resenhas que o livro recebeu, como a de K. Mann, no final de 1934, publicada na *Die Sammlung*, e a de Burschell, no início de 1936, publicada na *Die Neue Welt Bühne*, ver nota 3.

2 *Die Erbschaft dieser Zeit*. In: *Ernst Bloch und Georg Lukács Dokumente zum 100. Geburtstag*, p.245.

Bloch, desse modo, assume, no interior da produção intelectual alemã do período, uma peculiar posição de *outsider*. O processo de fascistização da Alemanha fez de Bloch e de muitos outros intelectuais “encarniçados inimigos do fascismo”. Mas, para Lukács, esse processo de radicalização dos intelectuais foi profundamente contraditório: “Esta evolução política à esquerda em muitos deles não se deu juntamente com uma revisão dos fundamentos filosóficos sobre os quais se apoia sua atual concepção de mundo”.³ Lukács comenta a recepção positiva do livro feita por K. Mann e por F. Burschell. Segundo Mann, o livro de Bloch é “um ousado inventário de nosso patrimônio cultural”. Mas, para Lukács, a defesa blochiana da herança cultural, a conquista da pequena burguesia urbana e dos camponeses para a “revolução proletária”, depara-se com uma “debilidade fundamental”: “Ali onde o marxismo vê problemas do ser material, Bloch é capaz de observar apenas problemas meramente ideológicos”.⁴

Essa “debilidade fundamental” na posição de Bloch, segundo Lukács, é expressão da “ideologia do anticapitalismo romântico”: “Os pequenos burgueses, atormentados pelos golpes de uma terrível crise econômica, sonham, em um desespero exasperado, com uma situação ‘sem economia’; muitos acreditam que a ‘economia’ que os tortura é uma maligna invenção dos judeus, dos liberais e marxistas, e precisam portanto aboli-la”.⁵ Bloch, nessa perspectiva, sofre influência desta ideologia ao desconsiderar a conexão entre “a existência do homem e a produção material ... Opera com um conceito abstrato, burguês, da economia”.⁶ Para Lukács, a crítica de Bloch, ao se deixar levar por elementos do “anticapitalismo romântico”, carece de fundamento material e se limita à contraposição entre o lado “bom” e o lado “mau” dessa ideologia. Lukács vê semelhanças entre a crítica de Bloch e a de Marcuse: “o filósofo social-democrata Herbert Marcuse contrasta a ‘autêntica filosofia da vida’ de Dilthey e Nietzsche à falsa filosofia dos fascistas”.⁷ Para Lukács, a visão de

3 Ibid., p.246.

4 Ibid., p.247-8.

5 Ibid., p.249.

6 Ibid.

7 Lukács cita a *Zeitschrift für Sozialforschung*. III. H.2, 1935. Neste ensaio de Marcuse, “Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung”, o trecho comentado é, provavelmente, o seguinte: “Esta filosofia da vida tem em comum com a

Bloch vai além da de Marcuse. Este quer separar o fascismo do “desenvolvimento ideológico normal” da burguesia, Bloch já pretende “compreender tanto as conexões como as diferenças”. Mas a “falsidade” de seu método leva-o a uma mera “contraposição eclética”.⁸

Lukács encontra um “ninho de falsas afirmações” na teoria blochiana “das contradições não contemporâneas”. Quando Bloch pensa para a “contradição contemporânea”, isto é, a contradição entre a burguesia e o proletariado, ele pode, segundo Lukács, “expressá-la adequadamente na linguagem do marxismo”.⁹ Lukács mostra-se inteiramente insensível à preocupação de Bloch em perceber as diferenças espaçotemporais em uma mesma contemporaneidade cronológica. Não leva em consideração a posição específica de determinados setores como a pequena burguesia urbana e os empregados, em particular. Não dá atenção às transformações sociais profundas do capitalismo que, no contexto, produziram todo um conjunto de novas relações. O crítico da reificação não percebe a originalidade da análise social – decorrente em boa medida da leitura de *História e consciência de classe* – que Bloch e Kracauer realizaram acerca dos empregados, numa situação em que o proletariado diminuía em relação ao crescimento deste novo setor do trabalho assalariado. Para Lukács, “a pequena burguesia urbana e particularmente a camada dos empregados é também, segundo afirma o próprio Bloch, um produto do capitalismo, e deveria também, portanto, segundo sua própria teoria, por razões de coerência, ser objeto da contradição ‘contemporânea’”.¹⁰ Lukács não vê de que modo as “contradições não contemporâneas” são produzidas e necessárias ao capital. Bloch, segundo Lukács, ao dar atenção às “contradições não contemporâneas” nada mais faz do que dar expressão ao seu “anticapitalismo romântico”. Para Lukács, as “contradições não contemporâneas” são “resíduos de pré-capitalismo”, isto é, o resultado do atraso e da reação. Bloch, segundo Lukács:

verdadeira filosofia da vida de Dilthey apenas o nome e de Nietzsche toma apenas os europeus e o *páthos*; e suas funções sociais se revelam de maneira mais clara em Spengler, fazendo dela o fundamento da teoria econômica do imperialismo”, posteriormente reeditado. In: Marcuse, *Kultur und Gessellschaft*, p.4-41.

8 Ibid., p.250.

9 Ibid., p.251.

10 Ibid.

[...] acredita encontrar, com os meios da crítica ideológica, um conteúdo autêntico, revolucionário, ainda não descoberto pelo marxismo, na mescla obscura destas ideologias. Este conteúdo revolucionário seria o fundamento da “contradição não contemporânea”, seria aquela “*irratio autêntica*” que Bloch contrapõe ao falso irracionalismo das ideologias imperialistas e fascistas.¹¹

A distinção feita por Bloch entre a falsa e a autêntica contradição não contemporânea escapa inteiramente à crítica de Lukács: “É um esforço inútil buscar o ‘ouro’ na *ideologia* dos camponeses e pequeno-burgueses atrasados. Nestes estratos o ‘ouro’ está contido nos instintos anticapitalistas que surgem de sua condição social dividida, da opressão e exploração que sobre eles exerce o capital monopolista”.¹²

Depois da crítica à teoria blochiana das “contradições não contemporâneas”, Lukács analisa a teoria da “montagem dialética”. Como vimos, a problemática da “montagem mediata” é pensada por Bloch em conexão com a questão da “herança cultural”. Até aí, Lukács considera o problema legítimo. Mas, na medida em que Bloch vê na montagem algo mais do que “decadência da decadência” da burguesia, considera a sua resposta inteiramente equivocada. Segundo Lukács:

Sua teoria da montagem toma como ponto de partida a concepção da perda da conexão (*Verlorengehen des Zusammenhanges*). Segundo Bloch, a montagem tem de positivo o fato de não tentar mascarar a perda da conexão, como ainda pretende a Nova Objetividade, mas pelo contrário, parte aberta e conscientemente da desconexão da realidade.¹³

A descoberta por Bloch dos “fundamentos ideológicos” da montagem, a “perda da conexão”, segundo Lukács, é correta. As suas consequências, no entanto, são falsas. Lukács nos remete ao debate sobre o formalismo, isto é, ao debate, no Congresso dos Escritores Soviéticos, realizado em 1934, em que Radek acusa Joyce e outros

11 Ibid., p.252.

12 Ibid., p.255.

13 Ibid., p.257.

escritores de vanguarda de “formalismo”. Este debate, de acordo com Lukács,

[...] mostrou como são poucos os artistas e os críticos dotados de uma certa clareza sobre os pressupostos ideológicos do “formalismo”. Eis porque, aqui, tem um valor duradouro a ênfase blochiana na importância ideológica do reflexo de um mundo lacerado em sua coesão e, consequentemente, na destruição da “aparência estética”.¹⁴

Mas, conforme Lukács, as consequências interpretativas extraídas por Bloch dão vazão apenas a sua equivocada concepção “idealista” e “ecclética” ao distinguir o “lado bom” do “lado mau” da montagem. Lukács, certamente, está se referindo à distinção feita por Bloch entre a montagem “imediata” e a montagem “mediata”, que ele não compreendeu. Já que, segundo Lukács, “ali onde a ausência de conexão é substituída por uma conexão *abstrata*, esta pode ser precisamente apenas uma ‘substituição’ e não uma real superação”.¹⁵

Para Lukács, o “caráter suspeito”, o “uso diabólico” etc. da montagem propostos por Bloch é sem fundamento: “A nenhum marxista ocorrerá considerar como herança neste sentido o poeta Maeterlink ou o filósofo Nietzsche, ainda que estes desde sua aparição tenham sido desprezados pela burguesia como bastante ‘suspeitos’”. E acrescenta: “Bloch deveria investigar o que significam tais conteúdos incômodos artisticamente e do ponto de vista das classes, e o que acrescenta a forma expressiva da montagem”.¹⁶ Na análise de Lukács – e isto é extremamente importante –, a montagem é compreendida *apenas* em sua forma “imediata”, descartando a defesa que Bloch dela faz: “Sua prova a favor é unicamente a práxis literária de Bertolt Brecht e a práxis ‘filosófica’ da montagem de Walter Benjamin. O segundo exemplo é impossível de levar a sério. O caso de Brecht requereria uma investigação mais séria. Bloch, pelo contrário, nem sequer inicia a investigação”.¹⁷

14 Ibid., p.258.

15 Ibid.

16 Ibid., p.259-60.

17 Ibid.

O curioso é que Lukács, diferentemente de Bloch, levou muitos anos para iniciar esta investigação que, segundo ele, não foi realizada em *Herança deste tempo*. Sem dúvida que este juízo de Lukács sobre Brecht e Benjamin é manifestação extrema do seu antivanguardismo; usando uma expressão muito utilizada por ele na sua velhice para criticar o “neopositivismo”, é o seu “ponto ótimo”.¹⁸

Aqui nos interessa mostrar mais alguns aspectos de refutação de Lukács da montagem. Para ele, “por trás de tais argumentos formalistas e dogmáticos se encontra mais uma vez a teoria blochiana geral de salvação da ‘*irratio* autêntica’ ... Bloch fala da montagem como forma da euforia e da irracionalidade atual”.¹⁹ Lukács encontra na descrição feita por Bloch na linguagem de Joyce um excelente exemplo. Ele retomou várias vezes estas passagens de Bloch sobre Joyce *contra* o próprio Bloch. Para ele, foi a melhor descrição até então feita: “é a crítica mais destrutiva que até agora foi escrita sobre a linguagem de Joyce”.²⁰

O livro de Bloch, para Lukács, é uma sucessão de contradições entre “esplêndidas descrições e análises, de um lado, e falsas conclusões, de outro”.²¹ Seu comentário, apesar do antivanguardismo radical, não deixa de ter um certo humor. Ele concorda com alguns juízos críticos de Bloch sobre a filosofia contemporânea. Por exemplo, quando Bloch define Klages como “um decidido filósofo de fim de semana” ou sobre sua filosofia como “um rio cósmico que deposita na sua margem frutos de leitura”, ou quando Bloch afirma que Spengler “não é um profeta voltado para trás, mas um antiquário voltado para frente”.²² Mas, para Lukács, quando Bloch se depara com a filosofia contemporânea, por mais que a sua crítica seja incisiva, ele deixa sem tocar as suas bases epistemológicas, “o agnosticismo e a mística”. Por isso, segundo Lukács, ele é capaz de descobrir o “lado bom” do princípio dionísíaco em Nietzsche, e de descrever com “aguda penetração e não sem um certo respeito e

18 Lukács reformulará posteriormente este juízo apressado sobre Brecht e especialmente sobre Benjamin; retomaremos posteriormente esta questão.

19 Ibid., p.260.

20 Ibid., p.261.

21 Ibid., p.262.

22 Ibid.

uma certa simpatia”, o desenvolvimento da moderna fenomenologia, a escola de Husserl.²³

Lukács não reformulou os seus juízos sobre a arte moderna, e sobre a montagem em particular – há certamente uma mudança de tom –, como também não o fez em relação à filosofia contemporânea e nem mesmo em relação ao próprio Bloch, que em 1962 continua a representar, como um *outsider*, uma tendência de “anticapitalismo romântico” ou a combinar uma “ética de esquerda com uma epistemologia de direita”.²⁴

23 Sobre a posição lukacsiana ante a filosofia moderna e o “irracionalismo” é muito importante e esclarecedor o ensaio de Nicolas Tertulian: *La destruction de la raison – trente ans après*, *Doxa*, Budapest, n.4, 1985, p.113-40.

24 “Que Ernst Bloch siga até agora intransigentemente fiel a sua síntese de ética de esquerda e epistemologia de direita (como se pode ver em *Philosophische Grundfragen I. Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins*) honra sem dúvida a sua força de caráter, mas não pode suavizar o anacronismo de sua atitude teórica.” Prefácio de 1962. In: Lukács, *La teoria de la novela*, p.281-93.



Paul Klee, *O velho calculando*, 1919.

5 DIGRESSÃO SOBRE BENJAMIN

Como último aspecto dos antecedentes teóricos do “debate sobre o expressionismo”, vimos que Lukács e Bloch possuem concepções qualitativamente diversas em relação à experiência das vanguardas históricas e especialmente em relação ao método criativo destas, a montagem. Os “cortes transversais” de Walter Benjamin constituem o exemplo filosófico de Bloch da “montagem mediata”. Benjamin constitui a figura teoricamente decisiva e curiosamente não citada explicitamente na discussão da *Das Wort*; mais distanciado do que Bloch, extrai consequências importantes da conexão que Lukács estabelece entre fascismo e expressionismo, chegando até a incorporar parcialmente aspectos desta à sua crítica contra Jung – fundamental para a determinação-concreção da “imagem dialética” em contraposição às “imagens arcaicas”,¹ Benjamin ficou imediatamente à margem da polêmica entre Lukács e Bloch. Politicamente mais próximo de Brecht, não era simpático às posições de um “Wahldeutscher”.²

1 “Só as imagens dialéticas são autênticas imagens (isto é, não arcaicas).” Benjamin, *Das Passagen-Werk*, (N 2a, 3), p.577.

2 Benjamin, *Notizen Svendborg*, 21-25 Juli. *Gesammelte Schriften*, p.535-7.

Pretendemos analisar algumas afinidades e divergências teóricas entre Benjamin e Bloch, o uso da montagem e o “saber-ainda-não-consciente do passado”. O uso da “montagem literária” na obra das *Passagens* constitui um dos aspectos essenciais da filosofia de Benjamin, que será analisada aqui como o exemplo teoricamente mais significativo deste capítulo da história da modernidade estética.

A “montagem literária”

Bloch e Benjamin oferecem uma interpretação da experiência das vanguardas históricas que tem como elemento comum não só a compreensão crítica, mas também a experimentação filosófica do método criativo destas, a montagem. *Durch die Wüste, Geist der Utopie, Spuren, Erbschaft dieser Zeit* de Bloch, ou *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Einbahnstrasse* e a *Passagen-Werk* de Benjamin, realizaram na reflexão estético-filosófica o que as vanguardas históricas produziram em seus programas e em suas obras mais significativas na pintura, na arquitetura, na música, no teatro, no cinema etc. Bloch incorpora em sua filosofia a experiência do expressionismo, Benjamin a experiência do surrealismo. As semelhanças são várias. Bloch chega a afirmar que, durante os anos 1920, eles realizaram uma espécie de “simbiose espiritual”.³ Na ocasião da publicação de *Erbschaft dieser Zeit*, entretanto, esta “simbiose” já mostrava fortes indícios de desgaste. A prova disso está na reação de Benjamin, profundamente negativa, ao livro em geral. Benjamin chega a se referir em carta a G. Scholem nos seguintes termos: “Como é possível uma herança quando eu também sou filho do tempo?”⁴ Em outras cartas, Benjamin acusa Bloch de plágio, especialmente no ensaio “Hieróglifos do século XIX”⁵ e comenta também que não iria mais discutir nada sobre o andamento da investigação da *Passagen-Werk*

3 Ver o depoimento de Bloch em: VV. AA, *Über Walter Benjamin*, p.16-23.

4 Carta n.67 (17.10.1934) de Benjamin a Scholem. In: Scholem, *Teologia e utopia*, p.167.

5 Carta n.69 (26.12.1934) de Benjamin a Scholem, *ibid.*, p.170, e carta n.73, *ibid.*, p.183-4. Ver também carta n.254 (6.2.1935) de Benjamin a Alfred Cohn. In: Scholem; Adorno, *Walter Benjamin. Briefe*, p.645-9.

nem com ele nem com Kracauer.⁶ Basta lembrar que Kracauer publicou em 1937 *Jacques Offenbach und Paris seiner Zeit*, que investiga nada mais nada menos do que o mesmo período das *Passagens*.⁷ A irritação de Benjamin foi provavelmente consequência do fato de Bloch ter noticiado publicamente o resultado de suas reflexões sobre a Paris do século XIX antes dele próprio, anteriormente à *Exposé* escrita em 1935 para *Zeitschrift für Sozialforschung*, mas não publicada. Isto poderia ter contribuído para ampliar o isolamento de Benjamin? De qualquer modo, é um indício de como Bloch, no contexto, podia conhecer o projeto das *Passagens*. Na verdade, Bloch conhecia esses materiais apenas por meio das conversações e, infelizmente, pouca coisa pôde ser reconstruída dessas conversas, além do seu registro em alguns ensaios de Bloch, de trechos das *Passagens* e das recordações tardias de Bloch. Da correspondência entre ambos só restaram algumas cartas finais (de abril de 1934 a abril de 1937), nas quais se percebe um evidente esfriamento. As afinidades teóricas, apesar do crescente distanciamento de ambos ao longo dos anos 1930, permanecem.

A afinidade teórica entre Bloch e Benjamin refere-se sobretudo ao uso da montagem. Segundo Benjamin, o trabalho *Das Passagen-Werk*: “deve desenvolver ao máximo grau a arte de citar sem aspas. A sua teoria está intimamente relacionada à da montagem”.⁸ Em outro trecho desta mesma obra, Benjamin enfatiza: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar”.⁹ A “montagem literária” em Benjamin não é utilizada, como em Bloch, para se compreender esteticamente determinadas obras de arte, mas, sobretudo, como um método de representação da história. A “montagem mediata” de Bloch permanece ligada à reflexão estética. Como vimos, Bloch, sem pretender construir um “sistema”, distingue *sistematicamente*, o que não ocorre em Benjamin, a montagem “imediate” da montagem “mediata”. Sua intenção está em mostrar a atualidade (a herança) da experiência

6 Carta n.76 (9.8.1935) de Benjamin a Scholem. In: Scholem, op. cit., p.189.

7 Benjamin, no entanto, apesar destas reações estranhas, refere-se positivamente a este livro de Kracauer e o cita inúmeras vezes nas *Passagens*.

8 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, (N 1, 10), p.572.

9 Ibid., (N 1a, 8), p.574.

das vanguardas históricas. Em Benjamin, a “montagem literária” é o método adequado para se chegar a uma versão do materialismo histórico livre da “ideologia do progresso”, que radicalizasse a “tangibilidade da própria história”. Segundo Benjamin: “o primeiro passo deste caminho será assumir o princípio da montagem na história”.¹⁰ O “uso” da montagem em Benjamin é determinado. Sua finalidade não é estética. Não pretende construir uma teoria da arte ou explicar, como em Bloch, um princípio de configuração, isto é, o “método criativo do expressionismo” como manifestação duradoura de uma época. Benjamin pretende com a “montagem literária” elaborar uma determinada “micrologia” capaz de dar conta da processualidade da história como um *todo*. “Erigir, em suma, as grandes construções na base de minúsculos elementos confeccionados e talhados com precisão. Descobrir antes, na análise do pequeno momento particular, o cristal do acontecer total ... Compreender a construção da história enquanto tal”.¹¹

Não é nosso propósito aqui analisar de que modo a “montagem literária” se articula na exposição da história do século XIX na obra das *Passagens* de Benjamin, ou sua relação com o surrealismo ou com o materialismo histórico. Podemos apenas adiantar que sua relação com ambas as tradições é crítica. Do surrealismo, Benjamin extrai o princípio da montagem, isto é, a pretensão de mostrar de que modo o passado mais próximo (o século XIX) se relaciona com o presente. Mas diferencia-se radicalmente deste, já que pretende “dissolver o mito na história” e não fundar uma “mitologia da modernidade” como Aragon.¹² Para Bloch, a conexão entre a filosofia de Benjamin e o surrealismo é imediata. Mas esquece de determinar o momento da diferença, na medida em que Benjamin pretende “desbravar territórios sobre os quais cresceu até agora só a loucura” com a “lâmina afiada da razão”.¹³ Por outro lado, Bloch desconsidera o esforço de Benjamin em liberar o materialismo histórico da ideologia do progresso, da qual, em boa medida, Bloch ainda está

10 Ibid., (N 2, 6), p.575.

11 Ibid.

12 Ibid., (N 1, 9), p.571-2.

13 Ibid., (N 1, 4), p.570-1.

influenciado.¹⁴ Sem querer anular as diferentes utilizações da montagem em Bloch e em Benjamin, dificilmente poderemos encontrar na produção estético-filosófica do período uma valorização tão consequente deste “método”. Se tomamos como referência a tradição do materialismo histórico, então, certamente, a posição de ambos é *sui generis*. Tanto Bloch como Benjamin fazem uso produtivo da experiência das vanguardas históricas. Isso constitui um dos motivos decisivos da crítica de Lukács a Bloch.

Outro aspecto importante das afinidades teóricas entre Benjamin e Bloch refere-se não só ao método de representação da história, a montagem, mas também ao próprio saber histórico, isto é, ao “saber-ainda-não-consciente do passado”. Um saber capaz, segundo Benjamin, de realizar uma “dissolução” do mito no espaço da história. Um saber-ainda-não-consciente do passado “cuja extração possui a estrutura do despertar”.¹⁵

O “mundo desperto” é o ponto de partida deste saber. Aqui Benjamin enlaça diretamente a filosofia utópica de Bloch, isto é, a problemática do “saber-ainda-não-consciente” como um momento essencial da “obscuridade do instante vivido” de *Geist der Utopie*, com a narrativa de Proust: “o despertar é, o caso exemplar da recordação (*Erinnerns*): o caso em que nos agrada recordar o que é mais próximo, mais banal, mais à mão. O que Proust alude com o experimento da reorganização dos móveis na vigília matutina, o que Bloch define como obscuridade do instante vivido, não é nada diverso do que é assegurado no plano da historicidade, e

14 Bloch, evidentemente, não pensa o “progresso” como mero desenvolvimento dos conhecimentos e das habilidades à maneira da 2ª Internacional. Ele enfatiza as diferenciações inerentes a este conceito e formula uma concepção não linear deste, como em Benjamin, mas não avança no sentido de superá-lo. Isto é, para Bloch, o progresso é elástico (Boella), multidirecionalmente orientado; ele transpõe para a temporalidade histórica a concepção riemanniana do espaço. Mas não formula um conceito, como Benjamin, de *atualização*, capaz de fundar uma nova concepção do presente. Retomaremos mais adiante esta questão. Ver: *Differenzierungen im Begriff Fortschritt*. In: Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, p.118-47. Boella, *Il tempo elastico di Ernst Bloch, Aut-Aut*, Firenze, n.179-80; sobre a relação entre Bloch e Riemann, ver: Bodei, *Multiversum*, p.131-66; sobre como Benjamin radicaliza o conceito de presente ver: Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, p.21-6; ver também o excelente ensaio de Tiedemann, *Dialektik im Stillstand*, p.9-41.

15 Benjamin, op. cit., (K 1, 2), p.491.

coletivamente”.¹⁶ O “novo” neste método dialético da ciência histórica, para Benjamin, se apresenta como *mundo desperto*, no qual o passado (o sonho) se interpenetra no presente – diferentemente de Jung,¹⁷ que quer manter a distância o despertar do sonho, isto é, o consciente e racional do inconsciente e irracional. É a “dialética da reminiscência (*Engedenken*)”. Esta nova relação entre o passado e o presente na filosofia da história de Benjamin constitui o que Peter Szondi denominou um “futuro pretérito”.¹⁸ Este entrelaçamento do passado no presente se articula no “agora da cognoscibilidade”: “o agora da cognoscibilidade é o instante do despertar”.¹⁹ Benjamin compreende esta mudança na perspectiva da história como uma verdadeira e dialética “revolução copernicana”: “considerava-se o ‘passado’ como um ponto fixo e designava-se ao presente o esforço de avizinhar por tentativas o conhecimento deste ponto firme. Ora, esta relação deve se transformar (*umkehren*) e o passado tornar-se em mudança (*Umschlag*) dialética, em irrupção da consciência desperta”.²⁰ Este “agora da cognoscibilidade”, este conhecimento rápido como um raio, não é o esperar (*hoffen*) futuro, mas um futuro concreto, isto é, um passado atualizado. Habermas observa que Benjamin opera uma radicalização na tradição do pensamento

16 Ibid.

17 Neste ponto tão importante não só teoricamente, mas sobretudo politicamente, em relação a Jung, Benjamin e Bloch estão bem próximos, ambos contrapõem ao “inconsciente coletivo”, ao “arcaico”, ao “não contemporâneo”, a “racionalização do irracional”, o “mundo do despertar”, a “imagem dialética” etc. Para Benjamin, Jung é expressão, como Bann, de um fenômeno que denomina “nihilismo antropológico” comum aos médicos; ver também O mito da Alemanha e os poderes médicos. In: Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, p.93-103. Neste ponto as posições são bem convergentes, tanto que Benjamin cita este trecho da *Erbschaft*: “Muito interessante ... como a fascistação pode alterar em Freud justamente aqueles elementos que derivam diretamente da fase iluminista e materialista da burguesia ... Em Jung ... o inconsciente não é mais individual, não é portanto uma condição adquirida pelo próprio indivíduo singular, mas um tesouro da proto-humanidade que se torna atual; não é portanto nem o fruto de uma remoção (*Verdrängung*), mas um retorno certo”. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, p.254. Ibid., (K 2a, 5), p.497.

18 Szondi, Speranza nel passato: su Walter Benjamin, *Aut-Aut*, Firenze, n.189-90. p.18, 1982.

19 Ibid., (N 18, 4), p.608.

20 Ibid., (K 1, 2), p.490. Sobre a “revolução copernicana” na concepção da história realizada por Benjamin, ver: Tiedmann, *Dialektik im Stillstand*, p.30-1.

histórico que concebe a história como uma *Wirkungsgeschichte*, o “agora da cognoscibilidade” radicaliza e formula um novo sentido da atualidade.²¹ O conceito central em Benjamin de *atualização* pretende *superar* a ideologia do progresso ainda presente no materialismo histórico, a sua colossal *Passagen-Werk* constitui um esforço nesta direção:

Pode-se considerar um dos objetivos metodológicos deste trabalho a demonstração de um materialismo histórico que aniquilou em si a ideia do progresso. Precisamente aqui o materialismo histórico tem todas as razões para se distinguir claramente em relação às formas tradicionais do pensamento burguês. O seu conceito fundamental não é o progresso, mas a atualização.²²

Em Bloch, a “obscuridade do instante vivido” significa a obscuridade da própria *vivência*, em que tudo coincide e se confunde, uma vivência difícil de se apreender, como se fosse algo “espectral”, misterioso e perturbador, já que não podemos experimentar nada do que é passado ou está emergindo. O passado deste modo se apresenta como um “não-mais-consciente”, independente do sujeito e mero objeto das ciências particulares. Para Bloch, é necessário mudar essa relação, isto é, conceber o passado como movimento:

[...] superando-o utopicamente, colocando em posição central o tempo, forma intuitiva e campo de ação da vitalidade ativa; se o conceito de esperança, a filosofia dos valores, conhece uma simultaneidade mais silenciosa, uma ‘espacialidade’ de figuras, categorias, esferas, que estão, em suma, centradas sobre a *verdadeira simultaneidade*, sobre “o espaço interior”, próximo e distante ao mesmo tempo, da absoluta vitalidade e da revelação existencial em que se iluminou o agora.²³

Uma dimensão da temporalidade capaz de revelar, segundo Bloch, “a autêntica situação do ser, a autêntica realidade e logicidade do

21 Habermas, op. cit., p.21-6.

22 Benjamin, op. cit., (N 2, 2), p.574.

23 Bloch, *Geist der Utopie*, p.252-3.

mundo”. Mas, acrescenta Bloch, esta temporalidade constitui um problema:

[...] porque até este ponto do processo, do “processo do mundo”, do processo de conversão e objetivação *katexochen*, não é ainda ressurreto nenhum colocar-se diante de si, nenhum ir-mais-além-de-si, nenhum encontro consigo mesmo e nenhum refletir mais total de qualquer instante vivido; não houve ainda nenhuma concentração da simples consciência parcial em relação ao idêntico ser-próprio, em relação ao ser alcançado.²⁴

A tensão entre a obscuridade do instante vivido e o estupor mostra, para Bloch, como: “O esperar está contido na mesma obscuridade, participa da sua opacidade, porque obscuridade e mistério são sempre afins, ameaça de desaparecer quando se ergue muito próximo e abruptamente nesta obscuridade”.²⁵

Benjamin apropria-se dessas determinações de Bloch²⁶ sobre a “obscuridade do instante vivido” de modo crítico. Enquanto Bloch pensa esta instância no nível da vivência individual, Benjamin concebe a “obscuridade do instante vivido” não como vivência interior, mas como experiência coletiva: “A moda está na obscuridade do instante vivido, enquanto o instante coletivo. Moda e arquitetura

24 Ibid. Em outro contexto, Bloch esclarece a relação entre a “obscuridade do instante vivido” e a sua superação: “O estupor é ao mesmo tempo pergunta e resposta. Pergunta porque enorme é a sua desproporção com a obscuridade do instante vivido, resposta pela planeza porque se trata de colher: como inseguro e profundo é o fundamento do mundo, com a esperança que precisamente por isto tudo ainda pode ‘ser’ de outro modo, tudo pode ser de tal maneira o nosso próprio ‘ser’ que não temos necessidade de perguntar por que esta se coloca inteiramente no estupor e torna-se finalmente felicidade, um ser que possa ser felicidade” (*Spuren*, p.217). Não podemos esquecer sua formulação desenvolvida posteriormente sobre o “sonho diurno” em contraposição ao “sonho noturno”. In: Bloch, *Le Principe Espérance*, p.99-142. Ver também: Bodei, *Darf man noch hoffen?*. In: Löwy, Münster, Tertulian (orgs.), *Verdinglichung und Utopie*, p.206-18.

25 Ibid., p.254.

26 “O mundano verde e vermelho dos atuais locais de divertimento, que corresponde obscuramente, como fenômeno da moda, ao saber que tentamos alcançar aqui, tem a sua perfeita interpretação em uma passagem de Bloch, em que fala da ‘câmara de recordações forrada de verde’ com as cortinas cor vermelho vespertino” (*Geist der Utopie*, 1918, p.351) (O*, 49), p.1031.

(no século XIX) fazem parte da consciência onírica do coletivo. Cabe acompanhar como este se manifesta, por exemplo no reclame...”.²⁷ Esta mudança é essencial, pois Bloch opera indiferenciadamente com conceitos como “vivência” e “experiência”,²⁸ que em Benjamin constituem dois polos opostos. Para Benjamin, a experiência é resultado do hábito e a vivência não, ela constitui a própria desagregação do hábito: “Os hábitos constituem a armadura da experiência (*Erfahrung*), as vivências (*Erlebnisse*) desagregam-nos”.²⁹

Benjamin pensa o motivo da “obscuridade do instante vivido” como uma experiência do imaginário coletivo – “consciência onírica”. A moda, a publicidade, a arquitetura constituem concretos índices históricos de manifestação deste imaginário. Este é o propósito de Benjamin ao investigar e reconstruir o espaço urbano da época das *Passagens*, não como este exatamente foi à maneira do historicismo, mas como um acontecer total, como o passado mais próximo, a proto-história da atualidade, de modo a captar nos elementos desprezíveis, efêmeros – como é o caso da moda – o seu momento “explosivo”. A moda, para Benjamin, está voltada para o passado, ao “não-mais-consciente”. Ela eterniza de modo perturbador o efêmero,³⁰ enlaça de modo fetichista o mundo orgânico com o inorgânico, a criação com a morte, permite que cada geração viva a moda da geração anterior como o “mais potente antiafrodisíaco”. Segundo Benjamin, mostrando concretamente a moda como uma

27 Benjamin, op. cit., (O*, 11), p.1028.

28 Ver: Bodei, op. cit., p.53.

29 Neste mesmo trecho, um pouco antes, Benjamin afirma que: “A ideia do *eterno* retorno encontrara seu esplendor pelo fato que não se podia mais contar com segurança sobre o retorno das mesmas condições em intervalos mais breves do que aqueles fornecidos pela eternidade. As constelações cotidianas começaram a se tornar passo a passo menos cotidianas. O seu retorno tornou-se passo a passo sempre mais raro e pode surgir assim o obscuro pressentimento de que se deveria se contentar com as constelações cósmicas. Em suma, o hábito que se dispunha a renunciar de alguns de seus direitos. Nietzsche diz: ‘Amo os hábitos breves’ e já Baudelaire foi durante toda a vida incapaz de desenvolver hábitos sólidos”. Ibid., (J 62a, 2), p.429-30.

30 “Nenhuma forma de eternização perturba tão profundamente como a do efêmero e da forma da moda que os museus de cera conservam. Aquele que os visitou uma vez, deve, como André Breton, perder a cabeça pela figura feminina do *Musée Grévin* que, no ângulo de um palco, ajeita sua liga (*Nadja*, Paris, 1928, p.1990)”. Ibid., (B 3, 4), p.117.

“conexão expressiva” do “fetichismo das mercadorias” (Marx) na cultura do seu tempo:

Em toda moda está contido um traço asperamente satírico do amor, em toda moda estão virtualmente presentes as mais brutais perversões. Toda moda está em contradição com o orgânico. Toda moda acopla o corpo vivo ao mundo inorgânico. Em relação ao vivo a moda faz valer os direitos do cadáver. O fetichismo, que subordina o *sex-appeal* ao inorgânico, é o seu nervo vital.³¹

A moda é expressão de época, um medicamento destinado a compensar, no âmbito do coletivo, os efeitos fatais do esquecimento; quanto mais uma época é caracterizada pelo efêmero, tanto mais ela se deixa orientar pela moda.³²

Benjamin estende a teoria do “saber-ainda-não-consciente” juntamente com a teoria do esquecimento ao imaginário coletivo.³³ Aqui nos deparamos com um registro concreto das conversações entre Benjamin e Bloch, as anotações sobre o conto de Tieck, *Der blonde Eckbert*. Esta longa conversa noturna sobre o “esquecimento do outro”, como um fenômeno coletivo, realizada em Capri no ano de 1921 e posteriormente transcrita por Bloch no ensaio “*Bilder des Déjà vu*”³⁴ foi recontada um pouco depois por Bloch a Lukács em Berlim.³⁵ Alguns comentadores, como a italiana Laura Boella,³⁶ referem-se a este evento como se Lukács estivesse também presente. Conforme o depoimento do próprio Lukács a Perry

31 Ibid., (B 9, 1), p.130.

32 Ibid., (B 9a, 1), p.131.

33 Ibid., (O*, 50), p.1031. Sobre a *Passagen-Werk* de Benjamin, ver as contribuições ao colóquio de Paris (1983): Wollin, *Experience and materialism in Benjamin's Passagenwerk* (mimeogr.); Bolz, *Bedingungen der Möglichkeit historischer Erfahrung* (mimeogr.).

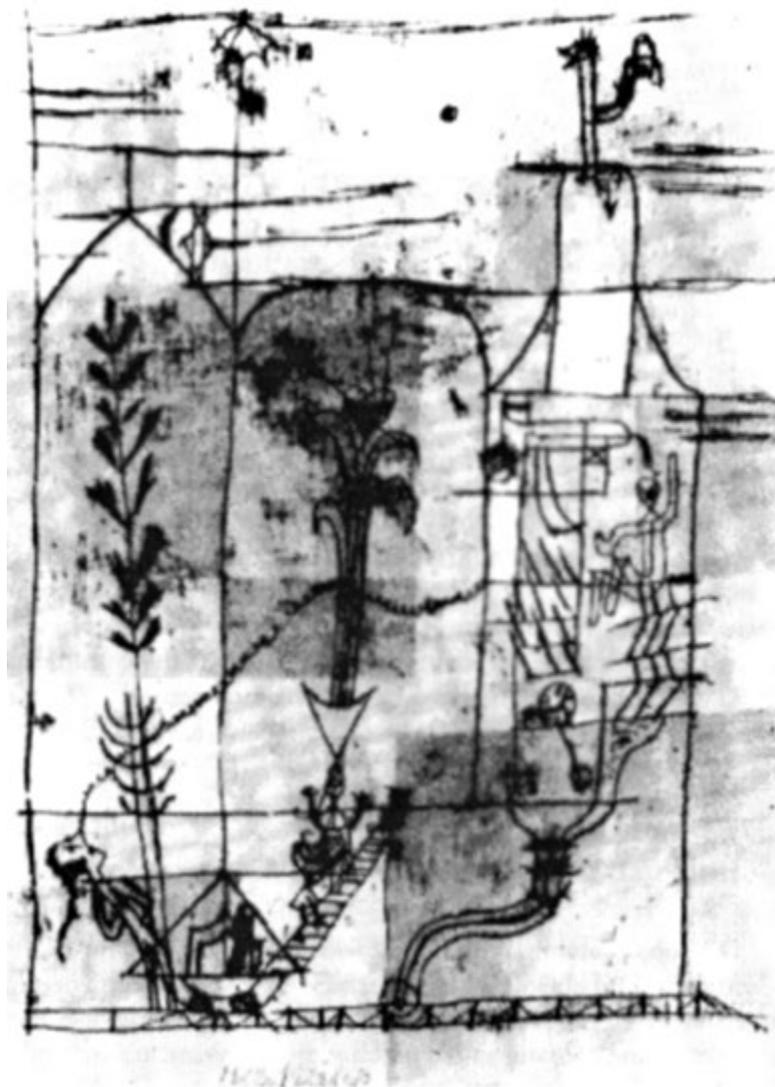
34 In: Bloch, *Literarische Aufsätze*, p.232-42.

35 Bloch comenta com muito humor este encontro com Lukács, refere-se a sua decepção com o autor de *Teoria do romance*, anteriormente tão sensível à fábula, ao dizer que, após alguns instantes de silêncio, sobre a manifestação de esquecimento no conto de Tieck, seria necessária uma análise concreta sobre as condições materiais da pequena burguesia alemã do período. Bloch kommentiert *Gelebtes Denken*. In: *Ernst Bloch und George Lukács Dokumente zum 100. Geburtstag*, p.298-321.

36 Boella, *Pensare e narrare*. Introdução à Bloch, *Tracce*, p.LIV.

Anderson em 1969, Lukács, por vários motivos, nunca chegou a conhecer pessoalmente Benjamin, teve um breve contato pessoal apenas com Adorno em 1930, em Frankfurt,³⁷ um pouco antes de ir para a União Soviética.

37 Lukács fala sobre sua vida e sua obra, *Temas de Ciências Humanas*, Trad. de Fátima Murad, São Paulo, n.9, 1979, p.97.



Paul Klee, *Cena de espera*, 1921.

6 ANTECEDENTES POLÍTICOS

A análise dos argumentos de Gottfried Benn, do ensaio de Lukács sobre o expressionismo, do livro de Bloch sobre a herança cultural e a digressão sobre Benjamin, tinham como finalidade a reconstrução dos antecedentes teóricos do “debate sobre o expressionismo”. Para completar, faremos agora a reconstrução dos antecedentes políticos historicamente imediatos à querela da revista *Das Wort*: a intervenção de Bloch no Congresso de Paris pela Defesa da Cultura; a criação da revista *Das Wort*; a exposição “Arte degenerada”.

O “Congresso dos escritores pela defesa da cultura”

A fundação da revista *Das Wort* foi uma resolução do 1º Congresso Internacional dos Escritores pela Liberdade da Cultura, realizado em Paris. De 21 a 25 de junho de 1935, no Palais de la Mutualité, os maiores nomes da literatura internacional estiveram reunidos. Quem compareceu a esta manifestação pôde, como Benjamin,¹ se deparar com um número surpreendente de grandes

¹ Walter Benjamin se fez também presente, sem apresentar contudo aquele mesmo entusiasmo frentista hegemônico no evento. Benjamin na ocasião estava muito

nomes da literatura internacional, como Henri Barbusse, André Gide, André Malraux, Jean Casson, Julian Benda, Paul Nizan, Aragon, Jean Guéhenno, Paul Eluard, Tristan Tzara, Eugène Dabit, mas também os escritores soviéticos como Alexis Tolstói, V. Ivanov, I. Babel, B. Pasternak, os alemães e os austríacos como R. Musil, B. Brecht, Max Brood, K. Mann, J. R. Becher, H. Matschwitz, R. Leonhard, A. Segers, H. Mann, L. Feuchtwanger, E. Bloch, B. Uhse, G. Regler, E. Weinert, E. Toller entre outros.² O Congresso fora convocado por iniciativa dos representantes da Associação dos Escritores e dos Artistas Revolucionários do Comitê de Vigilância dos Intelectuais antifascistas e contava com a participação de escritores de 37 países. A própria realização em Paris e a própria representatividade dos participantes refletiam mudanças significativas da posição dos comunistas diante da cultura. A política da “frente popular” – decisiva para a realização do Congresso – no campo da cultura já começa a ser delineada a partir do 1º Congresso dos Escritores Soviéticos. Nele, em agosto de 1934, em Moscou, Maximo Górkki pronunciara na sessão inaugural seu famoso discurso sobre o “realismo socialista”, em que esta fórmula era apresentada

próximo das posições estético-políticas de Brecht e em menor medida das de Bloch. Ele, em princípio, apoiou e posteriormente colaborou na revista *Das Wort*. Este apoio crítico e distanciado de Benjamin fica claro nos seus comentários sobre o Congresso em uma carta de 18.7.1935 a Alfred Cohn: “Penso não ter ainda lido escrito sobre o Congresso dos Escritores Antifascistas para a ‘salvação da cultura’. Naquela ocasião, Brecht também esteve aqui, e, como se poderia imaginar, este encontro foi para mim o elemento mais agradável – quase que o único agradável – de toda iniciativa ... De inegável interesse para mim foi a possibilidade de poder conhecer a fisionomia individual dos escritores. Antes de todos Gide, cujo *habitus* no Congresso, não só no falar mas também no calar, era objeto de admiração da parte de todos os observadores atentos”. In: Benjamin, *Briefe*, p.293.

- 2 J.-M Palmier reconstrói minuciosamente a relação entre este Congresso dos Escritores e a política de “frente popular”. Segundo Palmier: “O nascimento, em Paris, de uma frente popular alemã (*Volksfront*) simboliza não apenas um dos pontos máximos da luta no exílio contra Hitler, mas a esperança de uma reconciliação verdadeira dos partidos operários, cuja desunião contribuiu amplamente, nos últimos anos da República de Weimar, para a ascensão dos nazistas ao poder”. In: Palmier, *Weimar in Exil. 1. Exil en Europe*, p.484. Sobre o Congresso de Paris, ver também: Palais de la Mutualité, 1935. In: Fortini, *Verifica dei poteri*, p.131-42.

pela primeira vez como uma teorização programática,³ sendo formulado em conexão com a herança burguesa progressista e em oposição à “decadência” burguesa (que se recorde o ataque de Radek a Joyce).⁴ Também em Paris, o primeiro ponto da ordem do dia foi o tema da “herança cultural”. Os escritores invertendo uma tendência até então vigente voltaram-se para os temas mais culturais do que políticos. Eles trabalhavam na dupla defesa de uma certa concepção da liberdade de criação, da cultura, da democracia diante da barbárie nazista. É também nesta ocasião que é proposta a criação de uma revista da emigração alemã antinazista.

Se as resoluções do congresso se contentaram em evocar em termos retoricamente vagos e conciliatórios a necessidade de defesa do humanismo, da liberdade de espírito, da democracia, da cultura ante o fascismo, as intervenções dos escritores alemães, pelo contrário, refletiam as diversas posições que já haviam manifestado anteriormente em acalorados debates na revista *Die Linkskurve*.⁵ É, portanto, mais nestas intervenções do que nas resoluções propriamente ditas que se deve buscar a significação histórico-política deste Congresso. A intervenção de Bloch é um bom exemplo, já que apresentava uma abordagem inovadora à teoria marxista da época sobre a cultura, o que é historicamente relevante, na medida em que a teoria marxista da arte que se elaborava então sofria as limitações drásticas do dogmatismo “arrogante e escolástico” da política cultural stalinista.⁶ Sem nos deter nas outras intervenções, cabe lembrar, mesmo que rapidamente, alguns de seus lances. Em meio aos debates, o escritor André Gide conseguiu driblar a “disciplina

3 Discurso no primeiro Congresso de Escritores Soviéticos. In: Górki; Zdanov, *Literatura, filosofia e realismo*, p.11-58.

4 Para uma reconstrução do debate sobre o “realismo socialista” no 1º Congresso dos Escritores Soviéticos, ver: Kraiski (org.), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al I Congresso degli Scrittori Sovietici*, 1967.

5 Como não estudaremos a polêmica na revista *Die Linkskurve*, vamos nos limitar a indicar com muitas reservas o livro de Gallas, *Teoria marxista de la literatura*, 1974. Os ensaios de Lukács publicados na *Die Linkskurve*: Tendência ou partidarismo (1932); Reportagem ou configuração? Observações críticas sobre o romance de Ottwald (1932); Da necessidade, uma virtude – já citado por nós – foram republicados. In: Lukács, *Probleme des Realismus I*, p.13-68.

6 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p.581.

de partido”, que dominava o evento, ao intervir com linguagem própria, como observou marginalmente Benjamin, “não só no falar mas também no calar”. Malraux, por sua vez, tomou a defesa de Victor Serge, na ocasião aprisionado por Stalin. A conferência de Gide provocou um grande mal-estar, ao lançar duras críticas à teoria do “engajamento da literatura”, proposta pela URSS; Robert Musil também tomou partido contra qualquer envolvimento da literatura com a política, defendendo a autonomia da arte e só admitindo no limite a ingerência do escritor na política como um mero dever prático do escritor enquanto pessoa.⁷ Heinrich Mann, por outro lado, resume a tendência fundamental do encontro: “pela defesa de um passado glorioso para se pensar uma nova sociedade”. Brecht completou esta frase com outro ponto de vista: “Não se pode chegar a uma nova cultura na medida em que não se atingem as raízes da barbárie que destrói esta cultura; na medida em que são mantidas de pé as relações de propriedade existentes”.⁸

A intervenção de Bloch, intitulada “Marxismus und Dichtung”, levava originalmente o título de “Dichtung und kommunistische Gegenstände”.⁹ Sua participação tinha objetivos precisos como se pode depreender de suas cartas a Walter Benjamin e a Klaus Mann.¹⁰ A intervenção neste Congresso se lhe afigurava como uma oportunidade de tentar romper o “cerco de silêncio” que se formara contra seu livro *Herança deste tempo*. Mas o motivo central da intervenção era, sobretudo, apresentar uma análise alternativa da herança cultural que não fosse indiferente à experiência das vanguardas e que se mostrasse capaz de descobrir a dialética do novo, mesmo naquelas épocas de declínio histórico de uma classe. Na sua intervenção, Bloch polemiza de modo mais ou menos explícito com a política de valorização da cultura liberal burguesa, hegemônica neste Congresso, com o ensaio de Lukács sobre o expressionismo, com escritores ligados à revista *Die Linkskurve* e com Brecht.

7 Conférence à Paris. In: *Les Cahiers de l'Herne: Robert Musil*, Paris, 1971, p.71-4.

8 Schmitt, *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, p.12.

9 Bloch, *Briefe*, p.631.

10 Ver especialmente as cartas n.9 (30.06.1934) e n.12 (3.12.1934) de Bloch a Klaus Mann. In: Bloch, op. cit.; e a carta n.4 (18.12.1934) a W. Benjamin (ibid., p.685).

Bloch fala do sonho, da fábula, da dificuldade de afirmá-los e comunicá-los em arte: “Qualquer flor é logo tomada por mentira e a razão parece ser permitida se for seca ou, no caso de ter sumo, apenas sob a forma de ácido”.¹¹ Para Bloch, o marxismo, ao contrário da “burguesia cínica”, mantém a distância os autores experimentais. Mas não deixa de reconhecer que a “imposição do momento”, da política, deixou de ser favorável à invenção, à fábula; como se só admitisse a “reportagem”, a “imediatez naturalista”.¹² Assim, toda uma geração de talentos preocupada em “produzir criadoramente, em dar expressão elaborada e fecunda à fantasia inata ... ao se colocar diante da revolução sacrifica toda e qualquer fantasia como se isto fosse sua exigência”.¹³ Na sua opinião, esta posição, tão comum aos marxistas e sobretudo a Lukács, leva ao “ódio a todos os Proust, mesmo a Kafka: a renúncia parece ser a divisa indelevelmente inscrita sobre as portas do marxismo”.¹⁴ Por ser dotada de interioridade, a poesia não tem nada a ver com a enganosa exigência obscurantista de “sacrificar o intelecto”. O “momento de verdade” na poesia, segundo Bloch, não está nem na “reportagem naturalista” que ilustra a “imposição do momento” nem tampouco na “fantasia grotesca” de uma “interioridade caótica das invenções puramente privadas ou desenraizadas”. Bloch encontra o momento de verdade da poesia naquilo que o jovem Marx chamou de “sonho de uma coisa” no mundo. Para Bloch, “a ideia marxista relaciona, orienta e referencia o excedente poético no material do escritor, isto é, liga-o ao excedente de tendência e latência que, para além dos chamados fatos, encontramos na própria realidade dinâmica”.¹⁵ Fazendo uso da noção de “realismo”, mas sem inseri-la em uma concepção normativa e fechada, Bloch enfatiza sua contraposição à superficialidade do naturalismo: “A literatura verdadeiramente realista tem a ver com o processo a partir do qual os fatos foram isolados e fixados artificialmente”.¹⁶ Sua crítica ao naturalismo, em

11 Bloch, *Literarische Aufsätze*, p.135.

12 *Ibid.*, p.136.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p.137.

16 *Ibid.*

um primeiro momento, se aproxima da crítica de Lukács aos amigos de Brecht ligados à *Die Linkskurve* como Ottwald e W. Bredel. Mas a arquitetura de seu raciocínio é outra: para Bloch, a ruptura com a descrição naturalista só seria possível com o uso não funcional (mediato) da montagem de situações heteróclitas ou com a experimentação alegórica dos sentidos da linguagem. Nele, a ruptura com a descrição naturalista dos fatos está no “excedente de tendência e latência do processo”, e que exige, para ser representado, “uma fantasia exata”.¹⁷

A “fantasia exata” é a própria *utopia*. A fantasia, o “pré-aparecer”, o “ainda-não-ser-concreto”, o que a forma antecipadora da arte configura, é o contrário do naturalismo,

[...] do chamado jornalismo literário, da chamada literatura dos fatos, tal como foram entronizados entre 1921 e 1929, que recuam agora para o pano de fundo. E em primeiro plano situa-se o problema à herança de Puchkin e Tolstói, do grande realismo transmitido e tornado possível pela grande literatura, e não pelas imitações de seus epígonos.¹⁸

Bloch não chega a mencionar nomes, mas ao se referir à “herança de Puchkin e Tolstói” está tomando certamente as posições de Lukács como alvo, sobretudo, quando enfatiza que o marxismo capta a “criptodialética” dos chamados poetas burgueses da “decadência”, segundo ele, “na medida em que estes refletem, desconsoladoramente mas grandiosamente, uma obscuridade crepuscular”.¹⁹ Desse modo, sua posição difere da de Lukács em relação à crítica do naturalismo, ao valorizar a “descontinuidade mediatizada” (*vermittelte Unterbrechung*) na montagem e a legitimidade estética das vanguardas, como difere radicalmente também – basta recordar a sua valorização de Joyce –, ao fazer uso da noção de “realismo”, da posição de Karl Radek diante de escritores vanguardistas. Para Bloch, o poeta marxista não tem nada a ver também com a “necrofilia à la Benn”, que ao “repudiar

17 Ibid.

18 Ibid., p.138.

19 Ibid., p.137.

o nada, não se prende a um outro nada originário e arcaico, mas ao processo dialético”.²⁰

A intervenção de Bloch no Congresso de Paris reflete, em boa medida, o entusiasmo político inicial que a estratégia de uma “frente popular” despertou ao reunir em uma única frente a esquerda não comunista, os partidos comunistas, os socialistas e os liberais progressistas. No campo da arte e da criação literária, nas palavras otimistas de Bloch, “vai ficando para trás o tempo em que toda arte da efabulação imaginativa era suspeita, e em que uma cabeça com ideias se esforçava por não ter mais nenhuma”.²¹ Este otimismo, no plano teórico, era motivado, de um lado, pela recente publicação dos comentários sobre arte, sobre o classicismo grego, Diderot, Balzac etc., de Marx e Engels, e de outro, pela problemática do conceito de “realismo” em arte, discussão iniciada na *Die Linkskurve*. O conceito de “realismo” seria o conceito-chave na elaboração de uma estética filosófica marxista. Neste período, no campo da arte, o “realismo” aparecia como possibilidade de ruptura estética com o naturalismo, com a literatura dos fatos (os textos de Lukács, Brecht e Bloch são, mesmo na sua disparidade, um bom exemplo desta tendência) e de instauração de uma nova arte – o que, de modo genérico, era também a pretensão estética das vanguardas históricas. Mas seu resultado prático foi radicalmente diverso dessas pretensões. Em relação às vanguardas, o “realismo socialista” significou o fim de um período. O “realismo socialista”, como política oficial, produziu uma padronização burocrática da cultura e foi contemporâneo, no Ocidente, à generalização da “indústria cultural”. No pós-guerra, essas transformações foram corretamente percebidas por Adorno e Horkheimer.

A conexão da arte com a teoria marxista da arte, sem que aquela perca sua interioridade de sentido próprio, segundo Bloch, é o que “abre as portas à poesia em terrenos dominados pela monotonia, a solidão e a desorientação do capitalismo tardio”.²² Bloch mostra como essa conexão não se apresenta sem problemas quando se depara com questões como da “fantasia exata”, do “humano”,

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Bloch, op. cit., p.138.

da “dialética da tendência e latência do ser”, da interioridade (verdade) poética etc. Bloch, partindo de uma citação de Lenin, alerta para o fato de que esta interioridade, enquanto “espírito”, “está perigosamente próxima do idealismo; identificou-se com ele e ... mais com o objetivo do que com o subjetivo”. Este idealismo está presente na “raiz de tudo o que é humano”, isto é, em tudo o que seja “produzir formas, estruturar, criar uma obra”.²³

O “idealismo” da interioridade poética não pode ser confundido ou reduzido ao esquema “base-superestrutura”, ou à mera ideologia ou à “falsa consciência”. Sua especificidade não é apenas uma questão de tratamento formal, mas, acrescenta Bloch, “um trabalho objetivo sobre um assunto, no sentido da sua elaboração e essencialização”.²⁴ Recorre a Aristóteles – a “essencialização” está ligada não ao acontecido, mas ao que pode acontecer – e a Lessing – no teatro, ela não pode ser limitada ao que os indivíduos fizeram, mas ao que eles podem fazer em determinadas circunstâncias. E conclui que “a essencialização tem como objetivo revelar algo de essencial na matéria empírica, mas ainda não claramente revelado, ou mesmo conhecido: o fator subjetivo do poético desempenha aqui o papel de parteira dessa relação prévia do estético”.²⁵

O “realismo”, para Bloch, aparece mais como algo que não é tão simples como pode parecer a uma visão de mundo esquemática e naturalista. Nem tudo o que é “ativamente acrescentado ao objeto é e permanece idealista, no sentido do irreal; pelo contrário, isso pode corresponder ao elemento mais importante do real – “o possível não vivido” (*das ungelebete Mögliche*).²⁶ Para Bloch, o “contributo positivo específico” da arte está em sua capacidade antecipadora de mundo e sua verdade está para além dos fatos. O momento de verdade da poesia, “o sonho poeticamente exato”, não está nos fatos, no acontecido, mas nos processos: “a revelação da tendência e latência daquilo que ainda não se transformou e que por isso precisa do seu agente de transformação”.²⁷

23 Ibid., p.139.

24 Ibid.

25 Ibid.

26 Ibid., p.140.

27 Ibid., p.141.

Bloch vê um agente de transformação na:

[...] rebeldia das visões oníricas das camadas, ou em todo o reino de histórias triviais, ainda não trabalhado no sentido da sua reconversão. Também as revoltas populares de todos os tempos estão à espera da sua epopeia vermelha, de uma poesia histórica própria, que a burguesia nunca possui, nem podia possuir. É a história das heresias, um enorme reservatório de irmandades, de rivalidades, de símbolos – poeticamente desconhecidos, apesar do assunto de Fausto.²⁸

Ao se referir a temas até então não explorados suficientemente pela grande arte, Bloch deixa transparecer um forte relativismo histórico-antropológico em seus argumentos. Este relativismo é, na verdade, uma concepção pluralista radical. Ela já aparece teoricamente articulada em Bloch em 1918, quando reconhece a igualdade de direitos entre a faculdade racional do Ocidente e outras formações simbólicas não europeias. Bloch indaga:

[...] como são possíveis as danças javanesas, os mistérios indianos, o culto chinês dos antepassados ou, para retornar à Europa Ocidental e no âmbito da ciência, substituindo Newton pela escolástica, como são possíveis a morte expiatória de Cristo, a predestinação, o Apocalipse e outros análogos juízos sintéticos, sobretudo, se não queremos medir apenas do ângulo restrito da Europa Ocidental do século XVIII, mas de todo o espírito dado aos homens.²⁹

Nos anos 1930, essa concepção antropológica polifônica e historicamente multilateral de Bloch é impulsionada politicamente.

Posteriormente, como veremos, em sua polêmica com Lukács na revista *Das Wort*, Bloch deixa claro suas diferenças com ele não só em relação ao expressionismo, mas também em relação à valorização da arte grega, do gótico etc., isto é, em relação àqueles períodos da história da arte considerados “não clássicos”. Lukács, anteriormente, já havia criticado esse relativismo na concepção blochiana do tempo histórico como o resultado de seu conceito

28 Ibid.

29 Bloch, *Geist der Utopie* (Faksimile der Aufgabe von 1918), p.271.

de razão, que toma como fundamento das “contradições não contemporâneas” uma “*irratio* autêntica” contraposta ao “falso” irracionalismo, evidenciando assim uma suposta debilidade metodológica na explicação da problemática do irracionalismo. Mas Lukács, diferentemente de Bloch, opera com um conceito *forte* de razão. A posição mais flexível de Bloch, ao contrário, abre novas possibilidades teóricas e práticas a um marxismo não cientificizado, utopicamente fundado, não decisionista na compreensão teórico-filosófica da arte e a uma concepção da práxis orientada por uma visão de sujeito sensível, portanto, à polifonia de vozes do *humano*, isto é, dimensiona um conceito de razão que orienta a práxis não monologicamente autocentrada no iluminismo europeu. Nesse sentido, sua comunicação ao Congresso de Paris é uma tentativa programática de articular um conceito de herança cultural não tradicional.

A criação da revista *Das Wort* (1935)

O Congresso de Paris, entre outras resoluções, decidiu organizar uma nova revista dos emigrados alemães a ser publicada em Moscou com ajuda soviética. Já existia então a revista *Die Internationale Literatur*, que, todavia, apresentava certas limitações culturais: era comunista e marxista e de tiragem reduzida. A necessidade de uma nova revista, “uma irmã menos intransigente”,³⁰ se impôs especialmente com o impulso frentista resultante do Congresso de Paris. No prefácio à reedição fac-similar da *Das Wort* de 1968, Fritz Erpendeck traça um pequeno histórico da revista.³¹ O projeto de fundar uma nova revista, segundo Erpendeck, parecia, na ocasião, muito utópico, e entre os escritores alemães não havia meios materiais para financiá-los. Os próprios escritores viviam de modo extremamente precário. Entre os emigrados alemães já circulavam outras revistas como *Die Sammlung*, de Klaus Mann, publicada pela Querido-Verlag de Amsterdam, e *Neue Deutsche*

30 Cases, *Il testimone secondario*, p.190 e Palmier, *L'Expressionisme comme révolte*, p.300-1.

31 Ver Posfácio à reedição de *Das Wort* (Berlim, 1968) apud Palmier, op. cit., p.189.

Blätter, editada em Praga.³² Mas o público dessas revistas estava disperso em numerosos países, sobrevivia com dificuldades e ninguém poderia financiar uma iniciativa de tamanha envergadura. A presença de Michael Kolzov, chefe das edições soviéticas Jougaz e bem relacionado com os escritores alemães, no Congresso de Paris foi decisiva, sobretudo porque partiu do próprio a promessa de tentar convencer os editores soviéticos a financiar a revista. Outros contatos já haviam sido feitos entre Fadeiev, responsável pela União dos Escritores, e J. Becher, que muito antes do Congresso de Paris era já o encarregado da edição alemã de *Die Internationale Literatur*. Wille Bredel foi convocado e passou a assumir a direção da revista. Formou-se, então, o seguinte comitê de *Das Wort*: Brecht (marxista não inscrito no PC), Wille Bredel (comunista) e Lion Feuchtwanger (liberal progressista).³³ O primeiro número da revista apareceu em junho de 1936. Com a viagem de Bredel à Espanha, para se juntar à luta das brigadas internacionais, este foi substituído por Fritz Erpendeck, que se torna redator responsável e coordena praticamente sozinho a revista até sua supressão em 1939. Mas, mesmo permanecendo a revista sob controle comunista, isto não impediu que fosse uma publicação efetivamente aberta, da qual participaram praticamente todos os escritores alemães de alguma importância (um total de 37).

A revista nasceu com o impulso frentista e deixou de existir com ele, após o pacto Molotov-Ribbentrop em 1939. A questão da “herança cultural”, juntamente com a querela sobre o expressionismo, foi um dos temas mais constantes nas discussões da revista. A herança cultural era objeto polêmico desde a época de Lenin: a cultura clássica dos museus (burguesa) e a “cultura proletária”, ou, como se verá no debate sobre o expressionismo, o enfrentamento teórico em relação à cultura do passado e em relação à nova arte (as vanguardas históricas). A complexidade do contexto histórico apresentava problemas teóricos e práticos qualitativamente novos.

32 Schmitt, op. cit., p.13.

33 Cases, op. cit., p.190.

A exposição “Arte degenerada” (*entartete Kunst* – 1937)

Lukács acrescentou em 1953, quase vinte anos depois, uma nota lacônica à reedição de seu ensaio sobre o expressionismo: “O fato de que os nacional-socialistas tenham condenado logo depois o expressionismo como ‘arte degenerada’ não muda nada da exatidão (*Richtigkeit*) histórica da análise aqui exposta”.³⁴ Lukács não alterou sua análise, que estabelece uma conexão entre expressionismo e fascismo, nem mesmo com a perseguição dos artistas expressionistas e a ridicularização de suas obras na Alemanha, que culminou em 1937 com a exposição “Arte degenerada”. Este acontecimento é importante para se compreender os antecedentes histórico-políticos imediatos da querela na revista *Das Wort*.

A exposição de Munique, “entartete Kunst”, é conhecida também como a exposição da infâmia (*Schandaustellung*). Teve uma surpreendente afluência de público, de 19 de julho a 30 de novembro de 1937, recebeu 2.009.899 visitantes só em Munique. “Nem antes e nem depois uma exposição de arte moderna atingiu mais pessoas ou a arte moderna encontrou uma tal ressonância como nesta mostra negativa.”³⁵ Bloch nos seus comentários à exposição, “Festa de charlatão sob o patíbulo” (1937), a denomina “um campo de concentração aberto ao público”.³⁶ A exposição de Munique foi apresentada também em outras cidades da Alemanha, como Berlim, Leipzig, Düsseldorf, Hamburgo e outras. No total foram expostas 730 obras. A comissão organizadora da exposição desapropriou 15.997 obras de 101 museus alemães (Frankfurt, Städel 496, Mannheim, Kunsthalle 584, Düsseldorf, Städtische Sammlung 900, Hamburg Kunsthalle 983).³⁷ Em meio às telas expostas, encontravam-se: 25 telas de Kirchner, de Nolde e Schmidt-Rottluff, 10 de Müller, de Beckmann e de Kokoschka; a tela *A torre dos cavalos azuis* de Franz

34 Lukács, op. cit., p.149.

35 Bussmann, Entartete Kunst – Blick auf einen nützlichen Mythos. In: *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*, p.105.

36 Gauklerfest unterm Galgen. In: Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, p.80-6.

37 Bussmann, Entartete Kunst – Blick auf einen nützlichen Mythos, op. cit., p.108.

Marc, comentada por Bloch no seu artigo; e de Chagall.³⁸ As telas eram acompanhadas de *slogans* ridicularizando-as. Ao lado delas, eram expostos também desenhos de doentes mentais, para que o público pudesse “comparar”. Colocaram preços exorbitantemente caros e irrealistas para se “compreender” como esses artistas “ganhavam dinheiro” quando a população no mesmo período (anos 1920, ou de acordo com a data da obra) sofria as misérias da hiperinflação. Algumas telas de Van Gogh foram arrematadas por Goering em seu próprio benefício. Muitas outras obras foram vendidas na Suíça aos museus estrangeiros. As telas não vendidas foram queimadas em Berlim, juntamente com os livros de poemas, as peças de teatro, as esculturas etc.³⁹

Bloch escreve um artigo-denúncia contra esta guinada da política cultural nazista de difamação do modernismo alemão. Ele começa perguntando sobre o risco de vida que sofre uma pessoa

38 Para se ter uma ideia do conjunto de artistas que foram expostos à ridicularização pública, Bussmann nos oferece a lista completa: Jankel Adler, Alexander Archipenko, Ernst Barlach, Rudolf Bauer, Philipp Bauknecht, Otto Baum, Wille Baumeister, Herbert Bayer, Max Beckmann, Rudolf Belling, Paul Bindel, Max Burchartz, Fritz Burger-Mühlfeld, Paul Camemisch, Heinrich Campendonk, Karl Caspar, Marc Chagall, Lovis Corinth, Heinrich Maria Davringhausen, Walter Dexel, Diesener, Otto Dix, Christof Drexel, Johannes Driesch, Max Ernst, Hans Feibusch, Lyonel Feininger, Conrad Felixmüller, Otto Freundlich, Xaver Fuhr, Robert Genin, Ludwig Gies, Werner Gilles, Otto Gleichmann, Rudolf Grossmann, Hans Grundig, Richard Haizmann, Guido Hebert, Erich Heckel, Wilhelm Heckroth, Heister, Oswald Herzog, Werner Heuser, Heinrich Hoerle, Bernhard Hoetger, Karl Hofer, Eugen Hoffmann, Otto Hofmann, Johannes Itten, Franz Jansen, Alexej Jawlensky, Eric Johanson, Hans-Jürgen Kallmann, Wassily Kandinsky, Robert Katz, Ida Kerkovius, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Cäsar Klein, Paul Kleinschmidt, Oskar Kokoschka, Otto Lange, Wilhelm Lehmbruck, El Lissitzky, Oskar Lüthy, Franz Marc, Gehard Marcks, Ewald Mataré, Ludwig Meidner, Moritz Melzer, Jean Metzinger, Minztrick, Constantine von Mitschke-Collande, László Moholy-Nagy, Margarethe Moll, Oskar Moll, Johannes Molzahn, Piet Mondrian, Georg Muche, Otto Mueller, Erich Nagel, Heinrich Nauen, Ernst Wilhelm Nay, Karl Niestrath, Emil Nolde, Otto Pankok, Max Pechstein, Max Peiffer Watenphul, Pablo Picasso, Hans Purrmann, Max Rauh, Hans Richter, Emy Röder, Christian Rohlf, Fritz Schaefer, Edwin Scharff, Oskar Schlemmer, Rudolf Schlichter, Karl Schmidt-Rottluff, Werner Scholz, Lothar Schreyer, Otto Schubert, Kurt Schwitters, Lasar Segall, Friedrich Skade, Fritz Stuckenberg, Paul Thalheimer, Johannes Tietz, Alnold Topp, Christoph Voll, William Wauer, Gert Wollheim. *Ibid.*, p.113.

39 Ver também: Palmier, *L'expressionisme, art dégénéré*. In: *L'expressionisme comme révolte*, p.439-554.

de talento naquelas condições: “Qualquer talento é mortalmente perigoso para quem o possui, a não ser aquele da humilhação. Abertamente, os artistas, aqueles que o são de verdade, são ameaçados de prisão e castração; o que não é uma brincadeira ... Se aprendeu a levar piada a sério”.⁴⁰

Para Bloch, a exposição reunia o que a nova arte alemã trouxera de renome:

[...] mestres de fama mundial, Franz Marc, principalmente, o orgulho da Alemanha, o grande artista, respeitadíssimo, primeiro sacrifício de guerra ... A obra-prima de Franz Marc, *A torre de cavalos azuis*, além de Nolde, Heckel, Kirschner, Pechstein, Beckmann, Kokoschka, Kandinsky, Schmitt-Rottluff, Chagall, Feininger, Hofer, Georg Groz, Campendock, Paula Modersohn, Klee, Otto Dix iluminam a Sala de Horrores onde se encontra toda Alemanha e as inscrições que a estupidez mesquinha e a vulgaridade demagógica penduraram nelas.

E acrescenta: “Se Picasso e mesmo Cézanne, Van Gogh, Manet fossem alemães e se Grünewald não estivesse morto há muito tempo, estes mestres teriam encontrado, sem dúvida, lugar aqui; tudo estaria no seu devido lugar”.⁴¹ Bloch não pôde estar presente para perceber que Picasso estava na mostra (ver nota 39), mas vai a fundo na sua denúncia mostrando o sentido demagógico-manipulatório do evento e o seu significado político imediato:

[...] o ataque à arte é primeiramente um novo meio de enganar o filisteu (*Spie erfang*), ele introduz igualmente o mau gosto e a estupidez maldosa; os *bons tons* e o apito de caça se mesclam em uma relação deliberadamente demagógica. Em segundo lugar, por detrás de palavras de ordem como “Antiguidade” ou “bolchevismo cultural” (e também “arte da idade da pedra”, não é bem disto que se trata), se escondem as divergências entre Rosenberg e Goebbels, são as mesmas que já haviam sido evidenciadas na polêmica contra Barlach.⁴²

40 Bloch, op. cit., p.81.

41 Ibid., p.82-3.

42 Ibid., p.84. Sobre as “divergências” entre Goebbels e Rosenberg, a reação do *Führer* diante das pinturas de Nolde (expressionista e filiado ao partido desde sua fundação)

Bloch mostra a conexão entre nacional-socialismo e capitalismo (racionalização), isto é, “contemporaneidade” e, ao mesmo tempo, como esta relação limitada com o presente se entrelaça com a “não contemporaneidade”, com o “passado ainda não resolvido” e chega a resultados significativamente próximos aos de Benjamin em relação ao “nihilismo antropológico”.⁴³ Segundo Bloch:

Não obstante, a juventude, o recrutamento em massa, o expresso e o tempo primitivo foram mobilizados mesmo que com mais vontade na eficácia. Junto do salão aparatoso, a pulsão sedutora, como se diz; o tédio de uma existência inteiramente racionalizada foi reforçado, certos traços “não contemporâneos” em camadas sociais atrasadas o levaram *au fond*. A pulsão se estende do obscuro desejo feminino do guerreiro louco furioso aos sentimentos selvagens, e àquele inconsciente consciente (*bewusstben Unbewubten*) que a lírica de Benn, a filosofia de Klages e a medicina de Jung deram expressão.⁴⁴

Bloch chama atenção também, o que no contexto era sem dúvida relevante, para a valorização do “antigo”, do “grego”, pela política cultural nazista que promovia um neoclassicismo medíocre e monumental (Speer) – caro ao espírito do “filisteu” – e que assumia uma mortal condenação do modernismo:

O paganismo vive ainda nestas imagens desiderativas, um paganismo grego e não apenas bárbaro; é uma Grécia interpretada por bestas loiras e não por Hölderlin e pela humanidade, mas, é verdade, não são também mais do que figuras de gesso e vitrais antigos do filisteu ignorante. Nosso Benn diluvial está já há algum tempo “fora de serviço” ... suprema prova de

de propriedade de Goebbels, e sobretudo o processo de perseguição, como veto de exposições, emprego etc. que culminou no fechamento da retrospectiva de K. Kollwitz e Barlach, referido por Bloch, ver: Palmier, op. cit., p.452-3.

43 Ver o comentário de Benjamin sobre a “conexão entre expressionismo e fascismo estabelecida por Lukács”, capítulo 1, p.16 (XX), deste trabalho. Sobre o “nihilismo antropológico”, Benn e sobretudo (*contra*) Jung, ver em: Benjamin, op. cit., (K 7a, 2), p.507, (N 8a, 1), p.590, (N 8, 2) p.589-90.

44 Ibid.

que a escolha entre tempo primitivo e “arte decente” (como diz o *Führer*) ainda não fez alta claqué.⁴⁵

Como incansável defensor do programa estético-expressivo das vanguardas históricas e do expressionismo em particular, Bloch resgata seu sentido originário:

O expressionismo propriamente no seu nascimento continha ainda elementos rebeldes sob os elementos arcaicos; representava em certa medida a “segunda revolução” através da qual estudantes de arte e a juventude se interessavam por tal coisa. O “arcaico”, o “primitivo”, é hoje mais ainda desejado como sadismo em campos de concentração e como *furor teutonicus* na guerra por vir, ele se estendeu na cruz gamada, nas “ruínas da Vitória”, nas “propriedades hereditárias do sal”, nas Assembleias populares e sobretudo lá onde os disparates decorativos encontram lugar.⁴⁶

Bloch tira consequências decisivas da sua análise do nacional-socialismo, do modo como este combina o “contemporâneo” e o “não contemporâneo”, o atual com o mito, a antiga Grécia e o *kitsch*, e sobretudo de uma certa ética da disciplina:

Foram necessários empregados pontuais e domesticados e não da *Germania* originária, do país das maravilhas nos negócios, e o mito do sangue no distintivo do uniforme de serviço. Para isto, a agitação do início e dos preparativos, as mentiras bárbaras sobre os saxões sem floresta devem poder igualmente desaparecer, desaparecendo também nas palavras de ordem da arte nazista. É talvez exagero concluir que a arte foi o último esconderijo ideológico de uma Segunda Revolução.⁴⁷

45 Ibid., p.84-5.

46 Ibid.

47 Ibid., p.85.



Cartaz da exposição, Munique, 1937.



Entrada da exposição, 1937.



Marc Chagall, *Purim ou cena do vilarejo*, ca. 1916-1918.



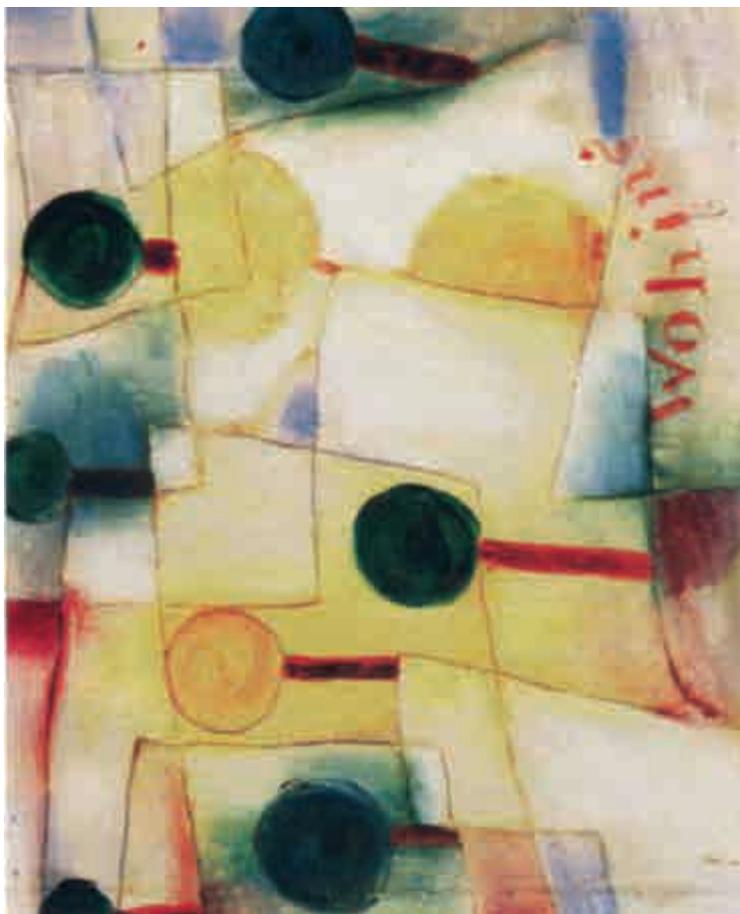
George Grosz, *Metropole*, 1916-1917.



Wassili Kandinsky, *Improvisação*, n.10, 1910.



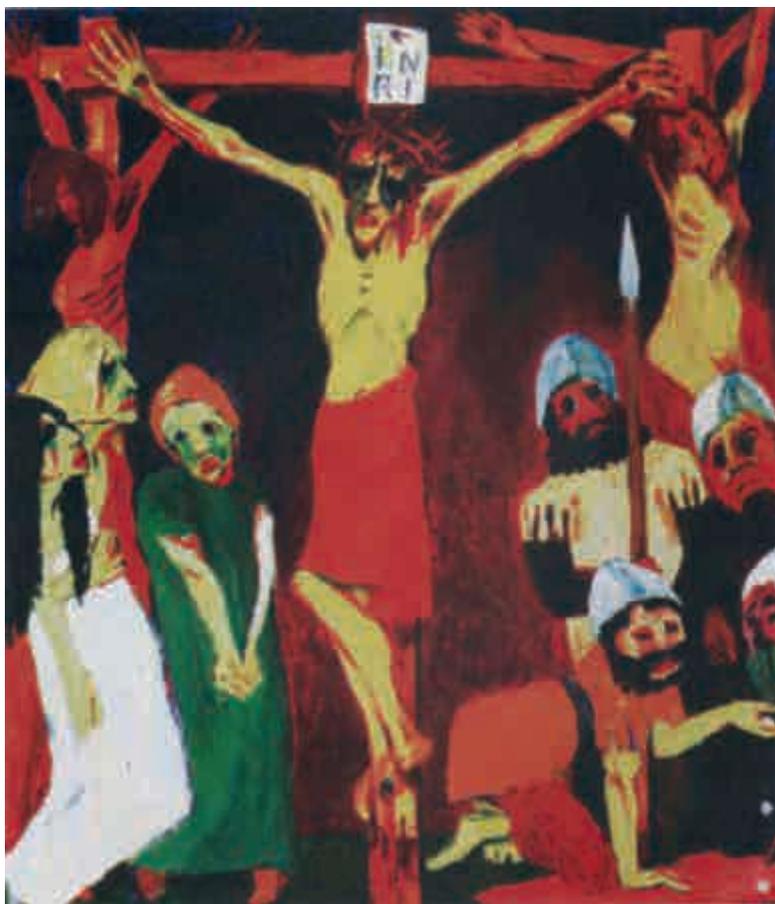
Oskar Kokoschka, cartaz para a revista *Der Sturm*, 1910.



Paul Klee, *Para onde?*, 1920.



Franz Marc, *O mandril*, 1913.



Emil Nolde, *A crucificação*, 1911-1912.



Lasar Segall, *Os emigrantes eternos*, 1919.

7 A POLÊMICA NA REVISTA DAS WORT

O “caso Benn” e o debate na revista *Das Wort*

“Bekanntnis zum Expressionismus” de Benn, a biografia de Becher, *Abschied* (que não vamos analisar aqui), o ensaio de Lukács contra o expressionismo e o livro de Bloch, *Herança deste tempo*, a movimentação política dos intelectuais na emigração, a frente única, o Congresso de Paris e, mais diretamente, a carta de Klaus Mann escrita em maio de 1933 a G. Benn podem ser enumerados como antecedentes teórico-políticos historicamente imediatos da querela na revista *Das Wort*.

Klaus Mann manifesta nesta carta sua decepção diante da atitude de Benn em relação ao regime nazista: “Em que sociedade você se encontra? O que lhe induziu a colocar o seu nome, que foi para nós o exemplo do nível mais elevado e de uma pureza verdadeiramente fanática, à disposição destes cuja falta de nível é absolutamente inaudita na história europeia e de cuja impureza moral o mundo se afasta com horror”.¹ Benn não se retirou da Academia de poesia após as medidas repressivas contra os escritores opositores ao regime, se dispôs a servir o nazifascismo – apesar de

1 Benn, *Doble vida y otros escritos autobiográficos*, p.68.

afirmar, posteriormente, que nunca chegou a “estudar” o programa do Partido Nacional Socialista até o fim,² mas dele fez parte, como se sabe. Benn responde publicamente à carta de Mann com um discurso pronunciado na rádio de Berlim: “Antwort an die literarischen Emigranten (25.5.1933), Der Neue Staat und die Intellektuellen”. Benn assume oficialmente posição contra a emigração antifascista e a favor da “Nova Alemanha”. No número 9 (1937) de *Das Wort*, K. Mann analisa o “caso Benn”.

Mann retoma a carta de 1933 em um contexto em que Benn, depois da liquidação de Röhm e da SA (Sturmabteilung [Divisão de Assalto]), não se encontrava mais entre os admiradores do regime e não tinha mais ilusões sobre a renovação moral do povo alemão. Mann não afirma mais do que o seu desejo de compreender como foi possível esta *Verirrung* (extravio).³ Ele encontra a origem desse extravio nos numerosos elementos arcaicos de sua obra, na aspiração pela origem, pelo primitivo, pelo “irracionalismo” e pelo seu culto da forma pura da obra de arte. Mann sublinha que motivos análogos afastaram também Stefan George do nazismo, depois das honras que os nazistas chegaram a lhe oferecer pela data de seu falecimento em 1933. Para ele, a defesa dos nazistas por parte de Benn parece absurda no momento mesmo em que as obras expressionistas eram oficialmente estigmatizadas como “arte degenerada”.

No mesmo número 9, Bernhard Ziegler – pseudônimo de Alfred Kurella – publicou um outro artigo sobre Benn, “Nun ist dies Erbe zuende...”.⁴ Para ele o desenvolvimento de uma literatura antifascista tinha que acertar contas com o passado artístico da Alemanha

2 Ibid., p.64.

3 Mann, Die Geschichte einer Verirrung, *Das Wort*, número de setembro de 1937. A documentação quase completa deste debate foi reunida por Schmitt, *Expressionismus-debatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Ver também: Chiarini, *L'espressionismo tedesco*, p.41-52; é do mesmo autor a organização do volume: *Expressionismus. Una Enciclopedia Interdisciplinare*, 1986; Palmier, *L'expressionisme comme révolte*, p.265-388; Fischbach, Lukács, Bloch, Eisler. *Contribution à l'histoire d'une controverse*; VV. AA, *L'espressionismo*; Opolka, Héritage et réalisme – Ernst Bloch dans le débat sur l'expressionisme. In: Raulet, *Utopie, marxisme selon Ernst Bloch*, p.80-92; Cases, Gli intellettuali tedeschi e il dibattito sull'espressionismo. In: ———, *Il testimone secondario*, p.187-201; Münster, *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*, p.181-97. Ver a reedição da revista *Das Wort*, 1968.

4 Ibid., p.50-60.

e com o expressionismo em particular. O expressionismo, segundo Kurella, seria a criança e o fascismo o adulto, isto é, o fascismo e o expressionismo brotaram do mesmo “espírito”. O expressionismo foi uma etapa na trajetória de muitos escritores que “deve ser superada”. Kurella relê a produção expressionista e a poesia de Benn, em particular, e conclui que na época mesma do expressionismo era impossível prognosticar sobre o futuro político daquela literatura, mas a trajetória posterior de Benn retirava qualquer dúvida sobre o seu desenvolvimento. Benn é tomado como exemplo de todo o movimento expressionista. Para Kurella, Benn não é um caso de “extravio” ao manifestar seu apoio ao regime nazista.⁵ Ele se recusa a tomar a trajetória de Benn como um caso isolado. Formula um juízo bem mais negativo do que o de K. Mann e mostra que o expressionismo, ao romper com a tradição, conduziu à glorificação dos elementos mais reacionários. Cada escritor progressista deveria extirpar de si o “corpo estranho”, o passado expressionista da seguinte maneira: buscando uma nova relação com a herança clássica, diferenciando-se do formalismo, inimigo principal da literatura “revolucionária” e buscando encontrar uma nova relação entre obra de arte e povo.

Com uma breve advertência, a relação coloca em discussão estes dois artigos. O iniciador direto não foi Lukács, ele e Bloch só intervêm no penúltimo número da revista; a experiência do expressionismo é reduzida ao “caso Benn”. Com isso, estamos diante das antinomias imediatas ou aparentes do debate, tanto no que estas revelam de verdadeiro como de falso: o debate emergiu como protesto contra a exposição “Arte degenerada”; por outro lado, faz eco à condenação absoluta pronunciada na emigração, que se prolongou depois com métodos burocráticos de exclusão brutal dos modernistas da vida cultural, do expressionismo pelos comunistas, uma transposição mecânica da condenação do futurismo pelos comunistas italianos.⁶

5 Prevost, Brecht et Lukács devant l’expressionisme, *Obliques*: “Utiliser” Brecht, p.49-54.

6 Gisselbrecht, Autour de Brecht mais sans lui, *Obliques...*, p.59-73. Este comentador pergunta sobre o porquê da ausência de Brecht e lembra que Fritz Erpendeck, adversário de Brecht depois de 1945 na crítica teatral na República Democrática Alemã (RDA), tinha a responsabilidade prática da redação da *Das Wort*.

No número 12 (1937), Franz Leschnitzer, membro do KPD (Kommunistische Partei Deutschlands [Partido Comunista da Alemanha]) e da Liga dos Escritores Proletários Revolucionários, secretário do Comitê Alemão Contra a Guerra e o Fascismo, redator da *Internationale Literatur*, publica “Über drei Expressionisten”,⁷ em que critica duramente a posição de Kurella. Leschnitzer afirma que se artistas como Benn, Bronnen, Johnst – ele não se refere a Emil Nolde – tornaram-se fascistas depois de terem sido expressionistas, Becher, Brecht, Wolf e Zech tornaram-se antifascistas radicais, apesar de terem sido expressionistas. E não se pode deixar de notar uma série de traços expressionistas nas obras desses escritores “realistas”. Ele analisa três expressionistas: Becher, Trakl e Lotz. Nesse mesmo número, Herwarth Walden, fundador da revista expressionista *Der Sturm*, intervém de modo agressivo com o artigo: “Vulgär-Expressionismus”.⁸ A posição de Kurella e a tentativa de Leschnitzer de “salvar” três expressionistas manifestam sintomas de “paranoia”. O expressionismo não brotou do mesmo “espírito” do fascismo, ao contrário, o expressionismo já combatia no seu tempo aquelas tendências que posteriormente desembocaram no fascismo. Walden afirma que Max Klinger e Goethe já eram também “expressionistas”. Como explicar o ódio dos nazistas contra o expressionismo, perseguido como manifestação de “bolchevismo cultural” e da “arte degenerada”? O expressionismo não foi mito ou uma metafísica, mas elaborou, sobretudo, um método criativo. Seria absurdo avaliar o expressionismo sem relacioná-lo com as vanguardas europeias. Assim como o “marxismo vulgar” não representa o marxismo, o “expressionismo vulgar” não pode ser confundido com o expressionismo. A questão não se limita à palavra, mas ao conteúdo, e acusa tanto Kurella como Lukács de desconhecer os artistas autênticos do expressionismo.

No número 2 (1938), Klaus Berger (pseudônimo não identificado) escreve o artigo “Das Erbe des Expressionismus”,⁹ sem assumir propriamente a defesa do expressionismo, mas também sem acusá-lo, questiona: se seria possível atribuir ao expressionismo a

7 Schmitt, op. cit., p.61-74.

8 Ibid., p.75-91.

9 Ibid., p.91-5.

origem do fascismo, o que dizer então do naturalismo? *Os tecelões* de G. Hauptmann poderia também ser julgada uma obra reacionária, pois a atitude de seu autor diante do nazismo estava longe de ser clara. Ele lembra também que Becher foi expressionista e evoluiu para o comunismo, enquanto Werfel se tornou religioso. O que não é surpreendente, já que o expressionismo não tinha uma ideologia unitária. Refutar o expressionismo e a *Bauhaus*, na defesa dos movimentos artísticos anteriores, é assumir uma posição semelhante àquela dos nazistas.

No número seguinte, do mesmo ano, o publicista e biógrafo Kurt Hertsten publica “Strömungen der expressionistischen Periode”.¹⁰ Para ele, a posição de Kurella é muito simplista. O expressionismo não possuía homogeneidade ideológica como movimento, por que “deveria” ele desembocar no fascismo? Ludwig Rubiner não poderia ser confundido com Werfel, ou Ehrestein com Däubler; entre os dadaístas poderíamos encontrar as mesmas oposições. Ele evoca as condições sociais e econômicas do expressionismo, seu papel de oposição contra a guerra e que não havia na Alemanha nenhum movimento de revolta política semelhante. A luta pela democracia, como faz Heinrich Mann, passa pela história do expressionismo. O aluno de Reinhardt e membro do círculo da revista expressionista *Die Aktion*, Gustav Wangenheim, intervém neste mesmo número com o artigo “Klassischer Expressionismus”.¹¹ Ele sai na denúncia daqueles que cultuam modelos artísticos do passado, contra aqueles que, como Winkelmann, querem impor o modelo clássico à arte moderna, entendida como expressão de “formalismo”. O expressionismo não foi uma escola, não elaborou uma doutrina. Muitos expressionistas pouco sabiam da existência de outros expressionistas. Para ele, Lukács pinta um quadro dos expressionistas que dificilmente poderia ser reconhecido pelos próprios expressionistas. No expressionismo, havia não apenas uma violência da destruição, mas também uma vontade de criação e de construção. Para Wangenheim, todas as produções expressionistas são importantes, mesmo aquelas de Kurt Schwitters, que mais lhe parecem obras de um doente mental.

¹⁰ Ibid., p.95-104.

¹¹ Ibid., p.104-20.

Béla Balázs, no número 5 (1938), intervém com um instigante artigo sobre Meyerhold e Stanislavski,¹² indaga sobre o destino de Meyerhold e sobre a reabilitação de Stanislavski. Seu questionamento gerou um certo embaraço na medida em que critica o tratamento que determinadas figuras artísticas das vanguardas históricas estavam recebendo na União Soviética. Meyerhold e Maïakovski seriam os equivalentes soviéticos do expressionismo alemão. Uma arte burguesa contra ela mesma. Stanislavski estava sendo reabilitado, o paralelo estabelecido por Balázs entre o expressionismo alemão e a querela Meyerhold/Staniavski é engenhoso, mas pouco evidente. Ao final do artigo de Balázs, a redação da revista inclui uma breve conclusão, insistindo na diversidade de posições como possibilidades de uma literatura antifascista.

No penúltimo número da revista em torno do debate (n.6,1938), o mais importante, em que são publicados os ensaios de Lukács e Bloch, que discutiremos mais adiante, Heinrich Vogeler escreve “Erfahrung eines Malers”.¹³ O autor recusa-se a ver no expressionismo a simples ideologia do USPD, um formalismo, um misticismo e um fenômeno de decadência; Werner Ilberg publica, no mesmo número, “Die beiden Seiten des Expressionismus”,¹⁴ o expressionismo é visto como uma tentativa de ruptura contra o capitalismo, como expressão de incerteza e revolta. Ilberg retoma as posições de Walden: o expressionismo era subjetivamente revolucionário. Rudolf Leonhard também intervém neste mesmo número, com o artigo “Eine Epoche”,¹⁵ contra a posição de Kurella que joga fora a criança com a água do banho; é o absurdo de liquidar o expressionismo a partir da trajetória de Benn. A ignorância sobre sua atitude diante da guerra, seus ideais, seu sentido de negação e construção simultâneos. A posição de Kurella não é dialética, e sua concepção do classicismo um equívoco, como Nietzsche havia já mostrado este mesmo erro em Winckelmann. Neste mesmo número, o pequeno artigo de Peter Fischer (pseudônimo também

12 Ibid., p.121-30.

13 Ibid., p.157-66.

14 Ibid., p.167-71.

15 Ibid., p.172-9.

não identificável): “Wie beurteilen wir den Expressionismus?”;¹⁶ Alfred Durus (Alfred Kemeny), editor juntamente com Walden da *Sturm* e, durante 1924-1933, redator da *Roten Fahne*, publica “Abstrakt, abstrakter, am abstraktesten”,¹⁷ toma a defesa de Franz Marc, Kokoschka, Feininger, Boccioni, Picasso, Chagall e recusa-se a empregar o termo “formalista” para entender as suas telas. Para ele, Münch foi um grande pintor realista de seu tempo. Ser expressionista em 1914 não significa a mesma coisa no final dos anos 1930. Ele também insiste na característica não unitária do movimento, que comportava tendências progressistas e reacionárias. É inegável que as produções de *Die Brücke* ou *Blauer Reiter* eram constituídas de elementos progressistas na luta contra a mecanização capitalista, a reificação da arte, contra o academicismo formal e o naturalismo. Tomar Benn como único exemplo do expressionismo é falso.

O exemplo de Bloch e Benjamin: o teatro épico de Brecht

Antes de discutirmos a crítica de Brecht a Lukács, constituída por um conjunto de artigos que não foram publicados na época, é importante recapitular aqui, mesmo que brevemente, alguns aspectos do teatro épico de Brecht, pois este é motivo de aceitação, exemplo de uso da montagem (Benjamin e Bloch), como de recusa crítica, no caso de Lukács.

Benjamin, ao analisar a dramaturgia brechtiana, o teatro épico como teatro gestual, recorre ao ensaio “Metafísica da tragédia”, do jovem Lukács, para valorizar a figura do sábio na representação do herói não trágico e conecta Brecht à imagem de uma tradição dos mistérios medievais, do barroco de Gryphius e Calderón, do expressionismo do último Strindberg e da segunda parte do *Fausto* de Goethe. Brecht introduziu um novo teatro diverso da tradição aristotélica da catarse – o teatro épico consiste mais em provocar *compenetração* do que *compaixão*. O choque é a sua forma fundamental: intervalos, cenas interrompidas impedem a disposição do

¹⁶ Ibid., p.131-3.

¹⁷ Ibid., p.142-56.

público para a mera compaixão. A interrupção produz a compenetração: deve-se tomar posição crítica, o efeito de distanciamento. O choque, a interrupção por meio do gesto quebra a unidade temporal, configura uma situação que é o oposto da continuidade. Benjamin enfatiza também que o refuncionalizar, isto é, a utilização de uma coisa fora de seu contexto, a *Umfunktionierung*, a montagem própria das vanguardas e da técnica cinematográfica, significa uma concreta possibilidade de criticar a realidade. Seu núcleo reflexivo se situa justamente na quebra do decurso temporal: a compenetração.

Sabemos também que para Bloch o teatro de Brecht é exemplo para o que denomina “montagem mediata”. Ele o aproxima de Joyce e das vanguardas históricas, do expressionismo ao surrealismo. Um teatro montagem que experimenta e que se coloca distante da *secura da Neue Sachlichkeit*: é o seu contrário, uma fantasia exata, que chama as coisas pelo próprio nome. Uma linguagem na qual ressoa algo de antigo, como o alemão de Lutero, o teatro gótico, um provérbio da velha China e o realismo de Shakespeare. A eliminação da comoção não é uma intervenção desintegrante de uma realidade coerente e fechada, mas é a própria realidade que é plena de interrupções.

A avaliação de Lukács sobre o teatro de Brecht não é *post festum*, no sentido em que se refere Adorno em outro contexto (como veremos mais adiante), assim também como não é a própria restrição crítica de Adorno, que sofre um percurso inverso ao de Lukács, em relação à obra de Brecht. Em Lukács, a refutação do teatro épico como baseado em uma falsa questão estética, uma equivocada interpretação da catarse aristotélica, reduzida a seu imediato sentido psicológico-empático, manifesta-se desde os artigos polêmicos da *Die Linkskurve* à sua *Estética*. Nesta última, insiste provocativamente que o melhor dessas peças está justamente naquelas situações em que o distanciamento é rompido, isto é, por meio da compenetração, o que se restitui é a própria catarse enquanto tal. No período da emigração, esta crítica é acirrada. Para Lukács, como veremos mais adiante, a adaptação de *A mãe* de Górkí por Brecht transforma a clareza política e intelectual sobre a ação revolucionária em uma “seca peça de agitação” de determinadas teses da tática comunista. Toda teoria e práxis antiaristotélica toca

apenas de modo “dogmático” e “acrítico” nos fatos sociais aos quais pretende questionar.

Lukács publicou entre 1944-1945, na *Internationale Literatur*, alguns ensaios que ampliam a sua interpretação da literatura alemã de Lessing a Keller e que posteriormente foram reunidos e republicados no início dos anos 1950. Aqui nos interessa destacar os trechos em que Lukács se posiciona diante de alguns escritores de esquerda como Döblin e Brecht em particular. Thomas Mann é o escritor mais importante dos anos 1920, *A montanha mágica* a única obra significativa de todo período de Weimar, em que a democracia aparece como “enfoque teórico geral”. No caso de certos escritores de esquerda, a questão já não é tão simples.

Brecht e Döblin são os exemplos:

O grande romance de Döblin sobre o mundo do trabalho, *Berlin Alexanderplatz*, delimita a realidade apenas mediante observações isoladas, psicológicas e morais de caráter íntimo. E tampouco nesta se aproxima dos problemas decisivos da época e do momento. Por seu lado, os meios totalmente novos do surrealismo oferecem um resultado conhecido e mesmo banal: a história de um operário que depois de sair da prisão e de suportar os duros golpes do destino, regressa finalmente ao caminho da honra individual e de respeito às leis.¹⁸

Brecht é valorizado de modo diverso. Segundo Lukács, o que está em questão para Brecht, com sua perspectiva antiaristotélica, é um ataque à própria arte, à arte em geral. Ao referir-se aos efeitos da ópera, Lukács apoia-se no seguinte trecho das notas de Brecht sobre *Mahagonny*:

18 Lukács, *Nueva história de la literatura alemana*, p.175. Do polo oposto, Benjamin, em “Crise do Romance”, compara Döblin a Joyce. Em *Berlin Alexanderplatz*, “a montagem faz romper em pedaços o ‘romance’, tanto na estrutura como estilisticamente, e abre novas possibilidades, profundamente épicas. Sobretudo de um ponto de vista formal. O material da montagem não é inteiramente arbitrário. A verdadeira montagem baseia-se no documento”. O que para Lukács é banal, Benjamin toma justamente como o aspecto decisivo, as novas possibilidades de narrativa com a montagem, a montagem como documento. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, p.95.

Homens adultos, experimentados na luta pela existência, inexoráveis, desembocam, em avalanchas, do metropolitano, e precipitam-se para os camarotes dos teatros, numa ânsia de se tornarem como que cera nas mãos de magos. Juntamente com o chapéu, deixam no vestuário um comportamento habitual, uma posição “na vida”, e, ao saírem do vestuário, é com porte de reis que ocupam os seus lugares. Será este um procedimento condenável? Uma atitude como esta poderia parecer ridícula a quem não preferisse uma atitude de rei à de um comerciante de queijos. Mas o procedimento dessas pessoas, na ópera, é indigno delas. Será possível que venham ainda a modificá-los? Poder-se-á induzi-las a acenderem os seus charutos?.¹⁹

Lukács recorre às notas programáticas de Brecht sobre a ópera *Mahagonny*. Nelas Brecht expõe algumas das teses centrais do teatro épico em contraposição, “deslocamento de ênfase”, ao teatro dramático.²⁰

Comentário de Lukács:

Brecht utiliza uma expressão dura e grosseira – “culinária” – para denominar este efeito “mágico” descrito com ironia; e assim propõe difamar, com este termo extraído da arte gastronômica, todas as formas do gozo artístico, toda a experiência *a posteriori* de um mundo plasmado artisticamente. Quando destaca a indigna discrepância entre a vida do homem moderno e o efeito da arte moderna corrente, coincide até certo ponto com os elementos justificados que encontramos na crítica artística de Tolstói. Mas a diferença destaca uma vez mais a típica situação da literatura alemã, da qual não pode escapar nem mesmo um autor tão agudo e dotado como Brecht. Pois Tolstói critica o conteúdo da literatura unicamente na medida em que suas manifestações modernas isolam a arte da vida do povo. Também Brecht parte do espaço social vazio que circunda a arte de seu tempo, e quer romper as barreiras entre a arte e a vida social, para transformar novamente a literatura em parte da “pedagogia social”. Mas esta crítica justificada se orienta com excessiva rapidez, demasiadamente direta ao modo de comportamento formal. Brecht acredita que uma arte “radicalmente nova” necessita de meios expressivos totalmente

19 Brecht, *Estudos sobre teatro*, p.18-9.

20 *Ibid.*, p.16.

distintos, que anulem o caráter indigno e a nocividade social do “culinário” na arte (sobretudo na arte dramática), de modo que este recupere sua indispensável função social. Assim, também a crítica de Brecht ignora o conteúdo social e transforma a desejada renovação da literatura em um experimento formal, sem dúvida interessante e engenhoso.²¹

A objeção de Lukács está apoiada nos seguintes motivos: a relação entre o “objetivismo” e a “cientificidade” e apego aos “fatos”, que remonta ao naturalismo,²² a própria montagem é refutada pelo seu caráter antiestético, incapaz de articular uma síntese; a forte marca do expressionismo de Wedekind e Strindberg nas peças do jovem Brecht. Lukács já estabelecia uma relação crítica conflituosa com Wedekind e Strindberg desde os anos 1910, como veremos. Por último, a sua relação com a sátira e a tragédia deve ser também enfatizada, pois é uma conexão importante e coerente com a sua crítica da cultura do modernismo e das vanguardas históricas em particular.

Em um ensaio de 1932 sobre a sátira,²³ por exemplo, Lukács critica a interpretação hegeliana da sátira. A sátira nada mais seria, para Hegel, do que uma forma artística de transição no processo de dissolução da forma clássica. A sátira opõe, de modo imediato, acaso e necessidade, e eleva o acaso enquanto tal à necessidade. A sátira, para Lukács, é uma arma de combate de classe, uma poderosa forma de autocrítica; os grandes satíricos da burguesia ascendente como Swift, Rabelais ou Diderot não mereceram a devida atenção de Hegel na sua *Estética*, a sátira permanece uma forma artística marginal, uma forma que já morreu em Roma; ela é acusada por

21 Lukács, op. cit., p.175-6.

22 Para Szondi, tanto Piscator como Brecht são herdeiros do naturalismo. Mas enquanto Piscator faz emergir, da estrutura antiética do “drama social”, o momento da “revista”, dando-lhe um novo princípio formal, o dramaturgo Brecht vai mais a fundo: “o que mais lhe interessa é o triunfo do princípio científico, que pertence certamente ao naturalismo – como provam os romances de Zola –, mas que no drama naturalista podia se manifestar apenas acidentalmente”. Szondi, *Teoria del drama moderno*, p.96. Sobre o teatro épico enquanto uma alternativa interpretativa do drama moderno em uma sociedade não contemporânea, como a nossa, ver: Costa, *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*, p.1-42.

23 Zur Frage der Satire, *Internationale Literatur*, v.1, n.4-5, 1932 apud Leenhardt, Au coeur du débat Brecht-Lukács: la satire. In: *L'Herne. B. Brecht*, v.2, p.83-92.

Hegel de ser antiestética, é desqualificada pelas características de seu método criador: a oposição entre verdade e realidade. Esta crítica de Lukács a Hegel, e a sua valorização da sátira, pelo seu caráter circunstancial, pois Lukács aprecia mais a tragédia do que a comédia, pode mascarar a sua própria posição diante da sátira, induzindo a certas aproximações forçadas, como aquela que encontra afinidades entre Lukács e Brecht no período, nos anos 1930, o que não corresponde à verdade.²⁴

A crítica de Brecht a Lukács

As pequenas notas críticas de Brecht escritas para a *Das Wort* não foram publicadas, por motivos diversos: a relação conflituosa de Brecht com o editor da revista, Erpendeck,²⁵ e o “acordo tácito” com Lukács, de não provocar um acirramento das oposições no interior da frente política.²⁶ Estes artigos constituem uma consequente crítica à concepção de realismo de Lukács. A relação com o

24 Leenhardt valoriza com cuidado este pequeno artigo pouco conhecido de Lukács, mas se equivoca na conclusão: “Pode se dizer que no início de 1932 Brecht e Lukács estavam momentaneamente de acordo: o método satírico, retomado por Swift e Voltaire, é uma arma *par excellence* da classe ascendente (hoje o proletariado) no seu combate contra as formas sociais já mortas”. *Ibid.*, p.87. Não estamos querendo construir uma inútil e falsa muralha da China entre os gêneros cômico e trágico na concepção estética de Lukács, é evidente que ele não exclui sem mais a sátira, aí está inclusive o motivo de sua crítica a Hegel. Mas o que deveria ser levado em consideração é a interpretação feita por Lukács da “dissolução da arte romântica” de Hegel. Já que enquanto Lukács vê na crítica de Hegel à arte romântica mera expressão de resignação e pessimismo, Bloch, ao contrário, um defensor do “herói cômico”, tira partido da análise hegeliana do “humor objetivo”, questão decisiva para a crítica de ambos à cultura do modernismo.

25 Ver nota 6.

26 Os textos em que Brecht comenta o debate sobre o expressionismo são todos eles em polémica com a valorização de Lukács da grande literatura burguesa do século XIX, Balzac, Tolstói e os romances de Thomas Mann. Este último não é citado por Brecht. Eisler chega a dizer que Brecht só conhecia as obras de Mann, e *A montanha mágica*, em particular, pelo que delas lhe contava. Segundo o depoimento de Eisler, Brecht não lia aquele tipo de romance, nunca chegou a ler *A montanha mágica*. Brecht chamava Thomas Mann “malignamente” de “aquele escritor de romances breves”; Mann também pouco conhecia de Brecht; esta “reserva” se estende também a Klaus Mann. (Cf. Eisler, *Con Brecht. Entrevista di Hans Bunge*, p.73-6).

passado, os exemplos literários criticados por Brecht etc. são os de Lukács. Brecht faz uma defesa do expressionismo, da montagem, do monólogo interior e da sátira, refuta a vinculação do expressionismo com a *Weltanschauung* do USPD, recusa-se ao “modelo único” da concepção de realismo centrada na literatura do século XIX. Sua especificidade está na própria condição de Brecht de “produtor da arte”, como Eisler – apesar das diferenças políticas, pois Brecht nunca foi inscrito no PC; os problemas são refletidos de acordo com a sua utilização, em concreta conexão com o fazer a arte, a generalização de seus conteúdos está sempre limitada a este particular.

Em “O debate sobre o expressionismo”, Brecht protesta contra a “cuidadosa análise marxista que, com um apavorante amor da ordem, mete as tendências artísticas em determinadas gavetas ... O expressionismo, por exemplo, na do USPD”.²⁷ A polêmica é toda ela contra a interpretação de Lukács, que não é diretamente citada aqui. Brecht não valoriza o expressionismo com o entusiasmo de um Bloch, mas as suas reservas críticas não o impedem de tomá-lo como uma experiência artística importante e necessária.

Houve gerações de artistas que passaram por uma fase expressionista. Esta tendência artística foi qualquer coisa de contraditório, de irregular, de confuso (transformou mesmo tudo isso em princípios), e estava cheia de protestos (sobretudo o da impotência). Esse protesto dirigia-se contra as formas de representação artísticas ... O protesto foi ruidoso e pouco claro. Os artistas evoluíram para tendências diversas. Um juiz da arte vem agora dizer que alguns conseguiram alguma coisa apesar do expressionismo, e que outros não conseguiram nada por causa do expressionismo.²⁸

Brecht manifesta sua irritação com a maneira confusa como se travava esta discussão, especialmente aquela ocorrida poucos anos antes sobre o formalismo, levantando uma questão vital: “Será que nós, os revolucionários, podemos realmente tomar posição contra

27 Schmitt, *Die Expressionismusdebatte*, p.32. Edição portuguesa: Barrento, *Realismo, materialismo, utopia*, p.87.

28 *Ibid.*, p.302-3, ed. port., p.87-8.

as novas experiências?”.²⁹ Ele se recusa a aceitar uma concepção de realismo centrado no modelo da literatura do passado: “Transformar o realismo em uma questão formal, ligá-lo a uma e apenas uma forma (ainda por cima velha) é esterilizá-lo. A escrita realista não é apenas uma questão de forma”.³⁰

Em “Sobre o caráter formalista da teoria do realismo”, Brecht não se refere à arte em geral, característica de suas incursões crítico-teóricas; sua reflexão sobre arte está orientada pela própria experiência de quem produz arte. É a partir dessa experiência que questiona o caráter formalista da teoria do realismo, que busca seu modelo em uma forma determinada do romance burguês do século passado, não dando atenção a outros gêneros literários, como a lírica e o drama. Das teorizações sobre o romance pouca coisa ou quase nada lhe serve como indicação para os problemas concretos que está enfrentando no seu trabalho, *Os negócios do senhor Júlio César*. A forma do romance é articulada pela montagem: “eu assumo a minha perspectiva na montagem das duas perspectivas narrativas fictícias [interior e exterior] ... No entanto, cheguei à conclusão de que esta técnica era necessária para uma boa apreensão da realidade; e os meus motivos eram puramente realistas”.³¹ Brecht discute o realismo, insistindo em que a literatura teórica a respeito mais atrapalha do que sugere, e mostra como em suas experimentações no drama, na lírica e no romance faz uso da montagem, afastando-se dos esquemas “realistas”, preestabelecidos, sem separar forma de conteúdo ou vice-versa. Os problemas são apresentados de acordo como eles se colocam em cada cena, composição ou verso e jamais alcançam com isso uma generalidade que os transcenda, são permanentemente reformulados. Eles têm um fim político determinado: articular uma “perspectiva realista”, que Brecht entende de modo bem peculiar.

O artista tem de se ocupar permanentemente de questões formais. É necessária uma definição cuidadosa e funcional do que seja “formalismo”, ou do contrário nada se diz ao artista. “Se se quiser chamar *formalismo* a tudo o que torna as obras de arte não realistas,

29 Ibid., p.303, ed. port., p.88.

30 Ibid.

31 Ibid., p.310, ed. port., p.91.

não se deve, para que possamos entender, construir este conceito de formalismo no plano puramente estético. ‘*Pelo formalismo! – Pelo conteudismo!*’ Isso é primitivo e metafísico demais!.”³² Buscando dar um sentido para a palavra “formalismo”, Brecht quer chegar a critérios de análise para fenômenos como a vanguarda: “Assim ela pode marchar à frente, na retirada ou para o abismo ... Poder-se-á indicar onde é que ela se separa do grosso da hoste, suas razões, por que meios, e como ela pode voltar a reunir-se-lhe”.³³

Brecht mostra-se capaz não só de compreender as novas possibilidades expressivas e de construção das vanguardas históricas, mas de fazer uso destas. O monólogo interior, em *Ulisses* de Joyce, não é visto como mera fragmentação ou uma agitação de superfície em um todo estático. A cena citada do romance de Joyce é a mesma que posteriormente Lukács comparará com o despertar de Goethe no livro de Thomas Mann: “Uma pequeno-burguesa meditava, de manhã, na cama. Os seus pensamentos foram representados em desordem, entrecruzados e confundindo-se. Sem Freud, o capítulo dificilmente poderia ter sido escrito ... Choveram as acusações: pornografia, gosto mórbido pela indecência, supervalorização do que acontece do umbigo para baixo, imoralidade etc.”.³⁴ Brecht, diferentemente de Lukács, é grande admirador da sátira e, como Bloch, mostra sua clara percepção do significado de *Ulisses*: “um grande romance satírico”; compreende corretamente este princípio de narrativa como Bloch, que o denomina “romance da bizarrice”, isto é, uma utilização de vários modos de escrita e de outras coisas insólitas no mesmo texto. “O *monólogo interior* foi também recusado como meio técnico, chamavam-lhe *formalista* ... Ora, o *monólogo interior* é um meio técnico muito difícil de empregar, e nunca é demais frisar esse fato.”³⁵

Brecht mostra uma acurada compreensão do caráter incerto da arte na atual sociedade: “Na arte existe o ato fracassado e o parcialmente sucedido. Os nossos metafísicos têm que capacitar-se disso.

32 Ibid., p.311, ed. port., p.92.

33 Ibid., p.312, ed. port., p.92-3.

34 Ibid., p.313, ed. port., p.93.

35 Ibid.

As obras podem tão facilmente fracassar porque tão dificilmente resultam bem-sucedidas!”.³⁶

A recordação do *expressionismo* é para Brecht a recordação de tendências libertadoras.

Eu próprio também estava naquela altura contra o ‘exprimir-se’ por profissão ... Assumi uma atitude cética perante esses acidentes penosos e inquietantes em que alguém ‘sai fora de si’. Para onde é que ele sai então? Pouco tempo depois veio a perceber-se que eles só se tinham libertado da gramática, mas não do capitalismo. Era Hasek e para o seu *Schweick* que deviam ir os louros.³⁷

O expressionismo não é só um “assunto penoso” nem é só um “desvio”. Brecht não o encara de modo nenhum como “fenômeno”, nem lhe aplica um rótulo. Com o expressionismo, pôde-se compreender melhor o lado prático e contemporâneo das coisas, e todo “realista” tem muito o que aprender com ele. “Em Kaiser, Sternheim, Toller, Göring, havia muito de aproveitável para os realistas”.³⁸ A literatura do expressionismo está mais próxima de nossa atualidade do que os romances de Tolstói e Balzac: “Falando sem rodeios, e olhando a morte nos olhos: em Tolstói e Balzac aprendo mais dificilmente (e menos) ... Também se pode aprender com eles. Mas então é recomendável não recorrer a eles como modelos únicos, mas associando-lhes outros autores com outros tipos de tarefas, por exemplo Swift e Voltaire”.³⁹

Quando Brecht se refere à “literatura de tendência”, tão combatida por Lukács na *Die Linkskurve*, o faz no sentido de aprender o lado prático das coisas e sobretudo de não subjugar a literatura atual a modelos do passado, impedindo-a de se situar na atualidade: “Não se pode proibir à literatura o uso das capacidades recém-adquiridas do homem contemporâneo, como a capacidade de registrar o simultâneo, abstrair com audácia, ou de combinar rapidamente”.⁴⁰ Não

36 Ibid., p.315, ed. port., p.94.

37 Ibid., p.314, ed. port., p.93-4.

38 Ibid., p.315, ed. port., p.94.

39 Ibid.

40 Ibid., p.316, ed. port., p.95.

se pode compreender de modo viável o realismo com definições do gênero e extrair delas diretrizes políticas: “sejam como Tolstói – sem suas fraquezas! Sejam como Balzac – mas atuais! O realismo não é só uma questão da literatura, mas uma grande questão política, filosófica e prática, e deve ser tratado e explicado como problema muito vasto, em todos os níveis do humano”.⁴¹

Em “Observações sobre um ensaio”, Brecht critica o ensaio de Lukács “Narrar ou descrever”. Para ele, Lukács separa forma de conteúdo, menospreza a forma e detesta as palavras “estilo” e “técnica”, que significam algo mecânico. Novamente, contra a valorização da grande literatura burguesa do passado, de “métodos complicados (!) com que os autores antigos desencadeavam as suas ações”, ele contrapõe a obra de Hasek, pouco interessado em saber se ela será capaz de permanecer no tempo: “O seu Schweik é, certamente, uma figura que dificilmente se esquece. Não sei se ela perdurará, sei-o tão pouco como outro qualquer e, pessoalmente, para ser franco, não dou um valor tão desmedido ao conceito da permanência...”.⁴²

É contra esse conceito de permanência que compreende criticamente e faz uso da montagem:

Não tenho nenhum motivo para fazer, à viva força, propaganda da técnica de montagem de Dos Passos; quando escrevi um romance, eu próprio tentei dar forma a qualquer coisa como “relações conflituosas e intrincadas”. (Aquilo que, neste romance, utilizei da técnica de montagem, utilizei-o de outra maneira.). Mas não poderia permitir uma condenação desta técnica meramente em favor da criação de figuras duradouras.⁴³

Balzac é o escritor das monstruosidades. Brecht, valorizando a experiência atual como relevante para a literatura, desconsidera os exemplos do passado como o de Balzac, com uma interpretação radicalmente oposta, não apenas do ponto de vista teórico, como fazia na ocasião Bloch (que pouco escreveu sobre Balzac) e, mais diretamente, Benjamin, no livro sobre Paris, como também,

41 Ibid., p.317, ed. port., p.96.

42 Ibid., p.318, ed. port., p.97.

43 Ibid.

posteriormente, Adorno. Brecht, enquanto “produtor de arte”, desqualifica aquele tipo de narrativa para o presente. Em Balzac, segundo Brecht, há um fetichismo dos objetos: “em centenas e até milhares de páginas. Aliás, o melhor é deixarmos isso: Tretiakov é repreendido por Lukács, *de dedo em riste* [grifo meu], por causa de tais opiniões”.⁴⁴

Hoje os indivíduos são tão diferentes que Balzac não os reconheceria de modo nenhum como tais. “Faltar-lhes-á o monstruoso, a coexistência do alto e do baixo, a conciliação do criminoso e do santo, e assim por diante.” Contrasta a escrita de Balzac à montagem e mostra como este poderia ser entendido de acordo com a percepção do homem contemporâneo:

Não, Balzac não faz montagens. Mas ele escreve genealogias gigantescas, ele acasala as criações da sua fantasia como Napoleão os seus marechais e irmãos, ele persegue fortunas (fetichismo do objeto) por meio de gerações de famílias e a sua passagem de umas para outras. Diante dele tudo é “orgânico”, as famílias são organismos, nelas “crescem” os indivíduos; deveremos então reinstaurar a célula ou a fábrica, ou o soviete, visto ser evidente que, com a queda da propriedade privada dos meios de produção, a família terá claramente perdido a sua importância na informação dos indivíduos? Mas estas novas estruturas que, sem dúvida, contribuem para a formação de indivíduos, são precisamente, em comparação com a família, uma montagem! Colagem, no verdadeiro sentido da palavra!⁴⁵

Para Brecht, no artigo “Notas sobre uma teoria formalista do realismo”, a concepção lukacsiana de realismo é formalista, restringe este às formas literárias do passado e condena as novas possibilidades expressivas das vanguardas históricas: “Quem não defina o realismo duma maneira puramente formalista (como aquilo que se entendia por realismo na última década do século XIX, no mínimo do romance burguês) pode pôr todas as objeções possíveis a técnicas da narrativas como a montagem, o monólogo interior ou o distanciamento, mas não do ponto de vista do realismo”.⁴⁶ Brecht

⁴⁴ Ibid., p.320, ed. port., p.99.

⁴⁵ Ibid., p.320-1, ed. port., p.99-100.

⁴⁶ Ibid., p.321, ed. port., p.101.

não recusa a literatura de Balzac e Tolstói sem mais, “a proposta de estudar os romances de Balzac e Tolstói não é má”, simplesmente se recusa a tomá-los como modelos para o escritor moderno.

Para Brecht, o monólogo interior pode ser utilizado, transfuncionalizado, em uma obra realista, como a montagem.

É evidente que haverá um tipo de monólogo interior a que se pode chamar formalista, mas também há outro tipo que é realista; e através da montagem pode-se [...] representar o mundo numa forma deformada ou correta, disso não há qualquer dúvida. Não se deve falar numa maneira de todo irrefletida, em nome do marxismo, quando se trata de puras questões formais. Isso não é marxista.⁴⁷

A montagem não é entendida univocamente, como uma mescla caótica de elementos não refletidos, uma restauração da empiria, capitulação diante da imediaticidade, expressão de tendências “irracionalistas” e antirrealistas. Brecht não a define, simplesmente. Está longe de suas preocupações o estabelecimento de um novo estilo, como enfatiza Benjamin, a montagem pode ser reutilizada em uma nova função, isto é, levar o leitor à compenetração. “Não se devia confundir a montagem com aquela inabilidade técnica que consiste em salpicar uma narrativa inteiramente convencional de longas ‘passagens teóricas’, opiniões do autor, artigos de fundo, descrições, que não têm interesse para a história. A montagem não tem nada a ver com este erro artístico”.⁴⁸

Em “Observações sobre o formalismo”, a crítica de Brecht a Balzac dirige-se às concretas questões da configuração, à técnica. Ele refuta também as tentativas atuais, citadas por Lukács, de escrever daquele modo, como Upton Sinclair, que impedem a elaboração de um novo conteúdo humano, ou impossibilitam a configuração artística dos Vautrins atuais.

A técnica de Balzac não faz de Henry Ford nenhuma personalidade do tipo Vautrin, mas o que é pior, não permite a elaboração artística do novo conteúdo humano do proletário de hoje com consciência de classe.

47 Ibid.

48 Ibid.

A técnica de Upton Sinclair não é demasiado nova, mas demasiado velha para realizar semelhantes propósitos. Aqui não há Balzac de menos, mas sim Balzac demais.⁴⁹

Lukács mostra-se “perturbado” com o desmembramento da narrativa pós-Balzac, provocado por autores como Dos Passos, pois assume uma posição idílica, estranha a um homem politicamente empenhado como ele, uma concepção da história da literatura que despreza a luta de classes:

Da parte de um homem empenhado na luta de classes, como Lukács, é uma espantosa eufemização da história o fato de ele considerar a história da literatura quase completamente isolada da luta de classes e o encarar a decadência da literatura burguesa e a ascensão da proletária como dois fenômenos totalmente independentes.⁵⁰

Brecht tenta formular uma definição de realismo ampla, produtiva e inteligente, não restrita a um modelo único, voltada para as questões do homem contemporâneo, sensível portanto às novas possibilidades técnicas e expressivas das vanguardas: “As fraquezas das principais obras expressionistas não foram apontadas por realistas; o conceito de *realismo* apareceu muito restrito, ficava-se quase com a impressão de que se tratava de uma moda literária sujeita a regras extraídas de algumas obras arbitrariamente escolhidas”.⁵¹

O romance fragmentado do escritor tcheco J. Haek, *Aventuras do bravo soldado Schweik*, é o exemplo de Brecht, o que melhor representa as tendências libertadoras do expressionismo. O romance foi adaptado para o teatro por Piscator e Brecht. Apesar da popularidade do livro na década de 1920, este não é discutido por Lukács neste período, basta lembrar o livro *Nova história da literatura alemã*. Nem mesmo na sua *Estética*, escrita muitos anos depois, em que tenta preencher certas lacunas teóricas e práticas da sua crítica da experiência das vanguardas históricas, chega a se deter sobre a obra de Hasek – apesar das referências ocasionais positivas

49 Ibid., p.324, ed. port., p.104.

50 Ibid., p.325, ed. port., p.104.

51 Ibid., p.327, ed. port., p.107.

a *Schweik*. O motivo, entre outros, deve ser buscado na problemática relação entre a crítica de Lukács à cultura do modernismo, particularmente em relação às vanguardas históricas, e a sátira, radicalmente diferente de Brecht e Bloch neste aspecto, e, mais uma vez, mais próximo de Hegel, como mostraremos mais adiante. Mas, por outro lado, também não ambivalentemente sensível ao drama não trágico, apesar de sua preferência sem ambiguidades, desde a “Metafísica da tragédia” ao “Elogio do século XIX”, pelo trágico.

Lukács-Bloch: as diferenças de opinião sem parque nacional protegido

Com a exposição de 1937, chamada “Arte degenerada”, fecha-se o cerco. Como já vimos, Bernhard Ziegler publica um ensaio no mesmo ano na revista *Das Wort* e toma a evolução do poeta Gottfried Benn ao fascismo como “exemplar”, fim inevitável do expressionismo. Do polo oposto, Bloch recorda que o fascismo fala também em nome do classicismo. “O expressionismo visto agora” foi escrito em 1937 e publicado no mesmo ano em Praga, na revista *Die Neue Weltbühne*.⁵² Para Bloch, os marxistas demonstram desinformação, mesmo Lukács, pois sua atenção é sobre a literatura e não sobre a pintura e a música do “expressionismo autêntico”. O ensaio seguinte, mais importante, foi publicado em 1938 no número 6 da revista *Das Wort*: “Discussões sobre o expressionismo”.⁵³ Bloch, apesar de reconhecer mais prudência nos argumentos de Lukács, mostra que ele, no limite, acaba admitindo o expressionismo e o fascismo como “nascidos do mesmo espírito”. Mas a crítica de Lukács parte de um material indireto e não da “impressão concreta que deixou o momento mesmo”. Há em Lukács um “realismo objetivo ainda intacto”, incapaz de admitir a “totalidade interrompida”.

52 Bloch, *Der Expressionismus, jetzt erblickt*. Originalmente publicado em *Die Neue Weltbühne*, Prag – Zürich – Davos, v.33, 1937. Agora em *Erbschaft dieser Zeit*, p.255-64. Sobre a história deste importante periódico, ver: Madrasch-Groschopp, *Die Weltbühne. Porträt einer Zeitschrift*. Sobre a estada de Bloch em Praga e a sua participação neste periódico, ver: Bloch, *Memoria della mia vita*, p.125-82.

53 Bloch, *Diskussionen über Expressionismus*. Originalmente, em *Das Wort*, n.6, p.103-12, 1938. Posteriormente, em *Erbschaft dieser Zeit*, p.264-75.

Lukács mostra que não compreendeu a ruptura realizada pelas vanguardas – Bloch sempre volta a este ponto desde seus comentários à *História e consciência de classe* –, mantém-se preso a uma concepção “idealista” e “contemplativa” do conceito de totalidade. Apesar de não levar em conta a crítica de Lukács às concepções de Worringer, não considera relevante nem mesmo o material teórico criticado por este.

Em resposta a Bloch, publicada neste mesmo número da revista *Das Wort*, “Trata-se do realismo!”,⁵⁴ Lukács lembra que Bloch esquece “figuras-chave da literatura deste século, como Thomas Mann”⁵⁵ e não aceita a polarização clássico *versus* moderno. Para ele, Bloch ao falar da realidade o faz em um “idioma cheio de cores em forma simples”, de modo que “por mais que os detalhes brilhem, o conjunto se faz irremediavelmente em cinza”.

Segundo Bloch, com o fim da guerra, com as campanhas de Noske em 1922 terminara a época de florescimento do expressionismo na Alemanha (1912-1920), com a estabilização e os “desejos de ordem e calma”.⁵⁶ A maior parte dos pintores alemães acompanhou a nova conjuntura: “Klee, o sonhador maravilhoso, foi o único a permanecer fiel a si mesmo e às suas visões irrefutáveis”.⁵⁷ O expressionismo sucumbia então na Alemanha, no próprio país em que encontrou anteriormente sua expressão mais alemã, a música e a pintura. Com a exposição “Arte degenerada”, terminava a ambiguidade dos nazistas em relação às vanguardas históricas e ao expressionismo em particular. Um neoclassicismo medíocre e pequeno-burguês foi assumido como arte oficial. Por outro lado, B. Ziegler e K. Mann transformam a trajetória de Benn em exemplo – no caso específico de Ziegler, o percurso de Benn até o fascismo como fim inevitável de toda arte expressionista. Em contrapartida, tomam a herança clássica. Bloch escreve um artigo em 1937 para “reparar uma injustiça”. A “concordância de visão”

54 Lukács, *Es geht um den Realismus*. Originalmente, em *Das Wort*, n.6, p.112-38. Posteriormente, em Lukács, *Probleme des realismus*, p.288-318.

55 *Ibid.*, p.289.

56 Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, p.256.

57 *Ibid.* Sobre a tentativa de P. Klee de reformulação da pintura no interior dela mesma, nunca abandonando a pintura de cavalete, ver: Arantes, Klee, a utopia do movimento, *Discurso*, São Paulo, n.7, 1976, p.87-110.

entre aqueles intelectuais moscovitas de tipo dogmático e Hitler não é, segundo Bloch, agradável:

Sobretudo quando ainda hoje se faz soarem as fanfarras vermelhas contra o expressionismo. Mas Hitler também fala em nome do classicismo. As águias romanas, as colônias triunfais, a “nobre simplicidade”, a “calma grandiosa” de hoje são certamente também imperialistas, como a poesia de Becher em 1918 ou mesmo o desenho de Klee, intitulado *Angelus Novus*.⁵⁸

Para Bloch, trata-se do expressionismo “autêntico”, que se deve colocar em questão, por seu significado, sua “expressão verdadeira”:

É o que se vê do lado mais claro, não apenas na superfície, mas essencialmente, um conteúdo original, belo e bom de anticapitalismo, subjetivamente sem ambiguidades, objetivamente ainda obscuro. Que contém objetivamente as sombras arcaicas e as luzes revolucionárias mescladas. A sombra vinda do inferno subjetivista não dominado, a luz vinda do futuro, da riqueza e da autenticidade da expressão humana.⁵⁹

O expressionismo com suas “composições” e “construções” em algum ponto ancorado no mundo real, um mundo de aparência esvaziada de objeto, que não dava qualquer ligação com o mundo real. Desta perspectiva, o expressionismo foi particularmente uma arte “abstrata” no “mau” sentido do termo. G. Keller, segundo Bloch, em *Henrique, o verde* criticou há muito o elemento “negativo” desta abstração.⁶⁰ A vontade de mudança não se limita à tela e ao papel, ao domínio puramente artístico que se contenta em chocar em arte. E, segundo Bloch, ainda menos ao “reino do arcaico, da incubação, da obscuridade desejada e do diluvial falsificado”, como em Benn. Ao contrário, o que é “não-mais-consciente” se insere no “ainda-não-consciente”. Para Bloch, os quadros de Chagall, Marc, Klee não se referem ao irracional puro e simples, mas à “racionalização do irracional”, ou até a uma “filantropia do irracional”, que significa elevar o “sentimento” irregular ao “entendimento”. O fascismo

58 Ibid., p.257.

59 Ibid., p.258.

60 Ibid.

utilizou a “obscuridade sem aurora, o arcaico sem utopia” – a “não contemporaneidade”. O expressionismo, segundo Bloch, deseja e quer a “humanidade utópica”. É esta humanidade que distingue o socialismo do fascismo: o problema da herança.

Os corações antes animados pelo fogo da juventude, recorda Bloch, reivindicam hoje a herança clássica.⁶¹ A questão do expressionismo não é de âmbito privado, mas da política na cultura, do antifascismo. Para Bloch, o problema não está em Ziegler, aliás Kurella, mas em Lukács. Há mais prudência na argumentação de Lukács, ressalta Bloch, mas no limite se toma o “expressionismo e o fascismo como nascidos do mesmo espírito”.⁶² Lukács não se apoia no exemplo da pintura, que foi muito mais representativa do movimento do que a literatura. E pergunta: qual foi o material que contribuiu para Lukács formular sua concepção de expressionismo? Bloch não vacila em demonstrar que o juízo de Lukács carece da análise imanente das obras:

São prefácios e posfácios às antologias, as introduções de Pinthus, os artigos de revista de Leonhard, Rubiner, Hiller ... são estudos sobre o expressionismo, teorizações e críticas, para a elucidação da base social do movimento, seus pressupostos ideológicos, a partir de um material indireto sem a impressão concreta que deixou o movimento mesmo.⁶³

61 *Obliques*: “Utiliser” Brecht, Paris, 1979. Neste número da *Obliques* dedicado a Brecht, há um ensaio pouco conhecido de Lukács, “Marx e Engels à propos de la dramaturgie”, originalmente publicado na *Internationale Literatur* (n.2, 1933). Nele Lukács antecipa o seu famoso Marx e Engels como historiadores da literatura, além de apresentar uma interpretação articulada dos inéditos de Marx e Engels sobre literatura e arte e sobre o drama em particular. Na análise que faz dos comentários ocasionais de Marx e Engels sobre teatro (Shakespeare, Sófocles, Eurípedes, Richard Wagner e sobre a polémica em torno de Sickingen de Lassale), Lukács dá continuidade à polémica iniciada na *Die Linkskurve* contra a “reportagem” (montagem) e o “teatro épico” de Brecht e ao ensaio contra o expressionismo, publicado no número anterior desta mesma revista. O elogio do clássico, que será asperamente criticado por Bloch, Benjamin e Brecht, faz que o sentido específico da valorização da antiguidade grega do século XIX, tal como esta se manifesta em Marx, sofra uma desistoricização: o “clássico” como valor atemporal. Adorno chama atenção na sua *Teoria Estética* para esta especificidade histórica da valorização histórica da antiguidade em Hegel e Marx.

62 *Ibid.*, p.265.

63 *Ibid.*, p.266.

O resultado desta crítica exterior de Lukács ao expressionismo, como demonstra Bloch, não poderia ser outro que “conceitos sobre conceitos”. Não por acaso, a crítica de Lukács dá mais atenção às tendências e aos “simples programas” expressionistas. A terminologia utilizada por Lukács em “‘Grandeza e decadência’ do expressionismo” (“pacifismo abstrato”, “bohème” burguesa, “mistificação da essência”, “subjetivismo”) é, segundo Bloch, “um exemplo de escola extraordinariamente errôneo deste sociologismo e esquematismo banais, justamente combatidos por Lukács”.⁶⁴

O que precisamente escapa a Lukács é o expressionismo criador, que é o que se deve tomar do imediatamente passado como atual, “contemporâneo-não-contemporâneo”. Já que o expressionismo não quer a “rotina clássica”, mas “irrupção”: “composta em parte de ‘imagens arcaicas’, mas também do ‘imaginário revolucionário’, crítico e frequentemente concreto”.⁶⁵ A concepção de Lukács, segundo Bloch, é de um “neoclassicismo inquebrantável”: “a convicção de que tudo o que foi produzido depois de Homero e Goethe não é respeitável se a obra não é perfeita como seu exemplo”.⁶⁶ É mecânica, não é dialética. Sua crítica se fundamenta na interpretação de que nada mais há para aprender com a burguesia após o fim do caminho Hegel-Feuerbach-Marx, a não ser a técnica, as ciências naturais: “O resto é no melhor dos casos ‘interessante sociologicamente’”.⁶⁷ A época clássica não é apenas a época da burguesia ascendente na Alemanha, mas aquela da Santa Aliança. O classicismo “mais autêntico” e “pleno de cultura” é uma cultura tornada “abstrata”, retirada do mundo, cultura do homem culto; aquela que é refratária para alguns temperamentos.⁶⁸ Mas em tudo, para Lukács, o classicismo é são, o romântico é doente e o expressionismo, decrescendo cronologicamente, o é ainda mais. Para Bloch, há em Lukács um “realismo objetivo ainda intacto” que é próprio do classicismo. Lukács supõe em tudo uma realidade na qual o “fator” subjetivo do idealismo, em particular o da filosofia clássica alemã,

64 Ibid., p.268.

65 Ibid.

66 Ibid.

67 Ibid., p.269.

68 Ibid.

não tem lugar. Neste idealismo que admite, ao contrário de Lukács, “a totalidade interrompida”.⁶⁹

Aqueles que defendem “apaixonadamente” o direito da arte moderna contra a herança clássica – segundo Lukács – esquecem-se de levar em conta o mais importante escritor, para Lukács, da literatura atual da época. Bloch, em seu livro “interessante e rico de ideias e material”, *Herança deste tempo*, só cita o nome de Thomas Mann quando fala de seu “burguesismo refinado”.⁷⁰ Lukács recusa aceitar a polarização que supõe existir na argumentação de Bloch entre clássico e moderno. Trata-se de saber – segundo Lukács – quais tendências artísticas representam na literatura atual o “progresso”, o “realismo”. Ante as críticas de Bloch, Lukács submete as análises de Bloch sobre literatura moderna a um “exame”.

O primeiro ponto, segundo Lukács, diz respeito à problemática da categoria de “totalidade”. A discrepância não é direta e formalmente de caráter filosófico, acrescenta Lukács: “mas está na própria concepção de capitalismo”.⁷¹ Apoiado em Marx, Lukács parte do caráter historicamente mutável da “totalidade econômica”. Suas mudanças consistem em essência na extensão e no fortalecimento da conexão objetiva entre “todos os fenômenos econômicos particulares”, em que a “totalidade” se enriquece em extensão e conteúdo. Processo captável – segundo Lukács – na análise histórica de Marx sobre a criação do mercado mundial. Diferentemente das formas econômicas primitivas, no capitalismo as partes da economia se independentizam em formas até então inexistentes. Sua superfície se apresenta “desgarrada”; elementos atomizados que se tornam independentes de modo “objetivamente necessário”.⁷² Sua unidade, a coerência objetiva de todas as partes se revela nos momentos de crise mais categórica. No chamado período de funcionamento normal do capitalismo, quando seus elementos se destacam e se atomizam, “os indivíduos emaranhados na imediaticidade da vida capitalista percebem e concebem

69 Ibid., p.270.

70 Lukács, Se trata del realismo. In: _____, *Problemas del realismo*, p.289.

71 Ibid., p.290.

72 Ibid., p.291.

tal unidade; em tempos de crise ... ao contrário, se generaliza a impressão de desgarramento”.⁷³

Para Lukács, se a literatura é uma forma particular de “reflexo” da realidade objetiva, importa-lhe captar esta realidade tal como é; não de reproduzir o que diretamente parece. Se é assim, segundo Lukács, para um escritor “verdadeiramente” realista, este problema é decisivo: exigência de “onilateralidade”. O que não exclui admitir que a superfície da realidade social mostre elementos de “desintegração” e sua inversão nas consciências individuais. Para Lukács, o erro de Bloch está em identificar diretamente e sem reservas este estado de consciência dado na “superfície” com a realidade mesma, sua imagem em toda deformação e unilateralidade e não em suas “mediações”. Assim, faz o mesmo que os expressionistas e surrealistas. Em sua distinção entre expressionismo “autêntico” e “inautêntico”, ao demonstrar a atualidade do primeiro – segundo Lukács –, Bloch exclui praticamente da literatura atual todos os realistas importantes do período: “A *montanha mágica* é contemporânea do expressionismo”.⁷⁴

“Sem abstração não há arte”.⁷⁵ Sem abstração não há a “tipicidade”, não se atingem as conexões mais profundas, ocultas, mediatas e não diretamente evidentes da realidade social. Segundo Lukács, tal processo só se obtém de modo irregular e na forma de mera tendência. Para ele, a “configuração artística” dessas conexões elimina no seu processo a abstração, rompe a imediaticidade dada, e, mediante este duplo empenho, origina-se uma *nova imediaticidade*; que não é mais a imediaticidade anterior, mas que a conserva ao manter suas características de superfície da vida, agora não mais abstrata, desconectada, mera “aparência caótica”. O expressionismo “consequente” nega, segundo Lukács, toda relação com a realidade, declara uma “guerra subjetivista” a todos os conteúdos da realidade.

Bloch, ao tratar o “direito histórico” do expressionismo segundo Lukács, não examina as relações objetivas entre sociedade e os indivíduos ativos de nossa época. Toma o estado de consciência

73 Ibid.

74 Ibid., p.295.

75 Ibid., p.298.

considerado isoladamente de uma determinada fração da intelectualidade como o estado objetivo do mundo atual, como “não mundo” e, ao mesmo tempo, o expressionismo e o surrealismo como únicas formas de expressão estética possível do seu sentimento de universo. Para Lukács, aí está a debilidade fundamental de seu método, o seu “defeito”. Bloch inverte o processo; em vez de apelar à realidade, recorre ao “não mundo” – como as vanguardas históricas. Esta inversão é feita – segundo Lukács – “em um idioma conceitual cheio de cores, em forma simples e não crítica: a atitude expressionista e surrealista ante a realidade”.⁷⁶

Lukács retoma em termos modificados a sua crítica à *Herança deste tempo*. Se os contrastes são ofuscantes, ao lado da comprovação de certos “fatos”, a obra de Bloch, segundo Lukács, é “justa e valiosa”: “a demonstração da evolução necessária que por meio do expressionismo leva ao surrealismo; é o mais consequente de todos os ‘vanguardistas’”.⁷⁷ Possui o mérito de ter reconhecido a montagem como forma de expressão artística necessária desta etapa do processo e por demonstrar – o que é mais importante – com profundidade a montagem não só na arte atual, mas na filosofia “burguesa” de nossa época.⁷⁸

A debilidade estética de Bloch, sua unilateralidade, segundo Lukács, está em não falar do naturalismo:

O refinamento artístico que o impressionismo traz, em contraste com o naturalismo ... “depura” a arte ainda mais das complicadas mediações ... entre ser e consciência na reposição das figuras, das fábulas. O simbolismo é ... unilateral, porque a heterogeneidade da superfície sensível do símbolo e do seu conteúdo já se movimentam pela estrita via única da associação subjetiva de seu enlace simbólico.⁷⁹

76 Ibid., p.302.

77 Ibid., p.303.

78 Sabemos que o exemplo de Bloch da montagem na filosofia é o “surrealismo pensante”, isto é, os trabalhos introdutórios à *Passagen-Werk*, a partir de *Einbahnstrasse*, de Benjamin. Benjamin não é citado nem por Lukács, como no ensaio-resenha sobre a *Erbschaft dieser Zeit*, nem por Bloch.

79 Ibid.

Neste período, Lukács ainda trata de modo teoricamente indiferenciado a montagem e a forma alegórica. A montagem, segundo ele, é a culminação deste processo descendente. Por isso, sua forma original como “fotomontagem” pode produzir um impressionante efeito de agitação, ao juntar de modo surpreendente fragmentos totalmente distintos, desgarrados do conjunto. Para Lukács, a montagem é um “truque eficaz” que se apresenta como uma realidade, ainda que irreal, de profunda monotonia: “Por mais que os detalhes brilhem nas mais variadas cores, o conjunto se faz em um cinza irremediável”.⁸⁰

Bloch enfrenta o debate sobre o expressionismo, segundo Lukács, de modo muito “expressionista”: “a revolução (o expressionismo) e Noske”. Para Lukács, os expressionistas, como “ideólogos”, situam-se entre os “dirigentes e as massas”. Mas a *Weltanschauung* que reproduzem, mesmo quando vem expressa sinceramente e com convicção, é débil, vacilante, obscura e até antirrevolucionária: “pacifismo abstrato”, “crítica abstrata” da burguesia, “extravagância anarquista”.⁸¹ A importância revolucionária, segundo Lukács, de semelhante “estado ideológico de transição” está em sua *fluidex*. O expressionismo foi uma forma desta *ideologia de transição*, mas que impediu, para Lukács, o “progresso no sentido revolucionário”.⁸² Lukács encontra a origem desta concepção na própria forma de reprodução da realidade. O mundo real é reduzido à irrealidade, ao “imediató”. Esta “imediatez” é intensificada “artística e ideologicamente”, o que confere a esta uma “pseudoprofundidade”, uma “pseudoperfeição” e ao mesmo tempo aumenta, segundo Lukács, seu “perigo” como ideologia de transição. Lukács compreende a montagem apenas em sua forma “imediató” – expressão de “falsa consciência”. Não tira consequências da sua característica, como ele próprio a denomina “ideologia de transição”, “fluida”: recolocação das diferentes partes fragmentadas de sentido – uma realidade que não configura mais, segundo a terminologia de *Teoria do romance*, “nenhuma totalidade espontânea” – em uma nova função.

80 Ibid.

81 Ibid., p.304.

82 Ibid., p.311.

Bloch, em um diálogo escrito juntamente com H. Eisler, “A arte e a sua herança”, publicado em junho de 1938 na *Die Neue Weltbühne*,⁸³ ironiza a posição de Lukács: “Nas vantagens oferecidas por um passado grandioso, existe o perigo do estreitamento de visão em relação à arte dos nossos dias e da subestimação abstrata de novas tendências artísticas”.⁸⁴ Sem uma contemporaneidade viva, dialética, o passado se petrifica: “Transforma-se em um grande depósito de mercadoria cultural onde se buscam receitas culturais”.⁸⁵ Trata-se, para Bloch, ao contrário, de uma “apropriação da herança produtiva do passado”.

Lukács responde às críticas desse ensaio escrito a quatro mãos por Bloch e Eisler no artigo “Wozu brauchen wir das klassische Erbe?” (“Para que necessitamos da herança clássica?”). Este artigo, que constitui um documento tão importante como a crítica de Lukács à *Herança deste tempo*, apenas recentemente foi publicado pelo Lukács Archivum de Budapeste.⁸⁶ Lukács mostra-se de acordo

83 Bloch; Eisler, *Die Kunst zu erben*. Originalmente, em *Die Neue Weltbühne*, Prag, n.1, p.13-8. Utilizo aqui a edição de Schmitt, op. cit., p.258-63. Edição portuguesa: Barreto, *Realismo, materialismo, utopia*, p.81-6.

84 *Ibid.*, p.258, ed. port., p.81 Bloch, como “Kunstfreund” (amigo da arte), desvenda o mecanismo interno da concepção estética antivanguardista de Lukács: “Se é certo que em cada momento a última máquina é sempre a melhor, por outro lado, a última obra de arte será apenas a expressão cada vez mais desesperada da podridão da sociedade capitalista decadente” (*ibid.*).

85 *Ibid.*, p.263, ed. port., p.85.

86 Lukács, *Ernst Bloch und Georg Lukács Dokumente zum 100. Geburtstag*, p.266-73. Além de outros materiais de correspondência, há a já discutida resenha sobre o livro de Bloch, este artigo que estamos discutindo é um pequeno ensaio de Bloch, “Der Nazi kocht im eigenen Saft”, publicado no México, na revista *Freies Deutschland*, n.6, abril, 1942, que é acompanhado de uma longa crítica de Lukács, que permaneceu inédita, “Kritik von rechts oder von links. Eine Antwort an Ernst Bloch”. A polêmica, um desdobramento do debate, é, não por acaso, a questão do “irracionalismo” na filosofia alemã pós-Nietzsche. Enquanto para Bloch tratava-se de não abandonar a tradição do romantismo alemão e de Nietzsche e Wagner, em particular, à manipulação nazista – o nazista coze em caldo próprio –, para Lukács, Nietzsche é expressão significativa, no âmbito das ideias, de uma crítica de direita ao atraso alemão; entretanto, cabe chamar a atenção a sua reação à defesa de Bloch da obra de Wagner não é negativa, contraste significativo – apesar de circunstancial em relação a Lukács, pois este não discutia a música em particular – com a reação diametralmente oposta do jovem Adorno em relação aos juízos de Bloch, nunca explicitada, sobre Wagner, não circunstancial, pois Wagner é figura-chave, com sentido invertido, seja na filosofia da música de Adorno

logo no início com o “amigo da arte” (Bloch) em defender a ideia de que o presente deve ser criticamente visto e considerado em todas as suas manifestações de transição. Trata-se apenas de saber *como* interpretá-lo. Lukács insiste em algumas questões de princípio, como a “lealdade”, para que a discussão seja fértil e de nível intelectual elevado. Ele duvida que o “amigo da arte” esteja de acordo com o “produtor de arte” (Eisler) em relação à questão da herança clássica. Cita a questão colocada pelo “produtor de arte”: “Mas qual é a nossa missão fora da Alemanha? É evidente que ela apenas poderá ser a de ajudar a selecionar e preparar material clássico que sirva para esta luta”. Para Lukács, a questão da herança está para o produtor de arte como uma coleção de citações preparadas. Um posicionamento que pouco contribui para elevar o nível intelectual da discussão.

O amigo da arte, por outro lado, restringe e até mesmo distorce os seus argumentos, ao atribuir a ele a interpretação, segundo a qual Flaubert e Zola fossem escritores de “qualidade inferior” em relação aos desconhecidos escritores da revolução francesa. Como se, seguindo este princípio de lealdade, se pudesse atribuir também a ele uma interpretação do tipo: “deve-se criticar duramente a interpretação que Bloch faz de Sófocles e Shakespeare, Goethe e Schiller etc., o contrário seria falso, exteriorizar uma palavra da crítica de Bloch sobre Picasso, Dos Passos ou Brecht”.⁸⁷ Bloch desconhece o significado de figuras-chave do século XIX para a atualidade, ao discutir a questão da herança cultural. “Quando Bloch fala sobre a arte atual, esta vem representada para ele exclusivamente por figuras como Picasso, Dos Passos e Brecht. Não faz a menor alusão aos realistas significativos de nossos dias, a Górkki ou Romain Rolland, a Thomas ou Heinrich Mann. Não são estes artistas significativos, atuais e contemporâneos?”.⁸⁸ Neste ponto, atinge-se o núcleo das “diferenças de opinião” (*Meinungsverschiedenheiten*)⁸⁹ entre Lukács e

desde os anos 1930, como de Bloch, desde *Geist der Utopie*. Esses materiais serão discutidos em outra ocasião.

87 Ibid., p.267.

88 Ibid., p.268.

89 Ibid. Aqui cabe lembrar que essas diferenças de opinião entre Lukács e Bloch, conforme a expressão utilizada por este último em entrevista sobre a autobiografia, *Pensamento vivido*, de Lukács (Tübingen, 24.9.1971), possuíam anteriormente um “parque nacional

Bloch. Para Lukács, Bloch restringe sua interpretação da arte atual à valorização das tendências “antirrealistas”. O artigo da *Weltbühne* está influenciado pela luta dos escritores marxistas russos contra o sociologismo vulgar. Lukács encontra outro significativo ponto em comum e é nesta conexão que valoriza, sem com isto concordar, a discussão sobre a arte atual. Os argumentos, tanto o do amigo da arte como o do produtor, constituem uma importante contribuição neste sentido. Lukács chega a admitir a Anna Seghers que a sua atenção às obras dos escritores de vanguarda como Joyce, Dos Passos e Brecht se deve a Bloch.⁹⁰ Para Lukács, ao contrário, interessavam apenas os escritores “realistas” do presente. “Na sua oposição artístico-humanista contra toda barbárie do tempo, que culmina no fascismo, Thomas Mann é muito mais radical, mais firme e consequente do que Brecht ou Dos Passos”.⁹¹

Por que este ensaio de Lukács permaneceu inédito? Provavelmente, pela mesma razão que a resenha sobre o livro de Bloch: pelas referências explícitas a Brecht. Os escritos de Brecht sobre este debate, em que critica asperamente o “formalismo” da concepção de realismo de Lukács, ficaram também por um bom tempo inéditos. Lukács encontra em Brecht um escritor de talento extraordinário, chama atenção para a sua adaptação de *A mãe* de Górkí, mas a sua não aceitação do teatro épico é sem ambivalências. Em Górkí, a origem das visões revolucionárias é simultânea ao nascimento de um homem unitário, rico, multifacetado e pluridimensional. A chamada pela clareza política e intelectual sobre a ação revolucionária é ao mesmo tempo o despertar daquelas gigantescas energias humanas. Segundo Lukács,

[...] esta profunda e perspectiva imagem de Górkí é transformada em Brecht em uma *seca* [grifo meu] peça de agitação em forma de diálogo sobre determinadas teses escolhidas de *O capital* e da tática comunista ...

protegido” (Ernst Bloch kommentiert *Gelebtes Denken*, p.296-323); posteriormente, 1974, Bloch utiliza novamente a expressão, “Naturschutzpark”, em entrevista a M. Löwy. (In: Löwy, *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios*, p.258). Ver o capítulo 9 deste trabalho.

90 Lukács, *Problemas del realismo*, p.328.

91 Id., *Wozu brauchen...*, p.270.

Eu sei, certamente: Brecht é, enquanto homem, como político, um apaixonado opositor deste desenvolvimento. Mas toda teoria e práxis de sua dramaturgia “antiaristotélica” toca apenas no reconhecimento dogmático e acrítico desses fatos sociais.⁹²

Lukács retoma o exemplo dos clássicos, sua formulação é inequívoca: trata-se de tomá-los como modelo para a arte atual.

Porque os clássicos (os verdadeiros clássicos) são para nós importantes, atuais, atrevo a dizer a palavra: modelares. Certamente não no sentido de que hoje o escritor devesse tentar escrever como Goethe e Tolstói. Isso seria pueril e sem sentido. Mas os clássicos nos oferecem uma *medida* e um *modelo* para isto, como uma rica e profunda humanidade pode ser configurada de maneira rica, profunda e comovente. Nossos contemporâneos ... perderam quase toda medida da efetiva configuração do homem.⁹³

Caracterização abstrata e observação supérflua de detalhes indiferentes para a verdade da vida. As questões de atelier se sobrepõem às questões vitais decisivas da literatura.

Com a réplica “Ainda mais uma vez o problema do expressionismo” (1940),⁹⁴ Bloch finaliza o debate, porque com o avanço da Segunda Guerra Mundial os contatos se perderam. Mas as reverberações da querela na verdade não chegam a seu término: imediatamente, outros artigos foram escritos e não publicados, e imediatamente a polarização estética e política deste determinará em boa medida o direcionamento posterior, não sem profundas diferenças, e a consequência teórica última da reflexão sobre a modernidade estética de Lukács, Bloch⁹⁵ e Brecht, como também a de Adorno.

Novamente o expressionismo é discutido, Bloch retoma a questão da mediação e a sua polarização histórica como mediação brusca, repentina e mediação ampla. A “mediação brusca”

92 Ibid., p.270-1.

93 Ibid., p.272.

94 Das Problem des Expressionismus nochmals. In: Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, p.275-8.

95 Ver a conferência de Bloch realizada em 1964 na Documenta de Kassel: Bloch, *Über bildende Kunst im Maschinenzeitalter*. In: Ueding (org.), *Ästhetik des Vor-Scheins 2*, p.160-6.

apresenta-se como relação essencial sobretudo nas épocas, como a atual, em que, em consequência de “relações inseguras, os buracos e os espaços vazios surgem em meio à coerência a partir desta conexão lisa”. Nestas épocas, os artistas “irregulares” são instrutivos à sua maneira.

Depois do fim da Idade Média surgiram sem cessar aberturas deste gênero, isto é, no vazio que nasce em consequência do longo desabamento de uma sociedade antiga, mas sobretudo em consequência do trabalho de escavação de uma nova sociedade que se eleva, como se vê a noite e a manhã emergir na meia luz das primeiras horas.⁹⁶

Bloch estabelece uma ponte, que se estende da pintura ao drama, entre esta tradição de artistas “irregulares” que remonta da Idade Média até as peças do jovem Brecht:

Também na pintura, há uma linha não fixa, mas que mostra um parentesco entre Baldung Grien e o falsamente divertido e terrificante em Hieronymus Bosch, o revoltante e o grotescamente real em Goya, até as bizarrices para *épater* e colocar pelos ares em Franz Marc, em Chagall, Picasso. Na literatura há também uma linha, ela mesma sempre interrompida, que vai de François Villon, protótipo medieval a todos “autores irregulares”, ao “Apolo furioso” do *Sturm und Drang* revolucionário e às obras da juventude de Brecht.⁹⁷

A referência a Villon e a conexão com Brecht não é arbitrária, pois Brecht chegou a ser acusado de plagiar Villon.⁹⁸

96 Ibid., p.276.

97 Ibid.

98 A montagem no teatro de Brecht provocou desde sua época um sem-número de mal-entendidos. Alfred Kerr, importante crítico teatral alemão contemporâneo do expressionismo, recrimina Brecht de ter inserido na *Dreigroschenoper* numerosos versos de Villon, traduzidos por K. L. Ammer, sem citar a fonte. Kerr, A. Brechts Copyright, *Berliner Tageblatt*, 3.5.1929, p.9. Poucos foram os críticos que saíram em sua defesa, como Karl Kraus: “No dito dedo mindinho com que pegou 25 versos de Villon da versão de Ammer, este Brecht é mais original que Kerr, mais verdadeiro com o mundo vivo da poesia...”. Kraus, *Kerrs Enthüllung, Die Fackel*, n.XXXI (1928-1929), n.811, p.129 apud Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, p.10. Brecht responde publicamente a esta

Bloch é contra a posição de Lukács, que na mediação brusca vê apenas “univocamente uma distorção, uma perversão da realidade coerente, equilibrada, por assim dizer sempre acabadas em suas formas”. Ele resgata um passado, em que o “irregular”, a “fragmentação”, como no mundo de Goya, antecipa a experiência do presente, como as figuras de tensão, o espaço vazio e fragmentado da *Guernica* de Picasso. E acrescenta: “Independentemente do mero subjetivismo, a realidade nas épocas de crise é ela mesma amplamente cindida e fragmentada e não é apreendida a não ser por meio de uma ampla e calma mediação”.⁹⁹ A partir de uma concepção mais flexível, capaz de pensar a totalidade interrompida, sensível aos fenômenos de superfície, fluidos, de transição, justamente o que Lukács reconhece como o “perigoso” da *Weltanschauung* do expressionismo. O entendimento da questão da “mediação” é diverso. Bloch propõe:

*A mediação ampla e larga ... este modo mais feliz da relação essencial, não está certamente ameaçado pela desordem e pela imediatez da simples vivência subjetiva, como a mediação brusca. Mas este modo está ameaçado, como todas as épocas de transição, por um excesso de ordem, isto é, de classicismo dos epígonos que pretende passar sua totalidade, nada mais do que formalista e idealista, como realista.*¹⁰⁰

Lukács estabelece uma relação de continuidade descendente, declínio (*Zerfall*), entre naturalismo-expressionismo-surrealismo (posteriormente, na década de 1950: literatura do “absurdo”, Beckett etc.). A restrição de Lukács às vanguardas históricas possui uma dupla face: estética e política. Se ambas se relacionam diretamente, especialmente a partir dos anos 1930, por outro lado,

acusação: “Um jornal berlinense observou – um pouco tarde, como sempre acontece – que na edição Kiepenhauer das *songs* da *Dreigroschenoper* junto ao nome de Villon falta o do tradutor, já que nos meus 625 versos de fato apenas 25 sejam idênticos àqueles da ótima tradução do mesmo Ammer. Declaro, portanto, de acordo com a verdade, que tampouco esqueci de citar o nome de Ammer. Este fato, explico – por sua vez – com a minha lascívia de princípio nas questões que dizem respeito à propriedade intelectual”. A declaração apareceu no *Berliner Börsen-Courier*, em maio de 1929. *Ibid.*, p.11.

⁹⁹ *Ibid.*, p.277.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.278.

uma não é explicada pela outra. A sua restrição ao expressionismo na pintura, por exemplo, é dos anos 1910 e precede a sua “guinada política”. Bloch insiste frequentemente em seus depoimentos que Lukács já mostra uma forte preferência pelo “clássico” em contraposição “aos nervos dilacerados de um cigano”, conforme a expressão empregada por Lukács, segundo Bloch, ao tomar conhecimento das pinturas do *Blauer Reiter*. A este “classicismo” Lukács acrescentou, na década de 1930, uma ampla análise histórica da grande cultura burguesa do século XIX e uma intransigente condenação crítica da cultura do modernismo, da arte vanguardista à filosofia, apoiada em uma posição política assumida pelos comunistas de falsa identificação entre vanguarda estética e fascismo. Assim, por mais significativa que seja a sua incomum e solitária defesa da democracia política e da cultura do liberalismo, as suas análises sobre o romance constituem o melhor exemplo – o que impede, sob pena de simplificação grosseira, a mera identificação entre sua posição e a política stalinista do período – mas que, e isto é também difícil de ser negado, não deixou de impregnar em sentido “regressivo” (Adorno) a sua valorização da atualidade.

DAS WORT

LITERARISCHE MONATSSCHRIFT

Redaktion:
Bertho Brecht, Lion Feuchtwanger, Willi Breidel

AUSLEFERUNGSTELLEN DER ZEITSCHRIFT „DAS WORT“
 Mehrsprachige Köln, München, Konstanz; Heft 18. (Ausgaben Nr. 203, Staatsbuch
 der UdSSR, Moskau, Verlagsort 12.)
FRANKREICH — Monographies Hubert, Service Abonnements, 111, Rue Blomet,
 Paris 20.
BELGIEN — Librairie A. U. S. 38, Vestale Halle aux Blés, Bruxelles C. P. 1863, 18.
 C. S. R. — Melantrich, aka spol. Kolínský ústav — odd. slovenských knih, Praha II,
 Vláckův nám. 42 (1966, post. code 20208).
SCHWEIZ — Buchhandlung Stauffacher (Gesamtschick) Hauptpostfach 43, Zürich.
INDO- & SÜDAMERIKA — Bookings Corporation 255 Fifth Avenue, New York N. Y.
 U.S.A.
ENGLAND — W. H. Smith & Son, Ltd., Strand House, Portugal St., London, W. C. 2
 LITAUEN — „Mokslas“ Organisas, Lietuvos alėja, 26, Kaunas.
 SPANIEN — „Bochadores de Publicaciones“ D. Antonino 280, Barcelona.
LETTLAND — Valsts & Raips Tiesībnība, 11, Rīga.
ESTLAND — Tõlkand V. Põlve, aadress 28 Tallinn.
RUMÄNIEN — Editorial Central de Presa „Jurnal“ Strada Olina 14, Bucureşti 1.
PALASTINA — Seldun Co, Jeddah Rd. 26 P.O. B. 223 Haifa.
USSSR — Jorgos Verlag, München A. Starnsee Blvd. 11 oder Verlagsanträge an On
 und Staffle. Adressen werden die Bestellungen von jedem Postamt ab-
 genommen oder von den Abrechnungen des Seisperiodicals.

DAS WORT

erschint Anfang jeden Monats. Umfang jeder Nummer 112 Textseiten

Bezugspreis	3 Monate:	6 Monate:	12 Monate:	Einzelheft:
Frankreich . . . Fr. fs	11.25	22.50	45.—	4.50
USA . . . \$	3.75	7.50	15.—	1.50
Schweden . . . schw. Fr.	2.25	4.50	9.—	0.90
Tschechoslowakei . . . Kč	17.00	35.—	70.—	7.—
Belgien . . . & Frs.	17.00	35.—	40.—	4.—
Spanien . . . Ptas.	10.00	20.—	40.—	4.—
Estland . . . L.	20.—	40.00	80.00	8.00
Estland . . . est. Kr.	1.75	3.50	7.—	0.70
Norwegen . . . n. Kr.	2.50	5.—	10.—	1.—
Dänemark . . . d. Kr.	2.50	5.—	10.—	1.00
Schweden . . . schw. Kr.	2.50	5.—	10.—	1.00
USSSR . . . Rub.	3.75	7.50	15.—	1.50

Sichern Sie sich die regelmäßige Zustellung
 unserer Zeitschrift, indem Sie abonnieren!

Druck: T. Drechsler, Moskau — GlavLit B—3166

Heft 6
 Juni 1938
 JOURGAZ-VERLAG MOSKAU

Fac-símile do número em que foram publicados os textos de Lukács e Bloch.

8 O “DEBATE SOBRE O EXPRESSIONISMO” COMO CHAVE INTERPRETATIVA DA POLÊMICA ADORNO X LUKÁCS

A análise da polêmica entre Lukács e Adorno constitui um capítulo importante ao se tentar reconstituir historicamente a confrontação crítica entre Georg Lukács, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertolt Brecht e Theodor Adorno, a partir do debate sobre o expressionismo. A significação dessa querela entre Lukács e Adorno como um capítulo da história da modernidade estética – e, particularmente, da estética marxista – está justamente na marca incisiva que deixou no conjunto das obras de ambos. Há no “mal-entendido” entre Lukács e Adorno um universo de questões significativas que extrapolam o âmbito da discussão sobre a arte. Assim como na polêmica entre Lukács e Bloch, a questão das vanguardas coloca-se simultaneamente à do “irracionalismo”.

O novo princípio formal da arte vanguardista, o não orgânico, é – para Lukács – decadente. Seus esforços no sentido de atualizar o significado de *realismo crítico* nas artes expressam – segundo a crítica de Adorno – uma “regressão estética”. Apesar dessa polarização aparentemente irreduzível nos seus termos, uma análise histórica mostra que em ambas as teorias estéticas existe um *momento normativo*: nos dois casos o dever-ser do filósofo sobrepõe-se ao ser da obra de arte. Isso não significa que essas teorias de Lukács e Adorno estabeleçam leis estéticas supra-históricas – o problema não é tão

simples. Como momento, o princípio normativo está também presente nas *Vorlesung über die Ästhetik* [Preleções sobre a estética] de Hegel – matriz filosófica comum a esses teóricos.

Essa conexão é extremamente importante, mas seria necessário demonstrá-la no particular, no modo como esse normativismo de matriz hegeliana se faz presente em momentos decisivos da crítica da modernidade estética de Lukács e Adorno. O debate sobre o expressionismo entre Lukács e Bloch (o “método criativo do expressionismo”) pode nos oferecer a chave interpretativa das aporias da confrontação entre Adorno e Lukács, realizada vinte anos depois, em contextos históricos qualitativamente diversos – o da ascensão do nazifascismo, no primeiro, e o da Guerra Fria, no segundo. Em relação à herança hegeliana, os comentários de Hegel sobre a ironia romântica e a “morte (dissolução) da arte” são, sem dúvida, uma referência decisiva para a compreensão do momento normativo em Lukács e Adorno. A questão é diversa em se tratando de Benjamin e Bloch. Sobretudo em Benjamin, que elabora um “novo” conceito de atualidade, transpondo para sua concepção da história a experiência da “montagem literária” das vanguardas históricas.

Nosso objetivo consiste em mostrar determinadas afinidades existentes entre o debate sobre o expressionismo (Lukács e Bloch) e o debate sobre as vanguardas (Lukács e Adorno). Na verdade, estamos convencidos de que o primeiro constitui a chave interpretativa do segundo. Mais do que isso, o debate sobre o expressionismo marcou toda a reflexão estética posterior, principalmente de Lukács e Adorno, – como se este fosse a “proto-história” do debate realizado vinte anos depois.

O livro de Lukács e a crítica de Adorno constituem o ponto de partida do debate sobre as vanguardas. Mas as aporias desse debate devem ser analisadas em detalhe. Em primeiro lugar, deve-se analisar a crítica de Adorno ao conceito de “decadência” de Lukács em confronto com seu próprio conceito de “progresso do material artístico”, a partir do conceito de *atualidade* de Benjamin. Em segundo lugar, a crítica a certas debilidades da concepção estética de Lukács no que se refere à forma, ao estilo, às técnicas, bem como ao seu conceito de normal e patológico. A questão do “solipsismo” na arte atual é o ponto extremo da polêmica. Sobre a impossibilidade de estilo, a partir da crítica de Lukács ao modernismo e das aporias

“pessimismo” e “engajamento”, procura-se tirar consequências das irreconciliáveis diferenças entre ele e Adorno diante da experiência da modernidade estética e chamar a atenção para algumas afinidades, nos extremos, a defesa da autonomia da arte e, sobretudo, a crítica (refutação) ao “método criativo do expressionismo”, a “montagem”.

1. O livro de Lukács e a crítica de Adorno

Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus [Realismo crítico hoje], de Lukács, foi publicado pela primeira vez em italiano, em 1957. O ensaio “*Die Erpresste Versöhnung. Zu Lukács: Wider den missverstandenen Realismus*” [Reconciliação extorquida. A propósito da Significação atual do realismo crítico de Georg Lukács], de Adorno, apareceu na revista *Der Monat* no final do ano seguinte. A crítica de Adorno ao novo ataque de Lukács contra as vanguardas históricas significa, em boa medida, uma retomada da discussão sobre a modernidade estética que havia sido interrompida pela 2ª Guerra Mundial, agora em um contexto qualitativamente diverso. Lukács reafirma, no essencial, sua posição antivanguardista de refutação do “método criativo do expressionismo” a partir da leitura das obras de Franz Kafka, Robert Musil, Samuel Beckett e outros, utilizando, a seu modo, a teoria da alegoria desenvolvida por Benjamin em seu livro sobre o barroco alemão que havia sido republicado recentemente. A subordinação da forma alegórica à forma simbólica (realista) na obra tardia de Lukács mudou o tom do debate. A crítica de Adorno reflete essa mudança.

O próprio Lukács reconhece, no prefácio de seu livro, que acontecimentos como o 20º Congresso do PCUS e o trágico desfecho político da Hungria (1956) influíram no seu modo de apresentar os problemas, mas sustenta que não modificaram substancialmente seu posicionamento já conhecido em relação a eles e reafirma a atualidade da forma simbólica. Na literatura, trata-se ainda do realismo, ou das aporias: realismo (“crítico”) X antirrealismo (montagem, alegoria, arte abstrata etc.), Thomas Mann, de um lado, Kafka e Musil, de outro. É a defesa da grande narrativa, da forma simbólica e a condenação da forma alegórica. O avanço em relação aos anos 1930 é que Lukács, além de se preocupar em fazer a análise

interna das obras, que não fez no ensaio contra o expressionismo,¹ “leva a sério” Benjamin como teórico da alegoria.

Ao examinar as tendências antirrealistas da vanguarda, Lukács identifica uma concepção de mundo (*Weltanschauung*) subjacente a elas que se fixa em critérios de ordem formal: “maneira de escrever, técnica literária, processos imediatos de realização”,² e que opõe o “moderno” a um “passado” – no caso, o grande realismo burguês do século XIX – que estaria ultrapassado.

Lukács admite a utilização de procedimentos de vanguarda, como o monólogo interior na narrativa realista, demonstrando maior flexibilidade em relação à posição adotada nos artigos da *Das Wort*. Mas é incapaz de valorizar o procedimento enquanto tal, como a grande bizarrice da construção onírica (Bloch) ou como uma épica negativa (Adorno). Compara os monólogos de Mr. e Mrs. Bloom durante a toailete e na cama, no princípio e no final de *Ulisses* de Joyce, e o longo monólogo de Goethe quando acorda em *Lotte em Weimar*, de Thomas Mann. Para ele, o livre jogo de associações constitui, no primeiro, a própria forma estética, enquanto no segundo, ao contrário, tem um valor rigorosamente técnico. Em Thomas Mann,

[...] o escritor recorre a ele apenas para descobrir e pôr em relevo uma realidade que se situa muito além dos dados brutos, imediatamente fornecidos pelo processo associativo... O autor nunca nos apresenta estas relações apenas no seu aspecto estático ou como se elas fossem instantâneas.³

Mas, “é também apenas aparentemente, e de maneira puramente imediata, que se pode falar, neste caso, de um ‘livre’ curso de associações”.⁴ Lukács opõe esse procedimento ao projeto de Joyce, que entende apenas como expressão da “montagem imediata”: ele é capaz de descrever a dissolução da unidade da obra, mas não restitui dessa dissolução sua forma “mediata”.

1 Gröbe und Verfall des Expressionismus [Grandeza e decadência do Expressionismo] (1934) atualmente em Lukács, *Essays über Realismus*, p.109-49.

2 Lukács, *Realismo crítico hoje*, p.33.

3 Ibid., p.34-5.

4 Ibid.

Aqui, Lukács praticamente reafirma os termos da sua polêmica com Bloch quanto à incapacidade da montagem ou da técnica da livre associação de articular uma síntese, uma unidade de sentido. A forma fragmentária compõe um conjunto estático. “Uma revolução de um conjunto puramente estático, através de pormenores em constante movimento, mas cujo dinamismo é destituído de objetivo e orientação”.⁵ Em Thomas Mann, o resultado da utilização da técnica da livre associação é a criação de um conjunto dinâmico das transformações sem romper a forma narrativa tradicional, ao contrário de Joyce, em que a ruptura produz uma epopeia que provoca uma impressão global de estagnação.

A *Weltanschauung* “irracionalista” das vanguardas é incapaz de conceber o homem na sua realidade efetiva: é a “ontologia” do indivíduo isolado. A historicidade confunde-se com a não historicidade; o tempo é reduzido à duração da existência pessoal que, tomada em si mesma, “parece destituída de história interior”. Para Lukács, há uma conexão direta entre as correntes filosóficas “irracionalistas”, a solidão como “condição humana”, a “solidão ontológica” de Heidegger e as produções artísticas das vanguardas, ou “escritores da decadência”.

Lukács recorre à questão que considera decisiva para a vida dos homens: a categoria da possibilidade – “possibilidade abstrata” e “possibilidade concreta” (aquela a que Hegel chama de “real”).⁶

Do ponto de vista abstrato, ou subjetivo, a possibilidade é sempre mais rica do que a realidade efetiva... Pretendendo reconhecer nesta ilusória riqueza a verdadeira plenitude da alma humana, o subjetivismo moderno sente por ela uma melancolia matizada de admiração e simpatia.⁷

Um “subjetivismo” incapaz de distinguir a possibilidade abstrata da possibilidade concreta, pois do “simples ponto de vista subjetivo, esta possibilidade concreta não se distingue da massa indefinida que constituem as possibilidades abstratas”.⁸ Adorno

5 Ibid., p.35.

6 Ibid., p.40.

7 Ibid.

8 Ibid., p.41.

chama energicamente a atenção para a insensibilidade que Lukács passa a demonstrar em relação ao modo de escrever o próprio texto. O trecho seguinte é ilustrativo:

[...] a descrição literária da possibilidade concreta pressupõe, em primeiro lugar, a descrição concreta de homens concretos, nas relações concretas como o mundo exterior.⁹

São inúmeras as analogias com o debate sobre o expressionismo. O próprio “caso Benn” (o poeta expressionista alemão Gottfried Benn, que se uniu aos nazistas) é novamente tomado por Lukács como “paradigma” do escritor vanguardista: iguala todos a ele. Para Lukács, há uma supressão da realidade efetiva, seja em Benn, seja em Musil, embora “muito diferentes entre si”. Ele lembra que quando “perguntam a Ulrich, o herói do grande romance, *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, o que faria se governasse o mundo, ele responde: ‘só me restaria suprimir a realidade efetiva’”.¹⁰ Mas acrescenta que essa supressão da realidade efetiva nem sempre é formulada em termos tão categóricos em outros escritores. Lembra o caso de Kafka, em que a realidade efetiva é transformada em uma fantasmagoria: a completa dissolução do real – dissolução do homem e dissolução do mundo – na forma literária:

Kafka que sempre descreve os pormenores de maneira realista, concentra todos os meios da sua arte para exprimir esta concepção angustiada que ele próprio tem da essência do mundo como se ela constituísse efetivamente o real;...também ele suprime o real. Na sua obra, os pormenores realistas servem de matéria e de suporte a um irreal fantasmagórico, a um mundo de pesadelo, que deixa assim de ser um mundo e exprime apenas uma angústia subjetiva.¹¹

Na medida em que Lukács estabelece uma conexão direta entre tendências filosóficas “irracionalistas” e expressão literária, a exigida análise imanente, que conseguiu realizar nos ensaios sobre

9 Ibid., p.42-3.

10 Ibid., p.45.

11 Ibid., p.45-6.

literatura francesa, russa e alemã do século XIX, é bloqueada em relação às vanguardas. Adorno chama a atenção para isso. Lukács vê diferenças apenas de superfície entre Benn e Musil, entre Kafka e Martin Heidegger ou Ernst Jünger e Carl Schmitt, em suma, entre os ideólogos da “revolução conservadora” e os escritores vanguardistas, que defenderam “apaixonadamente o ‘eterno’ incógnito da pessoa humana”.¹² Lukács inclui nessa lista suas próprias obras, como também as de Bloch, contemporâneas ao expressionismo.¹³

Na supressão de mediações decorrente dessa conexão direta que estabelece entre forma artística e tendências filosóficas a ela contemporâneas, a análise de Lukács mostra-se frágil – na verdade, um erro histórico! – como já havia apontado Bloch em relação à questão do irracionalismo, e Adorno, posteriormente, em relação aos conceitos de *decadência*, *normal* e *patológico* etc. A autonomia da forma artística é suprimida; é expressão da *Weltanschauung* irracionalista, da “ontologia do indivíduo isolado”, que opõe rigidamente realidade interior e exterior.

Como Adorno observa bem, Lukács condena nas obras o que deveria ser denunciado na própria sociedade: a reificação crescente da existência humana. Na análise de Lukács, há uma clara inversão: é o dever ser do crítico – anteriormente sensível à problemática da reificação social – apegado a modelos de obras de arte do passado (no caso, o realismo do século XIX), sobre as obras de arte de vanguarda ou “antirrealistas”. Lukács não admite para as vanguardas uma “vitória do realismo”, solução a que muitas vezes recorreu para combater o “sociologismo vulgar”.

12 Ibid., p.47-8.

13 A contraposição entre “as formas e a vida” na produção intelectual do jovem Lukács é o tema da minha tese de doutoramento que realizei na Alemanha Federal, entre fevereiro de 1992 e junho de 1997, sob a orientação dos professores Frank Benseler e Christa Bürger. A “Exposé” da Tese, *Die Formen und das Leben. Ethik und Ästhetik beim frühen Lukács*, foi publicada in Benseler; Jung, (orgs.). *Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, p.61-78. O capítulo central da tese, o planejado livro do jovem Lukács sobre Dostoiévski, *Die “zweite” Ethik als Gestaltungsapriori eines neuen Epos*, foi publicado in Benseler; Jung (orgs.). *Lukács 1997. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, p.73-116. Finalmente em livro: Machado, *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*, 2004.

Lukács não poderia ter se esquivado de uma análise mais detida, mesmo que negativa, da obra de Musil, em particular de *O homem sem qualidades*, que considera o “protótipo do romance sem historicidade”.¹⁴ Musil, ao contrário de Kafka, não mereceu uma atenção especial de Bloch, Benjamin e Adorno. De Bloch e Benjamin, provavelmente, por motivos políticos, por cauda da posição assumida por ele logo após o Congresso dos Escritores em 1935 (ver capítulo 6). No caso de Adorno, é mais difícil explicar, pois ele chegou a fazer uma ou outra referência positiva sobre o escritor. Lukács toma como referência *O homem sem qualidades* para discutir a questão do patológico e do “anormal”, como protesto contra a vida prosaica e cotidiana na sociedade capitalista.¹⁵ Ele localiza esse problema já no naturalismo, como um processo que se estende progressivamente com a experiência das vanguardas.¹⁶

Na condenação da angústia como experiência fundamental na obra de Kafka, expressão de “toda decadência moderna em arte”, Lukács lança mão dos argumentos do ensaio de Adorno, “O envelhecimento da nova música” (1954), no qual encontra uma versão diferenciada de *les capacités de la bourgeoisie s'en vont* – justamente a interpretação de Marx sobre o fim das possibilidades heróicas da burguesia, em que constrói o seu problemático conceito de decadência.¹⁷ O mesmo não acontece na sua leitura de Bloch, que conhecia bem, nem de Benjamin. Sua atenção se dirige à “filosofia da reificação musical” (Fehér) em Adorno, isto é, à regressão da sensibilidade, da audição. Porém, Lukács não extrai todas as consequências da interpretação de Adorno do progresso do material artístico. Isso poderia ter contribuído para “retificar” seu conceito

14 Lukács, *Realismo crítico hoje*, p.80.

15 Lukács vê na figura de Moosbrugger de *O homem sem qualidades*, de Musil, uma estetização do criminoso. Cita uma passagem do romance: “Se a humanidade tivesse sonhos coletivos, só podia sonhar ser Moosbrugger”. E acrescenta: “Ora, este Moosbrugger é um assassino sádico e um débil mental” (ibid., p.54).

16 Ibid., p.50.

17 Nem sempre dando a devida atenção à legitimação feita por Adorno da experiência das vanguardas, F. Fehér, no sugestivo ensaio, “Música e racionalidade”, relaciona a análise adorniana da música de Wagner, a seu ver injusta, à tese de Marx e Lukács sobre o declínio ideológico da burguesia. Fehér; Heller, *Políticas de la postmodernidad*, p.111-46.

de obra de arte, não fosse pelas restrições de Adorno à obra de Bela Bartók.¹⁸

Mais uma vez, como fez com Bloch, e agora com Adorno e Benjamin, Lukács faz uso das descrições dos novos procedimentos das vanguardas – como ele próprio admite, corretamente percebidos por eles –, mas com um sentido inteiramente contrário.

Os músicos modernos já não seriam capazes de suscitar o sentimento que está na própria base da sua modernidade, o que implicaria necessariamente na decadência desta música.¹⁹

A conexão que estabelece entre seu conceito de “decadência” e o fenômeno do envelhecimento do material artístico é, certamente, contra a defesa e a legitimação das vanguardas de Adorno, do mesmo modo que sua interpretação de Benjamin é contra a forma alegórica, e a elogiada descrição do universo de Joyce por Bloch, contra a montagem. Adorno, no entanto, desconsidera a importância que seu ensaio e, principalmente, a teoria da alegoria de Benjamin desempenham na construção da interpretação de Lukács da *Weltanschauung* “irracionalista” das vanguardas. Adorno e Benjamin são as referências de Lukács, e Bloch não é citado. A presença deste é apenas implícita nos comentários contra o jogo de associações, a montagem onírica (Bloch), em *Ulisses* de Joyce.²⁰ É a partir de Benjamin que Lukács se aproxima de Proust. Naquilo que em Benjamin é o mundo desperto de Proust, Lukács vê um parentesco com a teoria bergsoniana da duração, que é levada às últimas consequências, “de modo que não fica nenhum vestígio de objetividade”.²¹

18 Sobre a mudança de juízo de Adorno em relação à obra de Bartók, ver: Almeida, *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*.

19 Lukács, *Realismo crítico hoje*, p.62.

20 Ver o sugestivo ensaio de Ernst Bloch sobre Joyce e Brecht “Romane der Wunderlichkeit und montiertes Theater”. In: Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, p.240-50.

21 *Ibid.*, p.63. A visão do jovem Lukács é bem diversa. Para ele, a *durée* bergsoniana desempenha um papel-chave para a compreensão da nova função do tempo no romance moderno, particularmente no romance da desilusão. O jovem Lukács, ao interpretar a *Education sentimentale* de Flaubert, na sua *Theorie des Romans*, antevê teoricamente o que vem à luz apenas no desenvolvimento posterior do romance de Proust, Thomas

A alegoria é discutida por Lukács com o propósito de descrever os aspectos essenciais da literatura de vanguarda.

Enquanto categoria estética – ela mesma muito problemática –, a alegoria dá, com efeito, uma expressão estética a certas concepções de mundo, cujo caráter é justamente o de dissociar o mundo, fundamentando-o numa transcendência essencial, cavando um abismo entre o homem e o real.²²

Lukács relaciona a forma alegórica com uma concepção de mundo que desvaloriza o mundo terreno. A história da arte medieval e a obra de Giotto, principalmente esta última, constituem exemplos de como o sentimento do mundo terreno se sobrepõe ao alegorismo original. Na história da arte, a alegoria é uma forma de transição estética; em determinados períodos dessa história,

[...] o primado da transcendência significa, em relação às tendências para a imanência, um “*ainda não*” (Bizâncio e Giotto) e aqueles em que se deve ver um “*não mais*” o que corresponde ao presente exemplo (a literatura de vanguarda, CEJM).²³

Lukács ressalta a diferença entre pintura e literatura. Na primeira, o alegorismo pode conservar um valor estético imanente, mas “um valor puramente decorativo”.²⁴ Na literatura, não se poderia ter algo semelhante. Aqui se manifesta, mais uma vez, o limite da concepção lukacsiana de ornamento, isto é, a oposição abstrata entre ornamentação e representação, que resulta, de um lado, no rebaixamento estético da forma do mosaico à mera decoração, de outro, na recusa de Lukács pela moderna pintura ou pela abstração em arte. No caso da literatura, a alegorização, como um “*não mais*”, caracteriza-se por uma recusa a toda imanência possível, a qualquer esforço para dar um sentido ao mundo terreno, tanto na vida

Mann e R. Musil até Uwe Johnson. O próprio Lukács admite isso no Prefácio de 1962.
In: Lukács, *Theorie des Romans*, p.8.

22 Ibid., p.66.

23 Ibid., p.67.

24 Ibid.

do homem como na sua realidade efetiva.²⁵ A alegoria é refutada enquanto forma, na medida em que expressa uma concepção de mundo que recusa atribuir sentido imanente à vida terrena.

Com o propósito de denunciar o caráter alegórico da literatura de vanguarda, Lukács apoia-se na obra de Benjamin. O drama barroco alemão é, segundo Lukács, pretexto para Benjamin:

[...] desenvolver, à sua maneira de ensaísta, uma estética da alegoria ou, mais exatamente, para demonstrar claramente que a transcendência ligada ao alegorismo faz quebrar os quadros de toda estética [...] Benjamin faz ressaltar as características alegóricas da arte contemporânea [...] ele fala quase diretamente da literatura de vanguarda, de maneira muito ousada e resoluta, transpondo de modo profundo para o próprio drama barroco os traços mais característicos dessa literatura e fornecendo assim, pela primeira vez, um fundamento filosófico ao paradoxo do vanguardismo.²⁶

A alegoria moderna suprime o típico, reduz o pormenor a uma simples particularidade, característica que aproxima a literatura de vanguarda do naturalismo.

O pormenor – mesmo quando a alegoria o torna intermutável – conserva uma relação imediata, embora paradoxal com a transcendência, passa ser aqui apenas uma abstração tendendo à transcendência. É esta, de fato, a característica singular da literatura de vanguarda: a tendência para substituir o tipo concreto por uma particularidade abstrata.²⁷

A referência positiva – e até bastante elogiosa – à teoria da alegoria de Benjamin é semelhante a que foi feita à teoria da montagem de Bloch no debate sobre o expressionismo: Lukács extrai consequências contrárias aos propósitos de ambos. Incorpora concretamente as análises de Bloch e de Benjamin para compreender a obra de arte vanguardista, mas se mostra incapaz de modificar sua concepção antivanguardista de fundo.

25 Ibid.

26 Ibid., p.68.

27 Ibid., p.71.

O melhor exemplo disso é o capítulo “Alegoria e símbolo” de sua *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen* [Estética], em que retoma magistralmente a relação entre alegoria e símbolo em termos da história da filosofia (a alegoria de Heráclito, Orígenes, Aeropagita, Goethe a Benjamin²⁸), mas não articula uma interpretação capaz de superar a “inferioridade” da alegoria em relação à forma simbólica: a alegoria não se supera; símbolo e alegoria permanecem como conceitos rigidamente antitéticos.

Não se pode dizer que faltem a Lukács informações acerca das vanguardas – como nos anos 1930, ao não se referir ao expressionismo “autêntico” para Bloch, a pintura e a música –, apesar dos exemplos literários já gastos: Heinrich Mann, Roger Martin du Gard, Arnold Zweig. Ele “analisa” as obras de Proust, Joyce, Musil, Döblin, Kafka, Beckett, mas sempre no sentido de ilustrar a concepção de mundo “irracionalista” subjacente a elas. Certas apreensões sensíveis das obras, como a importância sugestiva do pormenor enquanto suporte do conjunto fantasmagórico, em Kafka, e da tensão do conjunto sobre o pormenor, em Musil, são volatilizadas em sua reflexão, na medida em que estabelece uma conexão sem mediações entre tendências filosóficas “solipsistas” e literatura de vanguarda.²⁹

Adorno submete o livro de conferências de Lukács a uma crítica mordaz. A polarização política extrema é, sem dúvida, o maior obstáculo para uma análise minimamente distanciada. A restrição irreduzível de Lukács às vanguardas corresponde, em boa medida, à restrição também irreduzível de Adorno ao engajamento político e ao realismo.

O questionamento de Adorno a Lukács tem uma história peculiar. Adorno lembra, logo no início de sua crítica, o significado da produção do “jovem” Lukács, *A alma e as formas*, *Teoria do romance* e *História e consciência de classe*, e não deixa de se referir com certa admiração a *O jovem Hegel* e aos ensaios sobre a literatura alemã do século XIX (sobre G. Keller e W. Raabe³⁰). Mas é implacável com

28 Ver a edição condensada dessa obra feita por F. Féher e autorizada pelo próprio Lukács. *Ästhetik IV*, p.141-176.

29 Ibid, p.79.

30 Ver: Lukács, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*.

sua produção pós-anos 1930, principalmente a análise estética e filosófica do modernismo. Para ele, a compreensão de Lukács do “irracionalismo” é expressão da destruição do seu próprio conceito de razão.

A posição de Adorno em relação à produção filosófica alemã pós-Nietzsche apresenta significativos pontos de afinidade com a posição de Bloch, cuja importância política nunca é demais sublinhar.

De maneira extremamente dialética, o dialético oficializado³¹ condenou todas as tendências irracionistas da filosofia moderna [...] à reação e ao fascismo, sem indulgência para o fato de que nestas correntes o pensamento, diante do idealismo acadêmico, também se rebelava justamente contra aquela reificação de ser e pensamento cuja crítica construtiva constituía a causa específica de Lukács. Nietzsche e Freud tornaram-se para ele simplesmente dois fascistas...³²

Adorno leva em conta a dificuldade política de Lukács após sua participação no governo I. Nagy (1956), na Hungria, que foi derrubado pelas tropas do Pacto de Varsóvia, mas questiona sua descoberta “póstuma” de Brecht, e não deixa de comentar ironicamente sua referência à exposição “Arte degenerada” (1937), ao defender “uma geral tomada de posição a favor da liberdade de escrever”.³³ Se a pessoa de Lukács está, para Adorno, acima de qualquer suspeita, sua produção intelectual é demonstração de “sacrifício do intelecto”. Sua tentativa (como a de Brecht) de ampliar o conceito de realismo levou a uma oposição tímida diante da burocracia, dos *aparatchik*, “antecipadamente paralisada pela consciência da própria impotência”.³⁴

Do lado político, a crítica de Adorno volta-se contra o engajamento político como elemento extraestético (no pós-guerra,

31 Cabe lembrar que Lukács foi expulso do Partido Comunista Húngaro em 1956 e só foi reabilitado em 1967, perdeu no período sua cátedra e estava também impossibilitado de publicar em alemão.

32 Adorno, *Conciliazione sforzata*, p.239.

33 Ibid.

34 Ibid.

distanciou-se ainda mais das posições de Lukács, assim como de Bloch, Brecht e Eisler).³⁵ Do ponto de vista estético, o conceito de “realismo” não tem lugar em sua reflexão estética sobre a modernidade, a não ser como algo dado no passado (século XIX), como em sua análise da obra de Balzac, algo que se perdeu.

As questões levantadas na crítica a Lukács já são bem conhecidas. Adorno retoma um debate interrompido pela guerra. Como ler suas restrições à crítica lukácsiana ao “formalismo” das vanguardas – segundo ele, uma simplificação da crítica de Hegel ao formalismo kantiano na estética – sem fazer uma conexão com a discussão de vinte anos antes? Assim como Bloch, Adorno retoma problemas colocados pelos escritos de juventude de Lukács para questionar a posição antivanguardista deste. Lembrando seu posicionamento diante da obra de Freud, já nos anos 1920, seu conceito “acrítico” de “normal” e “patológico”, ou a maneira como dissemina em toda a produção artística de vanguarda um suposto “solipsismo”, considera que o núcleo teórico de Lukács permanece dogmático.³⁶ E acrescenta:

35 Em relação ao posicionamento de Adorno diante de Lukács e Bloch no imediato pós-guerra, Nicolas Tertulian lembra que Adorno fica sabendo que a revista *Merkur* preparava a publicação de um artigo de Max Bense sobre as posições filosóficas defendidas por ele e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*. Adorno, ao saber que o autor aproximava a orientação de seu pensamento aos de Lukács e Bloch, dirige-se ao editor da revista, Horkheimer não havia ainda retomado da América, pois temia ser associado a pensadores do “campo socialista”, impedindo a volta do amigo. Adorno preparava também, para essa mesma revista, uma tomada de posição frente aos “*Turkistaner*”, como ele se referia nas cartas aos soviéticos e seus aliados. Escreve na mesma ocasião a Bense e insiste enfaticamente para evitar qualquer identificação com os “doutores” Lukács e Bloch. Em carta de 12.12.1949 dirigida ao editor da revista, Hans Paeschke, Adorno comenta sobre uma segunda parte da *Dialética do esclarecimento*, em que ele e Horkheimer estabeleceriam uma confrontação crítica com Lukács. Nessa carta, ele é claro sobre a questão: “O estudo de Bense nos associa confusamente com certos teóricos em relação aos quais nos encontramos na mais áspera oposição: para o segundo volume da *Dialética* nós elaboramos uma discussão crítica com Lukács, e com o meu amigo de outrora Ernst Bloch, de quem sou inimigo, por razões objetivas, já há muitos anos” apud Tertulian, Lukács/Adorno – La riconciliazione impossibile. In: *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*, p.64-5. A relação com Eisler também se tornou problemática. Ver o prefácio de 1969 de Adorno a *Musique de cinéma*, p.177-9.

36 *Ibid.*, p.242.

Lukács, sob os conceitos de decadência e vanguardismo – as duas coisas são para ele a mesma – coloca junto coisas extremamente heterogêneas, portanto não apenas Proust, Kafka, Joyce, Beckett, mas também Benn, Jünger, talvez Heidegger; e teóricos como Benjamin e eu mesmo.³⁷

As aporias do debate sobre o expressionismo são retomadas de modo potenciado ao extremo. Bloch utiliza pragmaticamente o conceito de realismo em conexão com a experiência das vanguardas, como Brecht. A experiência de duas décadas da política de “realismo socialista” e a perseguição aos vanguardistas lançaram por terra as expectativas de uma nova arte – expectativas que em Adorno têm um registro inteiramente diverso.³⁸ Para ele, é como se o “realismo” de Brecht, o “realismo crítico” de Lukács e o “realismo socialista” oficial fossem idênticos, já que os dois primeiros não ultrapassam a oposição tímida e impotente a este último – que é simetricamente análoga à impotência do protesto das vanguardas, para Lukács.

A condenação por Lukács das vanguardas históricas, nesse contexto, soa falsa. Como não considerar absurdos seus juízos sobre a obra de Kafka, se até há pouco ela só era encontrada em algumas bibliotecas de seu próprio país? Lukács está discutindo obras mais ou menos contemporâneas ao expressionismo depois de mais de vinte anos. Essa desvalorização crescente da atualidade só é comparável ao também crescente pessimismo de Adorno – “adiamento da práxis”³⁹ – sobre as possibilidades de mudança no mundo administrado.

Pode-se perguntar se o universo artístico-cultural, principalmente de Lukács, foi além daquele das décadas iniciais do século XX – e que em relação a Kafka, Benjamin e Brecht, por exemplo, chegou tarde. O que não é exagero! O peso da experiência da década de 1920, da arte à filosofia, passando pela política, tanto em Lukács e Bloch como em Adorno e Benjamin, é enorme. Pode-se dizer

37 Ibid., p.244.

38 Sobre a trajetória intelectual de Adorno nos anos 1930, principalmente em relação ao seu processo teórico-filosófico de afastamento de Lukács e Benjamin, C. Pettazzi oferece-nos uma elucidativa e minuciosa análise. *Th. Wiesengrund Adorno*.

39 Vacatello, *Th. W. Adorno: Il rinvio della prassi*, 1972.

também que há entre eles, nesse aspecto de época e de formação, uma mera variação de matiz que marca as recordações tardias de Lukács, Adorno e, sobretudo, Bloch, caracterizadas pela nostalgia. Adorno já alertara sobre isso em relação a Lukács.⁴⁰

2. Crítica do conceito de decadência

A concepção lukacsiana da arte de vanguarda como manifestação histórica necessária de “decadência” do capitalismo provém, substancialmente, dos anos 1930. Um trecho ilustrativo dessa concepção encontra-se em seu longo ensaio sobre a estética de Schiller de 1935. Aqui se percebe claramente de que modo Lukács elabora seu *dictum* sobre o fim das possibilidades heroicas da burguesia e generaliza para toda a cultura da época (da arte à filosofia) esta *Weltanschauung*.

Depois de 1848, a sociedade capitalista se apresenta com toda a sua feiúra consumada, com sua hostilidade já explicitada à beleza e à arte. [...] Sobretudo, porque o longo período reacionário de ascensão capitalista a partir de 1848, período cuja escuridão só foi brevemente iluminada... pelo relâmpago da Comuna de Paris de 1871, fez desaparecer toda esperança de mudança. [...] Irritação e desespero são agora o *pathos* deste contraste. A beleza perde cada vez mais plenamente seu caráter terreno ... a beleza se converte em fantasma, em um vampiro, em um sinistro ser químérico e transcendente.⁴¹

40 Ibid., p.240.

41 Lukács, A propósito de la estética de Schiller. In: *Aportaciones a la historia de la estética*, p.105-6. Lukács ressalta na sua crítica à “estética do feio” a conexão desta com a poesia de Schiller e Baudelaire. Lukács atribui também a Friedrich Schlegel o mérito de ter introduzido o problema do feio como questão central da arte moderna. Podemos também encontrar em Jauss uma interpretação semelhante: Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Anciens et des Modernes”. In: Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, p.67-106. Mas Lukács mantém-se insensível à questão do “feio” na estética moderna, diferentemente de Adorno. Ver: A categoria do feio. In: Adorno, *Ästhetische Theorie*, p.74-8. Ver também o estudo do discípulo de Hegel: Rosenkranz, *Estética del Brutto*.

Nesse ensaio, ao comparar a poesia de Baudelaire à de Schiller, vê naquela a revelação de um novo *pathos* que procede do “escândalo romântico” pela beleza separada do homem. Na feiura da vida burguesa, a irritação do poeta dissimula-se na ironia e na sátira, que se convertem assim em fonte poética de um “profundo pessimismo”. Mas a luta de Baudelaire insere-se ainda assim na vertente do realismo europeu do século XIX, mesmo que Lukács conclua que “já contenha explícitas tendências de decadência”.⁴²

Em toda literatura do século XX, Lukács identifica a predominância estilística do *naturalismo*, incapaz de distinguir o essencial do inessencial, o importante do anedótico. Para ele, tal predominância estilística é mascarada por aqueles que a glorificam, que:

[...] colocam no centro das suas análises problemas da pura forma e isolam do conteúdo da obra os caracteres puramente externos da escritura, cujo valor é assim exagerado, e ao mesmo tempo ignoram [...] a essência social e artística deste conteúdo.⁴³

Segundo Lukács, constitui princípio comum a todo naturalismo:

[...] ausência de seleção, recusa de hierarquização [...], submissão ao meio (primeiro naturalismo), atmosfera (naturalismo tardio, impressionismo e também o simbolismo), montagem de fragmentos da realidade em estado bruto (neorrealismo), corrente associativa (surrealismo), etc.⁴⁴

A análise sobre a *Weltanschauung* “irracionalista” das vanguardas – seja sob a forma da “montagem”, como na polêmica com Bloch, seja na questão da “alegoria”, na discussão com Adorno – permanece sem mudanças substanciais. Adorno é mais radical na historicização de suas categorias estéticas, mas, ao mesmo tempo, não assume a valorização de Hegel. Para ele, a obra de arte vanguardista é a expressão historicamente necessária da alienação na sociedade capitalista. Por isso, seria totalmente inadequado – um mal-entendido – compará-la à plenitude da arte orgânica – realista.

42 Ibid., p.106-7.

43 Lukács, *Realismo crítico hoje*, p.57.

44 Ibid., p.58.

O problemático conceito de “decadência” para a explicação da experiência das vanguardas históricas – formulado nos anos 1930 como generalização, para a cultura do capitalismo tardio, da análise de Marx sobre o fim das possibilidades heróicas da burguesia – é a expressão mesma do limite teórico da tentativa de Lukács de historicizar as categorias estéticas do idealismo alemão. Ele pretende elaborar uma estética histórico-sistemática, motivado pela leitura dos inéditos de Marx e Engels, os comentários sobre arte e literatura e, sobretudo, de *Os manuscritos econômicos e filosóficos*, de Marx.

Lukács contrapõe bipolarmente decadência e progresso. A arte burguesa pós-naturalista representa o primeiro polo, inverso ao da arte do período da burguesia ascendente. Essa análise da história da arte pós-naturalista como um processo de declínio já aparece claramente formulada no ensaio contra o expressionismo. É a transposição para a arte atual da análise hegeliana sobre a ironia romântica e, em particular, a de Marx sobre 1848.

Lukács, como Adorno, sempre valorizou enfaticamente a concepção de Hegel e Marx sobre o progresso histórico.⁴⁵ E a posição original de Benjamin, nesse aspecto, não pode ser entendida sem levar em consideração a leitura da obra de Marx feita nos anos 1930, exemplificada na obra de Lukács, na oposição entre épocas de progresso e decadência.⁴⁶ Mesmo a atitude de Adorno, apesar da crítica correta à concepção lukácsiana de decadência e à valorização das vanguardas históricas, não está livre dos defeitos do conceito de “progresso”. Nele, a atualidade é desvalorizada, concebida como expressão de uma *Weltanschauung* “irracionalista” e “decadente” ou como “regressão” da sensibilidade.

Tanto a “decadência” “irracionalista” das vanguardas, na linguagem de Lukács, como o “desejo de regressão”, na de Adorno,

45 Ao lembrar que Benjamin, em sua crítica à ideologia do progresso, não quer expulsar da sua reflexão o conceito, Adorno recorre a Hegel e Marx: “Mas a essência da objetividade histórica consiste em que o feito pelos homens, as instituições em seu sentido mais amplo, se independentizam deles e se convertem em uma segunda natureza [...] O momento mítico do progresso intramundano reside em que, como reconhecera Hegel e Marx, o progresso acontece por sobre as cabeças dos sujeitos e os forma à sua imagem; é insensato impugnar o progresso apenas porque não dá conta de seus objetos, os sujeitos”. Adorno, Progresso. In: _____, *Stichworte*, p.40.

46 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p.574.

são transformados em *tabu*. O momento de verdade de ambas as teorias está em mostrar a dificuldade do conceito de “obra de arte” no presente. A defesa da autonomia da arte redundou em normativismo, a que Benjamin e também Bloch escaparam. A compreensão da montagem, nesse sentido, é decisiva. Em Benjamin, significa a possibilidade, enquanto método de representação da história, de uma concepção da atualidade livre do conceito de progresso.

3. Adorno: progresso e envelhecimento do material artístico

Os temas da “morte da arte” e da não validade de um sistema simbólico geral podem ser tomados como fio da meada para uma compreensão crítica da teoria estética e da história da arte do século XX – o que foi claramente compreendido por Adorno nos anos 1930. A tendência hoje em voga de decretar o fim da modernidade apenas mostra mais uma vez a atualidade da questão já esboçada por Hegel.⁴⁷ As vanguardas do início do século efetivaram uma *ruptura* histórica que resultou na impossibilidade de normas estéticas de validade geral.

No debate sobre o expressionismo, o conceito de obra de arte tomado por Lukács como típico em sua análise crítica da modernidade encontra-se no passado. Não é a arte clássica grega, como em Hegel, mas a dos realistas do século XIX. O novo conceito de obra de arte colocado pela experiência histórica das vanguardas é, para Lukács, o resultado de uma visão “caótica” e “irracionalista” da realidade, e expressa “a decadência da decadência do capitalismo”.

Essa posição antivanguardista e antimodernista de Lukács foi duramente atacada por Bloch já nos anos 1910. Contra Lukács, este defende o “expressionismo autêntico” na pintura e na música.

47 Ver o capítulo sempre atual da Estética hegeliana: A dissolução da forma da arte romântica. In: Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik II*. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, p.220-44. Sobre a questão da “morte” da arte e a “dissolução da forma da arte romântica” em Hegel, ver: D’Angelo, *Simbolo e alegoria in Hegel*, p.217-34. Bürger retoma o paralelo entre a crítica de Hegel à ironia romântica e a de Lukács ao solipsismo das vanguardas, ver: Bürger, *Prosa der Moderne*, p.13-30. Sobre o classicismo na concepção estética de Hegel, ver: Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, p.267-511.

A concepção blochiana da obra de arte, desenvolvida na teoria do ornamento, que elaborou em 1916, foi capaz não só de historicizar a arte, como também seu próprio conceito.⁴⁸ Nela, Bloch apreende o novo dos procedimentos técnico-formais e do “querer-artístico” das vanguardas do impressionismo ao expressionismo, e, posteriormente, na *Herança deste tempo* – o uso da montagem na literatura e na filosofia –, experiências e definições que escapam ao entendimento de Lukács. No que diz respeito à política no âmbito da cultura, a posição de Bloch é a de tentar impedir que a expressão de revolta, de “anticapitalismo” no âmbito da cultura, seja apropriada pela reação, pelo fascismo.

Para Adorno, o conceito de obra de arte realista em Lukács é expressão de regressão estética. Bloch critica o classicismo de Lukács, sua estreiteza política, diante do fenômeno do irracionalismo, sua não compreensão do expressionismo “autêntico”, da montagem etc., mas não descarta o realismo, de que é exemplo Brecht, que utiliza a linguagem das vanguardas e a montagem, em particular. Politicamente, aspecto decisivo, Lukács, Bloch e Brecht concordavam, em termos gerais, e estavam imediatamente empenhados na construção de uma frente política. O debate da *Das Wort* é expressão disso. Nesse aspecto, o debate do final dos anos 1950 entre Adorno e Lukács é mais aporético. Adorno refuta não só o realismo enquanto tal, seja na versão de Lukács seja na de Brecht, como critica radicalmente o envolvimento político de ambos.⁴⁹ Aqui, a polarização é mais extremada (irreconciliável).

No ensaio “O envelhecimento da nova música”, Adorno coloca em dúvida a possibilidade de a produção musical posterior ter superado as inovações da época do expressionismo. Para ele, essa produção não foi além do *Pierrot Lunaire* e da *Erwartung* de Arnold Schönberg, do *Wozzeck* de Alban Berg, da obra inicial de Igor Stravinsky e de Bela Bartók. Essas obras estão estreitamente ligadas ao

48 Sobre a concepção estética de *O espírito da utopia* de Bloch, ver meu ensaio: Uma filosofia expressionista. Sobre *O espírito da utopia* de Ernst Bloch. In: Loureiro; Musse (orgs.), *Capítulos do marxismo ocidental*, p.35-58.

49 Ver uma contraposição instigante às críticas de Adorno na forma de defesa de duas peças de Brecht: *A Santa Joana dos matadouros* e *A resistível ascensão de Arturo Ui*: Brecht, Adorno e o interesse do engajamento. In: Costa, *Sinta o drama*, p.215-37.

panfleto de Karl Kraus contra a guerra, sua monumental peça *Os últimos dias da humanidade*. Os expressionistas Schönberg, Berg e Webern também eram próximos da pintura do *Der Blaue Reiter* [O cavaleiro azul].⁵⁰

O envelhecimento a que se refere Adorno é o resultado da perda de tensão e da capacidade da música de evocar o sentimento de angústia e medo (*Angst*). Sua argumentação é construída com base em uma análise coerentemente articulada do material musical; não se trata de uma “tendência” provocada por um sentimento externo a ele. O envelhecimento é do próprio material. Adorno determina de modo historicamente preciso a época em que se inicia esse processo: para ele, é o envelhecimento dos resultados expressivos e das conquistas em relação ao domínio do material artístico, da experiência explosiva das vanguardas históricas, que caracteriza a arte pós-expressionista.⁵¹

Nesse aspecto essencial, Adorno está de acordo com a análise de *Geist der Utopie* [Espírito da utopia] em relação à época do expressionismo, que combinava progresso estético com avanço (revolução) político. Ele prolonga essa possibilidade *sui generis* até a ascensão do nazifascismo. Exemplos disso são sua recepção de *Mahagonny*, ou sua avaliação de 1932 das possibilidades da nova música em “Sobre o lugar social da música”, que amplia no âmbito da teoria da nova música o que nas discussões da revista *Die Links-kurve* se iniciava em relação à “teoria marxista da literatura”.⁵²

A reflexão sobre as possibilidades da nova música e da arte em geral sofre uma mudança brusca já em 1935, como ilustra o ensaio sobre o fetichismo na música, que pode ser considerado um marco, sobretudo se comparado à *Exposé* (Paris capital do século XIX) de Benjamin, do mesmo período. A crítica entusiástica da montagem e do surrealismo em *Mahagonny* está próxima de *Einbahnstrasse* [Rua de mão única] de Benjamin e de *Spuren* [Vestígios] de Bloch, mas inteiramente distante, poucos anos depois, de *Erbschaft dieser*

50 Schönberg, The Relationship to the Text, *Der Blaue Reiter*, p.90-103.

51 Adorno, *Filosofia da nova música*, p.14-5.

52 O motivo pelo qual esses pequenos ensaios de Adorno não foram até agora incluídos em suas *Obras completas* permanece sendo algo misterioso.

Zeit e das *Passagen-Werk*, e do ensaio sobre a obra não aurática de Benjamin no ensaio sobre o fetichismo na música.

Em *Herança deste tempo*, Bloch vê no surrealismo e na montagem, assim como Benjamin em *Einbahnstrasse* ou nas *Passagen-Werk*, uma continuação daquelas experiências da época do expressionismo, mais precisamente dos anos 1910. Adorno já não participa desse otimismo de Benjamin, de Bloch ou de Brecht desde 1933, e, mais uma vez, o ensaio sobre o fetichismo na música representa um marco. O registro dessa inversão de valores pode ser claramente captado na sua crítica de vinte anos depois ao surrealismo.⁵³

Para Adorno, o conceito de progresso não pode ser aplicado diretamente ao material. Na medida em que o sujeito foi expulso da composição e o material se converteu em idolatria de si mesmo, este perdeu sua validade. O culto da racionalização do material mediante a disposição atomística dos seus elementos desfaz a coerência do contexto musical. A paleta pode se tornar assim um quadro e a racionalização um caos. Com a nivelação e a neutralização do material, desapareceu o radicalismo originário existente entre a força expressiva dos acordes e o sujeito.

Hoje em dia ninguém mais se irrita contra o dodecafonia, que tem acesso a todas as solenidades musicais. A técnica dodecafônica como ocupação privada de um grupo de especialistas [...] necessária para a cultura de um modo não inteiramente claro.⁵⁴

Adorno nunca propôs uma volta aos anos do expressionismo. A retomada daqueles padrões ou de qualquer forma expressiva do passado implicaria, do ponto de vista da sua teoria, uma restauração. Bela Bartók, por exemplo, afastou-se da nova música ao não prescindir da tonalidade. O “assombro” de Adorno em relação a Bartók diz respeito ao seu retorno aos padrões da tonalidade, e não à sua vinculação com a arte popular. Lukács defende Bartók dos comentários de Adorno, mas não leva em consideração o fato de Adorno fazer restrições apenas ao retorno de Bartók à música tonal.⁵⁵

53 Adorno, Retrospectiva sul surrealismo. In: *Note per la letteratura (1943-1963)*, p.96-100.

54 Id., El envejecimiento de la nueva musica. In: *Disonancias*, p.164.

55 Lukács, *Estética*, t.4, p.73.

O que perturba Adorno pode ser caracterizado de modo simples e claro: trata-se do conformismo moderno. Um dos seus sintomas característicos é a perda de tensão e de expressão das obras. Ele não atribui esse conformismo a uma recusa subjetiva dos produtores, mas a uma tendência objetiva do desenvolvimento da arte moderna. Este se caracteriza pelo primado do material, que se transforma em “fetichismo do material”. O conformismo moderno na música não justifica, para Adorno, uma volta aos materiais do passado. O envelhecimento da nova música é interpretado como uma tentativa de imposição de um novo estilo de época (basta lembrar a crítica de Bürger, que é enfática neste sentido), pois ele recusa legitimar uma tradição material. Com tal recusa, quer banir o perigo do historicismo.⁵⁶

Já Hegel diagnosticara, após examinar a “dissolução da arte romântica”, a livre disponibilidade de formas e objetos. Essa livre disponibilidade se mostra problemática no momento em que não há mais um sistema simbólico universal obrigatório – o que diminui enormemente as possibilidades de êxito da obra. É apenas nesse sentido que a restrição normativa de Adorno e Lukács (ainda que com orientações opostas) em relação à arte moderna contém um momento de verdade.

A expressão de angústia ou de medo, como critério artisticamente autêntico, contrapõe os juízos estéticos de Adorno aos de Lukács, segundo o qual o mundo atemoriza aqueles que o observam com medo. Conforme Arnold Hauser, o medo de Adorno não é ideologicamente menos limitado que a serenidade de Lukács.⁵⁷ Diante desse fenômeno moderno que é o desejo de regressão, a posição de Bloch é diversa. Como ressalta Bürger: “A advertência de Bloch de não abandonar o irracionalismo à direita tem hoje novamente uma atualidade que dificilmente poderia ser exagerada”.⁵⁸

Adorno retoma essa questão-chave e polêmica de seu pensamento sobre o progresso do material artístico mais avançado em *Teoria estética*. Esse conceito é central na construção teórico-argumentativa dessa obra. A relação entre o progresso das forças

56 Bürger, *Das Altern der Moderne*, p.187-8.

57 Hauser, *Sociologia del arte*, v.5, p.925.

58 Bürger, op. cit., p.188.

produtivas na sociedade e na arte é espaço-temporalmente desigual e contraditório. A negatividade da arte em relação à sociedade de seu tempo não significa que a arte reclame sem mais a via da negatividade. Esta se efetiva na sua própria particularização, enquanto “negação determinada”. O progresso da arte se expressa no estado das forças produtivas da obra concreta, e não como um critério exterior.

Na arte, o conceito de progresso, como Hegel e Marx sabiam, não é tão contínuo como para as forças produtivas técnicas. A arte está profundamente imbricada no movimento histórico de antagonismos crescentes. Nela não há tanto e tão pouco progresso como na sociedade.⁵⁹

A relação não é unívoca.⁶⁰ Não se deve proclamar nem negar o progresso na arte, pois nela a sua historicidade não é homogênea.⁶¹ Para Adorno, a máxima rimbaudiana “*il faut être absolument moderne*” permanece normativa para a arte. O que Adorno denomina “consciência mais progressista”,⁶² que responde na obra ao estado material historicamente mais avançado, é, ao mesmo tempo, uma crítica transformadora do procedimento técnico. Caso contrário, seria sua simples reprodução-repetição ultrapassada. É como se cada obra de arte avançada resolvesse os problemas que sua época lhe coloca. Segundo Adorno:

Em todas as épocas parecem efetivamente crescer as forças produtivas estéticas e os talentos que, como que por sua segunda natureza, correspondem ao estado da técnica e a fazem progredir numa espécie de mimese secundária; também mediatizadas temporalmente são categorias que se estimam extratemporais e disposições naturais: o olhar cinematográfico inato.⁶³

59 Adorno, *Ästhetische Theorie*, p.309.

60 “A impossibilidade de uma construção unívoca da história da arte é o elemento fatal de todo o discurso sobre o progresso, quer este exista ou não, funda-se no duplo caráter (*Doppelcharakter*) da arte como elemento ainda socialmente determinado na sua autonomia e elemento social.” *Ibid.*, p.312.

61 “A dificuldade de julgar geralmente sobre o progresso da arte está ligada à estrutura da sua história. Esta não é homogênea.” *Ibid.*, p.310.

62 *Ibid.*, p.286.

63 *Ibid.*, p.287.

Para ele, os materiais históricos e o seu domínio progredem incontestavelmente como as descobertas da perspectiva na pintura, da polifonia na música etc. Na arte, o progresso é ultrapassado por ele mesmo.

Só a cegueira pode contestar que, na pintura de Giotto e de Cimabue, até Piero della Francesca, os meios foram enriquecidos; mas concluir daí que os quadros de Piero seriam melhores do que os afrescos de Assis seria pedantismo.⁶⁴

O progresso ulterior do domínio do material artístico não anula o anterior, mas impossibilita seu retorno, sob a pena de regressão estética.

O fato de que quadros radicalmente abstratos poderiam ser expostos sem escândalo nas galerias não justifica nenhuma restauração da objetualidade (*Gegenständlichkeit*) que agrada *a priori*, mesmo se se escolhe Che Guevara para o fim de obter a reconciliação com o objeto. Em última análise, o progresso não é só um progresso do domínio do material e da espiritualização, mas também um progresso do espírito no sentido hegeliano, da consciência da sua liberdade.⁶⁵

O ensaio de Adorno citado por Lukács é dos anos 1950, “O envelhecimento da música nova”, mas sua concepção do progresso do material musical é dos anos 1930. O melhor exemplo disso é o pequeno ensaio de discussão com o compositor vienense, E. Krenek, “Reação e progresso”, escrito em 1930. Adorno já possui uma clara concepção do que seja progresso e reação em música: “Progresso não significa senão tomar sempre o material ao nível mais avançado da sua dialética histórica”.⁶⁶ O material não é algo meramente natural, mas histórico. Quando escutamos música, afirmamos ou negamos o homem e a sua história e não a natureza. O artista deve se mostrar capaz de compreender os problemas mais

64 Ibid., p.313.

65 Ibid., p.315-6.

66 Adorno, *Reacción y progreso*, p.14.

avancados colocados pelo próprio material. É necessária uma resposta técnica mais adequada.

Para F. Fehér, Adorno segue os passos de Max Weber, cuja sociologia da música se baseia precisamente no processo de autorracionalização dos meios musicais como parte orgânica da rede geral de racionalização do mundo ocidental.⁶⁷ A teoria do fetichismo na música – contribuição original de Adorno à problemática da teoria do fetichismo (Marx-Lukács) –, o conceito de racionalização material, a valorização do dodecafonismo já são compreendidos de modo articulado e coerente nos anos 1930. O processo de elaboração da teoria do progresso do material artístico (musical) pode ser reconstruído levando em consideração seus ensaios, como “Sobre o lugar social da música” (1932) e o importante “Sobre o fetichismo na música e a regressão da audição” (1938), ou mesmo o ensaio sobre Wagner, que foi escrito em 1937-38.⁶⁸

A conexão desses ensaios com os antecedentes do debate sobre o expressionismo é evidente. Basta lembrar que Adorno é o principal interlocutor musical de Bloch em *Herança deste tempo*, e o ensaio sobre o fetichismo na música polemiza com o de Benjamin sobre a obra de arte. O que muda são seus juízos sobre as possibilidades de avanço da música atual. Sua posição sobre a música de Kurt Weill, valorizada por Bloch no ensaio sobre Stravinsky, é um bom exemplo de sua *ambivalência* no período em relação à “montagem” na música – profundamente significativo para a sua concepção estética.

4. Forma, estilo e técnicas

Adorno chama a atenção enfaticamente para a insensibilidade de Lukács em relação à problemática da forma na experiência moderna da arte, segundo ele, reduzida à acidentalidade, à arbitrariedade de uma subjetividade irracionalista e desregrada. Essa

67 Fehér, Música y racionalidad. In: Heller, Fehér, op. cit., p.102.

68 Ver: Pettazzi, op. cit., p.127-152. Adorno, *Wagner-Mahler*. Sobre a interpretação adoniana da música de Wagner, como uma transposição para a história da música da tese marxiana do fim das possibilidades heroicas da burguesia, ver, novamente, o ensaio citado de F. Fehér.

crítica é mais radical do que a de Bloch. Em Adorno, a defesa do momento formal – da “imanência de sentido” contra o sem sentido do existente – como sendo a própria possibilidade da arte é feita a partir da defesa da autonomia da arte. Em Bloch, não alcança uma definição conceitual, pois sua defesa da montagem “mediata” é feita apenas a partir de descrições e utilizações concretas desta. A crítica de Adorno é incisiva, agarra esteticamente a debilidade de fundo da concepção da autonomia da arte lukacsiana. Não é apenas o “classicismo” dessa concepção que é criticado, como em Bloch: Lukács depreende mal a crítica de Hegel a Kant.

Em Lukács, o menosprezo pela forma, estilo e técnicas é sintoma de esclerose dogmática do conteúdo. Segundo Adorno:

A crítica hegeliana do formalismo kantiano na estética é simplificada pela afirmação de que na arte moderna estilos, forma, meios de exposição seriam supervalorizados desmesuradamente. [...] Aquilo que para ele parece *formalismo* (grifo meu, CEJM) significa – através da construção dos elementos sob a lei formal – aquela imanência de sentido a que Lukács se apega – e não introduzida a partir de fora, por decreto, um sentido na criação, coisa que ele mesmo toma como impossível e que todavia objetivamente propugna. Ele interpreta voluntariamente mal os momentos constitutivos da forma da nova arte, tomando-os como acidentais, adições casuais do sujeito inflado, em lugar de reconhecer a sua função objetiva no próprio conteúdo estético.⁶⁹

A forma, de acordo com o conceito elaborado na *Teoria estética*, assinala a brutal antítese da arte e vida empírica. Essa não identidade é essencial, pois é justamente aí que reside sua crítica à montagem. É apenas de sua radical autonomia, sob o domínio da forma, que depende a possibilidade da arte em geral. A concepção de forma delimita as profundas diferenças de Adorno não apenas em relação a Lukács, insensível à questão da forma na arte moderna, mas também em relação a Bloch, cujas reflexões-descrições sobre a montagem em *Herança deste tempo* são, para ele, a expressão imprecisa de uma “longa conversa noturna”. Quanto a Benjamin, apesar de sua grande admiração pela teoria da alegoria, ele não

69 Adorno, *Conciliazione sforzata*, p.240.

concorda de modo algum com sua distinção (“adialética”) entre “arte aurática” e arte tecnológica. Esse posicionamento radical de Adorno pelo momento formal define a coerência e a originalidade de seu pensamento.

Sobre a subestimação da forma na concepção estética de Lukács, ele afirma:

O conceito de forma assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica, na qual o seu direito à existência se tornou incerto. A arte tem tanta oportunidade como a forma, e não mais. A parte desta última na crise da arte aparece em expressões como a de Lukács, segundo o qual a importância da forma foi muito sobrestimada na arte moderna. Assim como no *pronunciamento* pedante se deposita o mal-estar, na esfera da arte, inconsciente para um Lukács culturalmente conservador, assim também o conceito de forma empregado é inadequado à arte. Só quem subestima a forma como essencial, como mediadora do conteúdo da arte, pode pensar que nela a forma é sobrestimada.⁷⁰

No descuido de Lukács para com o *estilo* – “ele que uma vez sabia escrever bem”, diz Adorno – transparece uma “vontade cheia de rancor que o leva a escrever mal...”.⁷¹ Aquilo que, para Lukács, já são “explícitas tendências de decadência” em Baudelaire, para Adorno, ao contrário, é o moderno, o novo:

Baudelaire, ao qual remontam definitivamente todas as categorias tipo decadência, formalismo e esteticismo, não tinha o problema de naturezas humanas invariantes e da solidão ou da degradação do homem, mas antes o da natureza do moderno. [...] O novo enquanto fenômeno original que se evoca é ... “imagem dialética não arcaica” (expressão de Benjamin, CEJM).⁷²

70 Id., *Ästhetische Theorie*, p.213.

71 Id., *Conciliazione sforzata*, p.242.

72 Id., p.246-7. Recorde-se de passagem que para Baudelaire a modernidade está no transitório, no fugitivo e contingente. Ver a respeito *Le Peintre de la vie moderne*. In: *Oeuvres complètes*, v.2, p.683-724. Ver também o primeiro capítulo de Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, p.17-20.

Segundo Adorno, ao não levar em consideração as *técnicas* de produção na crítica da arte vanguardista, Lukács “atribui a culpa da representação ao que é representado [...] Obstinadamente se recusa a atribuir à técnica literária seu direito central”.⁷³ E acrescenta que ao marxista Lukács “deveria ser verdadeiramente familiar o pensamento do caráter chave do desenvolvimento das forças técnicas de produção”.⁷⁴

Diferentemente de Lukács, Adorno legitima os diferentes “ismos” das vanguardas históricas, na sua multiplicidade de estilos e tendências (da expressão à construção), na sua *Teoria estética*.

Sem dúvida, o uso linguístico do ismo contém uma ligeira contradição na medida em que, através da reflexão e da decisão, parece expulsar da arte o momento involuntário; naturalmente, a objeção perante as correntes menosprezadas como ismos, tais como expressionismo e surrealismo, que tomaram voluntariamente como programa a produção automática, é formalista.⁷⁵

A crítica poderia ser dirigida à *Estética* de Lukács, que não incorpora em seu conceito de arte os diferentes “ismos” das vanguardas, e muito menos legitima tal experiência, permanecendo insensível à obra de arte fragmentária (alegórica). Na *Teoria estética*, ao contrário, a imposição da experiência das vanguardas históricas, expressão da consciência mais progressista em arte, é tão forte que marca a própria concepção estética de Adorno ao refutar para a atualidade a obra de arte perfeita, orgânica (simbólica).

Na medida em que não se fixa nesse modelo de perfeição da obra orgânica e não desconsidera o fragmento, a alegoria, Adorno, na tentativa de compreender a problemática estilística da modernidade (“crise da arte”), apropria-se de alguns aspectos dela, como a significação da obra de arte fragmentária, da avaliação do expressionismo e do surrealismo de Benjamin; e com isso, aproxima-se também de Bloch. Sua crítica à montagem não o impede de incorporar organicamente, sem alterar seu sentido interno, certos

73 Ibid., p.250.

74 Ibid.

75 Ibid., p.44.

momentos do diagnóstico histórico de Benjamin do significado do expressionismo e do surrealismo para a modernidade estética.⁷⁶

Um aspecto dos ismos adquire apenas hoje a sua atualidade. O conteúdo de verdade de muitos movimentos artísticos de nenhum modo culmina em grandes obras de arte; Benjamin ilustrou isto a propósito do drama barroco alemão. Presumivelmente, o mesmo vale para o expressionismo alemão e para o surrealismo francês, os quais não foi por acaso que puseram em questão o conceito de arte – um momento que, desde então, permaneceu mesclado em toda arte nova autêntica.⁷⁷

5. “Normal” e patológico

Ao conceber a arte como forma de conhecimento e ao não a colocar em contraste com a ciência como absoluta irracionalidade, Lukács posiciona-se, segundo Adorno, junto à tradição da grande filosofia. Mas, ao falar de decadência, lança categorias naturais sobre o social imediato e opõe arte sã e arte doente. A essa atitude crítica de Lukács, Adorno contrapõe a de Marx, uma atitude que:

[...] não se detém diante da esfera em que a aparência da natureza do social, carregada de afetividade, se afirma da maneira mais tenaz, aparência em que acha morada toda indignação sobre a degeneração: a esfera dos sexos.⁷⁸

A visão de Lukács, para Adorno, é neoingênuo.

Lukács opera com um conceito de normalidade só “imediato”, inteiramente irreflexo e afim com o de deformação patológica. Só uma situação espiritual felizmente purificada de qualquer resquício de psicanálise pode desconhecer o nexos entre aquela normatividade e a regressão social que proscreve os instintos parciais.⁷⁹

76 Sobre a relação intelectual e de amizade entre Adorno e Benjamin, ver o ensaio de Rochlitz, O melhor discípulo de Walter Benjamin, *Praga: estudos marxistas*, p.137-49.

77 *Ibid.*, p.44-5.

78 Adorno, *Conciliazione sforzata*, p.243.

79 *Ibid.*, p.258-9.

Em Lukács, essa posição está ligada à ontologia do indivíduo isolado, ao contraste “abstrato” entre “banalidade e excentricidade”. Na posição lukacsiana, aquilo que na pintura dos personagens socialmente normais são “poderosas paixões”, nos escritores decadentes constitui um forte movimento para o “excêntrico”, para o “patológico” – polaridade que esgota todas as virtualidades do ser humano”.⁸⁰

O papel da patologia na literatura de vanguarda e a necessidade do patológico na vida prosaica da sociedade capitalista tardia são assim descritos por Lukács:

A patologia, que era a princípio simples ornamento estético, mancha de cor viva no quadro cinzento de todos os dias, tornou-se protesto moral contra um mundo ignóbil.⁸¹

O patológico como *terminus ad quem* da concepção literária é, para ele, mero “protesto abstrato”, que não dá lugar à crítica concreta da realidade quando tomado como única atitude possível em face da realidade entendida como *terminus ad quo*: “o caráter abjeto do tempo presente”. Essa crítica, para Lukács, limita-se a um movimento que se afasta da realidade, a um simples movimento no interior da subjetividade, de analogia evidente com a psicanálise: “Freud parte da vida cotidiana, dos atos falhos, dos sonhos, etc., [...] mas quando se trata de explicá-los, orienta-se de imediato para o patológico”.⁸² Na sua psicologia do anormal, quer encontrar a chave para decifrar o normal.

Nesse ponto, a polaridade das posições teóricas de Lukács e Adorno chega ao extremo. Para Adorno, Marx e Freud devem

80 Lukács, *Realismo crítico hoje*, p.53.

81 *Ibid.*, p.50.

82 *Ibid.*, p.52. Lukács deu pouca atenção à obra de Freud. Em um ensaio da mesma época de *História e consciência de classe*, a consideração sobre a obra de Freud é negativa. Ver, a respeito, a edição organizada por M. Löwy: *La psychologie collective de Freud*. In: Lukács, *Littérature, philosophie, marxisme (1922-1923)*, p.117-22. Ver também Lukács, *El assalto a la razón*, p.190, 254, 517; *Estética*, p.94 e 280. É curioso observar que, em uma nova edição desta obra preparada por F. Féher, as poucas referências a Freud da edição original não constam mais. Lukács, *Ästhetik I*.

ser tomados como “contemporâneos”.⁸³ Essa contemporaneidade apresenta-se na interpretação que faz da obra de Balzac, chave para a compreensão de suas diferenças de análise em relação a Lukács sobre o capitalismo tardio.

A *Comédie humaine*, para Adorno, “é uma reconstrução fantástica da realidade alienada, de uma realidade que o sujeito propriamente não experimenta mais”.⁸⁴ Em seu ensaio “Leitura de Balzac”, pode se ter melhor noção dessas diferenças: “A época de Balzac era favorável a uma tal verdade excêntrica, a verdade da acumulação primitiva”.⁸⁵ Aqui Adorno cita o ensaio de Lukács da década de 1930 “Balzac e o realismo francês”.⁸⁶

A leitura de ambos se choca, sobretudo, no que diz respeito à interpretação do caráter “profético” da obra de Balzac e ao significado dos sintomas nela antevistos, que se manifestam apenas na fase posterior da industrialização. Para Adorno, no conto *Sarrasine*, em que é elaborada a concepção da personalidade de Vautrin – para Lukács, o principal personagem balzaquiano –, o escritor apresenta pela primeira vez na história da literatura o tema da homossexualidade.⁸⁷ Ele ressalta ainda:

Balzac, que simpatizava com a restauração, percebe na primeira industrialização os sintomas que apenas se apresentam na fase de sua degeneração. Nas *Ilusões Perdidas* antecipa o ataque de Karl Kraus à imprensa.⁸⁸

Isso, segundo Adorno, golpeia a consciência normal ingênuo-realista de Lukács.

83 Habermas, *The Dialectics of Rationalization*, *Telos*, St. Louis, n. 49, 1981 p.7. Nesta entrevista, Habermas evoca que Adorno tinha o hábito de afirmar sempre “ortodoxamente” a seus assistentes: “tentem agir como se Marx e Freud [...] fossem contemporâneos”. Adorno assimila “materialisticamente” a noção freudiana da passagem dos impulsos do inconsciente para o consciente. Ver a respeito o aforismo 79: “Intellectus sacrificium intellectus” in Adorno, *Minima moralia*, p.141-3.

84 Adorno, *Conciliazione sforzata*, p.252.

85 Id., *Letture di Balzac*. In: ———, *Note per la letteratura* (1948-61), p.135.

86 Lukács, *Balzac y el realismo frances*. In: *Ensayos sobre el realismo*.

87 Adorno, *Letture di Balzac*. In: ———, *Note per la letteratura*, p.136. O conto citado in Balzac, *Comédia humana*, v.9.

88 *Ibid.*, p.138 (Ver o ensaio de Adorno sobre *Sittlichkeit und Kriminalität* de Karl Kraus in *Note per la letteratura* (1961-1968), p.47-67).

Posteriormente, na *Teoria estética*, Adorno retoma sua crítica ao conceito de “normal” em Lukács, comparando-o, em arte, às obras de arte medianas; o elemento estilisticamente regressivo da concepção lukacsiana de realismo estaria justamente aí.

As obras de arte medianas, o hímus dos pequenos mestres apreciados pelos historiadores do espírito congênicos, supõem um ideal semelhante ao que Lukács não receava defender enquanto “obra de arte normal”. Mas enquanto negação da má universalidade da norma, a arte não tolera obras normais e, por conseguinte, não aceita também as obras medianas, quer as que correspondem à norma, quer as que encontram o seu valor posicional segundo a distância que dela as separa.⁸⁹

A pertinência de Adorno na crítica a determinados conceitos da concepção estética de Lukács, como os de decadência e normal, e à insensibilidade deste às questões de estilo, forma, técnicas etc., depara-se com os seus próprios limites. Não é demais lembrar a homologia, segundo Bürger, “desastrosa” entre ambos: o conceito de decadência em Lukács corresponde em Adorno ao de regressão estética. Adorno chega a protestar, em várias ocasiões, contra a utilização por Lukács de algumas formulações suas sobre o envelhecimento da nova música.

Bürger chama a atenção para o normativismo de matriz hegeliana implícito em ambos, mas “esquece” de determinar a conexão problemática entre a tentativa de historicizar as categorias estéticas e a ideia de progresso. Essa conexão se mostra essencial para a compreensão e para uma correta diferenciação das teorias de Lukács e Adorno, de um lado, e de Benjamin e Bloch, de outro. O menosprezo de Lukács e Adorno da montagem na arte e na filosofia, apesar da correta compreensão de Adorno da gênese histórica da montagem a partir do cubismo, como sendo um momento necessário e constitutivo da modernidade estética, é decorrente da ideia de progresso. A concepção estética de Adorno é também toda ela construída a partir desse conceito.

89 Ibid., p.280.

6. Crítica do solipsismo e negatividade estética

A argumentação de Lukács sobre o solipsismo na arte volta-se contra si mesma, pois, para Adorno, a obra de arte vanguardista ultrapassa o que Lukács lhe atribui:

Até o pretensão solipsismo, que significa para Lukács uma recaída na imediaticidade do sujeito, em arte não significa, como em má gnoseologia, negação do objeto, mas visa dialeticamente a reconciliação com ele. Como imagem, o objeto é acolhido no sujeito ao invés de petrificar-se reificadamente contra ele, obedecendo o comando do mundo alienado [...] A obra de arte critica a realidade. De que é conhecimento negativo [...]. É simultaneamente obra de arte e consciência justa.⁹⁰

Em uma passagem de sua *Teoria estética*, Adorno refuta ainda esses argumentos:

O ataque de Lukács à arte moderna erra totalmente o alvo porque escapa ao seu pensamento a diferença central. Ele contamina a arte moderna com correntes solipsistas (verdadeiras ou pretensamente verdadeiras) da filosofia. Mas o que nas duas é idêntico, na realidade é simplesmente o oposto.⁹¹

A questão do solipsismo na arte, para Adorno, decorre da concepção diversa da mimese na arte que comunica o incomunicável. A arte não se subsume à comunicação para se fazer valer como uma razão anterior à razão, como mimese. A posição de Adorno é bem clara nos comentários sobre os vasos etruscos:

Os vasos etruscos da Villa Giulia são eloquentes no mais elevado grau e incomensuráveis com toda linguagem comunicativa. A verdadeira linguagem da arte é *sem palavras*, o seu momento averbal tem a prioridade sobre o momento significativo do poema, momento que não se encontra totalmente ausente da música. O que nos vasos se assemelha à linguagem depende antes de um Eu estou aí ou Eu sou isso, de um solipsismo

90 Adorno, *Conciliazione sforzata*, p.248.

91 Id., *Ästhetische Theorie*, p.69.

(*Selbstheit*), que o pensamento identificador era incapaz de extrair da interdependência do ente.⁹²

Lukács, ao não incorporar à sua concepção estética a experiência das vanguardas, permanece preso ao pensamento identificante. Para Adorno, a arte, como negação determinada, é uma mônada sem janelas: “O ponto de vista da modernidade radical seria o do solipsismo, de uma mônada que se fecharia obstinadamente à intersubjetividade”.⁹³ A arte permanece ligada à emoção e, por isso, a questão do solipsismo apresenta-se de modo diverso do da teoria:

É verdade que, ao penetrar na mediação social universal, a teoria abandona naturalmente o solipsismo. Mas a arte, a mimese compelida à consciência de si mesma, está ligada à emoção, à imediaticidade da experiência; de outro modo, não se poderia distinguir da ciência; no melhor dos casos, seria um pagamento por conta feito a esta, quase sempre apenas reportagem social.⁹⁴

Adorno, por uma compreensão radicalmente diversa da experiência da modernidade estética, formula em outros termos o que Lukács espera da obra de arte: a configuração de um sujeito-objeto idêntico como expressão última da missão desfeticizadora da arte.

92 Ibid., p.171. Em outra passagem deste seu livro, Adorno é também bastante claro: a arte não precisa da comunicação para se fazer valer, e, não por acaso, toma o exemplo da relação sujeito-objeto no trabalho artístico, estas categorias tão desprezadas pelo atual pensamento estético: “O sujeito alcança na obra ao que é seu pelo trabalho, não como comunicação” (ibid., p.249). Outro trecho também ilustrativo sobre esta mesma questão: “Nenhuma obra de arte se deve descrever e explicar em categorias da comunicação” (ibid., p.167). Para Adorno, não se trata de menosprezo pelo momento linguístico na arte, muito pelo contrário: “A substância da expressão é o caráter linguístico da arte, fundamentalmente diverso da linguagem como seu *medium*. Gostar-se-ia de especular sobre a compatibilidade daquele com este; o esforço da prosa, depois de Joyce, para pôr fora de ação a linguagem discursiva ou, pelo menos, para subordiná-la às categorias formais até à incognoscibilidade da construção, encontraria assim alguma explicação: a arte nova esforça-se pela transformação da linguagem comunicativa numa linguagem mimética” (p.171).

93 Ibid., p.384.

94 Ibid., p.384-5.

Tanto para Lukács como para Adorno, a arte através da mimese possibilita uma depuração-desfetichização da sensibilidade, isto é, a transformação do homem inteiro do cotidiano em homem inteiramente, conforme a expressão schellinguiana retomada por Lukács.

Para Adorno, a arte é a razão anterior à razão, a possibilidade de reconciliação entre sujeito-objeto. Como mimese, aproxima das emoções do sujeito o que lhe é colocado a distância e contra este:

A arte restringe o fosso entre o sujeito e objeto. Por muito que o realismo posto em movimento seja a sua reconciliação, as fantasias mais utópicas de uma arte futura não poderiam conceber uma que fosse de novo realista, sem cair mais uma vez na servidão [...] Deve trazer à linguagem o seu conteúdo social latente: penetrar nele para se ultrapassar. Ela exerce a crítica do solipsismo pela força da exteriorização nos seus próprios procedimentos enquanto processos para objetivação.⁹⁵

Adorno não se refere diretamente a Lukács, o que se torna mais frequente depois dos anos 1930. Mas a legitimação do solipsismo em arte, a intransigente defesa do não idêntico soa, evidentemente, voltadas contra ele.

A questão do solipsismo na arte – expressão mesma da negatividade estética, legitimada por Adorno na arte mais avançada como manifestação do caráter de mônada sem janelas da obra de arte e do momento averbal não subsumível à comunicação – provocou em Lukács uma enérgica reação contrária (“inconformismo conformista”). Para ele, o solipsismo é inerente ao “subjetivismo”, à debilidade da *Weltanschauung* “irracionalista” das vanguardas, à incapacidade dos escritores modernos de configurar os problemas decisivos da humanidade a partir de personagens e situações típicas, como os grandes escritores realistas do passado, em vez de uma dissociação fragmentária das partes de uma subjetividade incapaz de recompor sua própria unidade.

É a defesa da grande narrativa, do romance realista. A defesa da autonomia da arte, jamais identificável ao “naturalismo-documental” das versões do chamado “realismo socialista” e contrária, por outro lado, à dissolução da unidade da narrativa, da

95 Ibid., p.385-6.

indiferenciação entre possibilidade abstrata e possibilidade concreta. O resultado, já sabemos, é o menosprezo pelas vanguardas, que significa concretamente um anacronismo ineliminável da sua reflexão estética, intensificado na sua produção posterior aos anos 1930. A legitimação estética do solipsismo das vanguardas feita por Adorno é o posicionamento mais radical e consequente ao ataque de Lukács. Mais radical, nem Bloch nem Benjamin falam a favor da autonomia da arte, ao contrário de Adorno. Mas essa defesa é, para Lukács, inaceitável.

Atualmente, esse ponto polêmico tem sido alvo de críticas severas dos discípulos de Adorno à sua obra. Habermas, procurando mostrar a “universalidade” da razão comunicativa, refuta a defesa do solipsismo de Adorno e, com isso, toda a “esfera estética” – justamente o que desaparece com a “guinada linguística” da teoria crítica.⁹⁶ Sua referência estética não é Beckett, mas a obra tardia de Peter Weiss.⁹⁷ Na mesma direção equivocada, Hans Robert Jauss é quem mais se afasta da estética de Adorno. Não só ao criticar a negatividade estética, mas ao colocar no centro da sua reflexão estética não mais o fazer a arte – questão que não é indiferente a Bürger, na sua tentativa de elaborar uma teoria da vanguarda ou ao analisar a obra de um Joseph Beuys com o conceito de alegoria⁹⁸ – isto é, a produção, mas a recepção.⁹⁹

Certamente, pode-se chegar a um falso extremo, se não se tomar historicamente a polaridade das posições teóricas de Lukács e Adorno. Não se trata de decidir qual entre os princípios é o

96 Habermas afirma na polêmica entrevista, “Dialética da racionalização”, feita com seus assistentes mais próximos, que dificilmente se poderia chegar às formas discursivas do mundo da vida partindo seja da *Dialética negativa* seja da *Teoria estética*, como se não pudesse ir além do “Final de partida” de Beckett. Habermas insiste também, que na política, há uma subestimação geral da “democracia de estado de direito” pelos velhos frankfurtianos, Adorno e Horkheimer em particular. Habermas, *Die Neue Unübersichtlichkeit*, 1985.

97 Nesta escolha, Habermas está mais próximo de Marcuse. Para ele, a arte, em virtude da sua própria alteridade, é expressão da oposição à reprodução e integração do existente. “Significativamente, o recente livro de Peter Weiss tem o título *Ästhetik des Widerstands*.” Marcuse, *A dimensão estética*, p.58.

98 Bürger, *Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde*, *Mercur*, n.454, Dezember, 1986, p.1016-28.

99 Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1*.

correto – o de arte realista, orgânica, ou o de arte vanguardista, não orgânica –, mas de tomar o próprio debate como histórico, pois as premissas teóricas de que partem ambos os autores são hoje já praticamente históricas.

Se a argumentação de Bürger em sua crítica às concepções estéticas de Lukács e Adorno é correta em vários aspectos, ela deixa de lado uma questão que nos parece decisiva: a montagem. As considerações sobre esse tema na *Theorie der Avantgarde* dão pouca importância às reflexões de Bloch sobre a “montagem mediata”, segundo ele, “imprecisas”. Visto que o livro é anterior à publicação da *Passagen-Werk*, apesar da valorização positiva da teoria da alegoria, não lhe foi possível compreender a significação – segundo Benjamin, uma “revolução copernicana” – da montagem na concepção da história, o que teve consequências profundas para a sua diversa (não normativa) concepção da significação da modernidade estética.

A montagem é discutida diretamente na crítica de Lukács a Bloch. No debate da *Das Wort*, na polêmica com Adorno, não se trata da montagem, mas sim da leitura (depreciativa) de Lukács da teoria da alegoria de Benjamin. Adorno também restringe a montagem à sua manifestação “imediate”, que restaura a empiria heterogênea. Essa afinidade dada em polos extremos, na crítica da montagem, explicável na medida em que tanto Lukács como Adorno falam a favor da autonomia da arte, não aparece diretamente na polêmica Lukács-Adorno. Seu sentido *mediato* e as consequências teóricas na concepção estética de ambos não foram devidamente levados em consideração. É a montagem, na teoria e na prática (uso), que possibilita, tanto a Bloch como a Benjamin, construir uma interpretação não normativa da modernidade estética e, neste último, uma concepção da atualidade qualitativamente nova.

O debate Lukács-Adorno na década de 1950 sobre a oposição entre forma harmônica, orgânica, acabada *versus* forma dissonante,¹⁰⁰ não orgânica, fragmentária reedita, na verdade, as aporias do debate sobre o expressionismo entre Lukács e Bloch dos

100 Para Adorno, a dissonância é também expressão. Ver a respeito: Adorno, *Teoria estética*, p.130-1.

anos 1930. As duas teorias materialistas da cultura estão em oposição entre si, e fundamentam-se em posições políticas determinadas.¹⁰¹ Incapaz de admitir, segundo Bloch, a “totalidade interrompida”, Lukács entende mal aquela tradição de intelectuais de “belo e bom anticapitalismo”, “subjetivamente sem ambiguidades”¹⁰² ou, nos termos do próprio Lukács, de “anticapitalismo romântico”, “eticamente de esquerda” e “epistemologicamente de direita”.¹⁰³

Essa modernidade cai sob seu *dictum* de “fim das possibilidades heroicas da burguesia” a partir de 1848. Com isso, *seu ideal de moderno se situa no passado*, na arte burguesa pré-1848 (classicismo de Weimar, os realistas franceses etc.). Intelectuais “eticamente de esquerda” (no caso Brecht e Benjamin) são simplesmente ignorados em favor daquele ideal de cultura burguesa. Para Lukács, “o mundo próprio das obras de arte”¹⁰⁴ realiza-se apenas na forma simbólica, orgânica, e só pode encontrar sentido atual na perspectiva interna própria à obra de arte realista. Por isso, somente essa arte é capaz de configurar a *tipicidade*¹⁰⁵ e apresentar-se como “autoconsciência da humanidade”.

A tipicidade, em suma, é uma categoria-chave de toda sua reflexão estética a partir dos anos 1930. No sentido marxiano de “máscara característica”, o típico no “reflexo estético da realidade” não se configura pela mera representação genérica de traços singulares em indivíduos, sentimentos, ideias, objetos, instituições, épocas etc., como nas ciências. Em arte, o típico não se apresenta na realidade empírica imediata, na mera singularidade. A obra como “totalidade fechada” é uma *particularidade*. Esta é a reprodução artisticamente generalizada de um momento significativo do desenvolvimento da humanidade. O típico em arte não é, torna-se. Para Lukács, na grande arte, o típico é representado como manifestação de determinada perspectiva histórica concreta.

101 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, p.122.

102 Bloch, O expressionismo visto agora, na presente edição.

103 Lukács, Prefácio de 1962 à *Teoria do romance*. In: _____, *La teoria de la novela*, p.292-3.

104 Lukács, *Estética*, p.393-412.

105 Id., *Introdução a uma estética marxista*, p.242-54. Sobre a importância deste conceito em Lukács e a sua relação com a teoria sociológica de M. Weber, ver: De Feo, *Weber-Lukács. Ideologia-Dialética*, 1972.

Adorno chama a atenção várias vezes em sua *Teoria estética* para o limite da concepção lukacsiana de típico, que permanece ligada irrefletidamente ao conceito de normal e que, desse modo, subsume a particularidade à universalidade. Segundo Adorno:

Quanto mais inexoravelmente o mundo continua ser dominado pelo universal, tanto mais facilmente se confundem os rudimentos do particular enquanto rudimentos do imediato com a concreção, ao passo que a sua contingência é o molde da necessidade abstrata. No entanto, tal como a existência pura e o isolamento conceitual, também a concreção artística não é aquela mediação pelo universal, que evoca a ideia do tipo. Segundo a própria definição, nenhuma obra de arte autêntica é típica. Lukács pensa de um modo estranho à arte ao opor obras típicas “normais” a obras atípicas e, portanto, aberrantes. De outro modo, a obra de arte seria unicamente uma espécie de contribuição prévia à ciência iminente.¹⁰⁶

Na medida em que toma a literatura pós-Flaubert ou a pintura pós-Cézanne como mera expressão de “decadência do capitalismo”, Lukács evidencia sua cegueira crítica e sua desinformação. Por mais que tenha reconsiderado e “retificado” seu juízo sobre Brecht e Benjamin, ao reeditar na década de 1950 seu *dictum* contra as vanguardas históricas, mostra-se, em arte, mais uma vez, um antivanguardista.¹⁰⁷

Adorno não compartilha essa posição política.¹⁰⁸ Mas, assim como para Lukács, a arte de vanguarda é, para ele, expressão da alienação existente na sociedade capitalista tardia. Apesar disso, em sua *Teoria estética*, o ideal harmônico da forma orgânica, acabada – definido por Lukács –, é tomado como expressão de regressão estética e considerado ideologicamente suspeito, representando uma posição de anacronismo diante do nível alcançado pelas técnicas artísticas.

Por outro lado, a atenção de Adorno ao fenômeno da técnica e da produção cultural fundamenta-se em uma teoria própria

106 Adorno, op. cit., p.146-7.

107 Lukács, *Conversando com Lukács*. Sobre a renovação das formas de linguagem em arte Lukács se diz um “conservador”. “Exijo que quando se tenha algo importante a dizer em arte, encontre-se a forma conveniente. Isso vale tanto para Homero quanto para Kafka.” *Ibid.*, p.181.

108 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, p.126.

do fetichismo, reatualizada através de uma crítica da “indústria cultural”.¹⁰⁹ Para essa crítica, a arte de vanguarda é a única arte autêntica possível na sociedade capitalista tardia. Adorno é mais contemporâneo que Lukács em seus juízos sobre o “moderno”. Seu “pessimismo” diante do socialismo praticado por Lukács faz dele um “inconformista conformista”, segundo o próprio Lukács, ou expressão de “desespero reificado”, segundo o último Bloch. Na medida em que a discussão se fixa nestes termos,¹¹⁰ assim como na década de 1930, a polarização acaba em uma aporia.

7. Engajamento

A questão política sem solução do confronto entre Lukács e Adorno é, certamente, o engajamento. Não se podem entender determinadas características essenciais do pensamento estético de Adorno sem levar em consideração sua própria gênese histórica: a defesa da autonomia da arte, do progresso do material artístico, da escola de Schönberg, a crítica ao realismo, à arte engajada, à montagem, à obra de Stravinsky etc., que constituem um posicionamento articulado e coerente ao longo dos anos 1930, em conexão direta com as questões intelectuais do período.

Adorno já se posicionava radicalmente pela autonomia da forma artística, como na discussão com Benjamin sobre a proposta de “politizar a arte”. Com isso, ele não isenta a arte de sua função social, apenas não aceita essa função como algo exterior à “dialética das formas”. Adorno não rechaça o “espírito de partido” imanente à obra de arte, simplesmente não admite que este venha de fora da própria construção interna da obra. Não admite nenhuma

109 A expressão “indústria cultural” foi empregada pela primeira vez na *Dialética do esclarecimento* por Adorno e Horkheimer em 1947. Adorno, *Parva Aesthetica*, p.68. Sobre a teoria do fetichismo em Adorno, ver: Von Lukács zu Adorno: Rationalisierung als Verdinglichung. In: Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, v.I, p.453-61.

110 Lukács não levou em consideração a *Dialética negativa* de Adorno; por outro lado, nem Adorno nem Bloch deram atenção à sua *Estética*. Ver indicações in Heller, *Morale e rivoluzione*, p.69-78. Leo Kofler, em seu ensaio de 1962 sobre este debate, vem em defesa das posições de Lukács. Ver: *Weder Widerspiegelung noch Abstraktion*. In: Kofler, *Zur Theorie der modernen Literatur*, p.160-88.

“concessão” que implique a perda de tensão entre imanência formal e vida empírica. Nada é dado fora da própria obra. A radicalidade na obra é expressa na própria linguagem formal.

Essa questão importante, que muitas vezes tem sido objeto de mistificação nos intérpretes e críticos de Adorno, é claramente determinada na *Teoria estética*.

O espírito de partido, que não é menos a virtude das obras de arte que a dos homens, vive na profundidade em que as antinomias sociais se tornam uma dialética das formas: os artistas, ao trazerem-nas à linguagem pela síntese da obra, assumem a sua função social; o próprio Lukács se sentiu forçado a tais considerações, no fim da sua vida [...] Ela é uma forma de práxis e não se deve desculpar por não agir diretamente: mesmo se o quisesse seria incapaz, porque o efeito político, mesmo da práxis dita empenhada, é altamente incerto.¹¹¹

Lukács e Brecht são tomados como exemplos de sacrifício do intelecto, resultante de suas tentativas de ampliar o conceito de realismo.¹¹² No caso de Brecht, a restrição de Adorno é específica. Não parte de uma posição antivanguardista, mas da defesa da autonomia da arte. Brecht, como Lukács, é vítima de uma consciência “ingênuo-realista”, consciência que simplifica de modo “infantil” as questões que pretende configurar. O conhecimento do nexos efetivo entre economia e política e a sua plausibilidade não aparecem no texto. Esta simplificação produz uma caricatura sem forças, uma sátira insípida.

Adorno critica radicalmente a peça *Arturo Ui* de Brecht,¹¹³ enquanto a posição de Lukács se mostra mais flexível e simpática à produção do dramaturgo (segundo Adorno, um “reconhecimento póstumo”), mesmo àquelas peças “alegorizantes” de sua primeira fase. Adorno segue um processo inverso: a relativa simpatia, ambivalente e circunstancial, que tinha pelo escritor no início dos anos 1930, transforma-se, ainda no final dessa década, em uma não aceitação definitiva do teatro brechtiano.

111 Adorno, *Teoria estética*, p. 261.

112 Id., *Conciliazione sforzata*, p.239.

113 Ibid., p.245.

Adorno releva a produção lírica brechtiana, como também a proposta de levar o espectador à reflexão. Mas é justamente neste ponto que identifica a debilidade de seu teatro, expressão do pragmatismo “positivista”, “autoritário” e da subordinação à estética do efeito. Adorno mostra-se intransigente principalmente com as últimas peças de Brecht:

A obra de Brecht que, mais tarde, depois de *Joana*, queria provocar modificações, foi decerto socialmente impotente e Brecht, que era esperto, não se enganou a tal respeito. Ao seu efeito concerne a fórmula anglo-saxã do *preaching to the saved*. O seu programa de distanciamento era provocar a reflexão do espectador. O postulado de Brecht de um comportamento reflexivo converge notavelmente com o de uma atitude de conhecer objetivamente, que as obras de arte autônomas e importantes esperam dos espectadores, dos ouvintes e dos leitores, como a atitude adequada. Contudo, o seu *gestus* didático é intolerante em relação à ambiguidade, a cujo contato o pensamento se incendia: é autoritário. Foi talvez essa a reação de Brecht à ausência de efeito, por ele experimentada, das suas peças: pela técnica de dominação de que ele era virtuoso, quis forçar o efeito, como outrora planejara organizar a sua celebridade [...] O praticismo de Brecht tornou-se um formante estético das suas obras e não deve eliminar-se do seu conteúdo de verdade como subtraído a uma correlação imediata de efeito.¹¹⁴

A preocupação social em Brecht levou a um tipo de conhecimento duvidoso, simplificador.

Brecht não ensinava nada que não pudesse ser reconhecido independentemente das suas peças – e mais nitidamente da teoria – ou não se tivesse tornado familiar aos seus espectadores: a saber, que os ricos têm uma parte melhor do que os pobres, que a injustiça acontece neste mundo, que na igualdade formal se perpetua a opressão, que o bem privado se transforma no seu contrário por causa da maldade objetiva, e que – sabedoria certamente duvidosa – o bem precisa da máscara do mal.¹¹⁵

114 Adorno, *Teoria estética*, p.271-2.

115 *Ibid.*, p.276. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p.365. Adorno critica Sartre (particularmente o seu livro *Qu'est-ce la littérature*) e as posições de Brecht sobre o empenho no seu ensaio

Nem da parte de Lukács nem de Adorno Brecht mereceu o lugar importante que ocupa na reflexão de Benjamin e Bloch. Ele não é, nem para Benjamin nem para Bloch, uma referência circunstancial, muito pelo contrário. A valorização do “teatro gestual” (Benjamin) e da “montagem mediata” (Bloch) é construída sobre a experiência dramaturgica de Brecht. Não é um mero entusiasmo momentâneo pelo efeito da montagem “mediata” de partes disparatadas e de segunda mão em uma outra função, ou pela concepção do divertimento, o uso da *music-hallsongs*, do *jazz* etc., mas pela própria posição estética de Brecht: o teatro não tradicional.

Na medida em que Brecht se orienta em direção contrária à defesa da autonomia da arte, não encontra lugar nem no pensamento de Lukács, nem no de Adorno. As afinidades nos extremos entre Lukács e Adorno, a defesa da autonomia da arte, não se limitam ao menosprezo da obra de Brecht, mas se manifestam também na restrição da montagem à sua forma “imediate”.

Sartre e Brecht – engajamento na literatura, *Caderno de Opinião*, Rio de Janeiro, n.2, 1975. Sem poder discutir os argumentos de Adorno nesta polêmica importante, não se pode esquecer que ele toma as obras de Kafka e Klee como exemplos de uma radicalidade dada no interior da própria obra.

TRADUÇÕES
Tradução e seleção dos documentos
Carlos E. J. Machado



Otto Dix, *A caveira*, 1924.

ERNST BLOCH

Discussões sobre o expressionismo¹

Excelente que aqui as lutas recomecem. Há pouco isso parecia impensável, o “Blaue Reiter” estava morto. Agora não se apresentam apenas vozes que se lembram dele com consideração. É quase mais importante que outras vozes se escandalizem de uma maneira tão intensa com um movimento passado como se se tratasse de um movimento de hoje e lhes representasse um obstáculo. Esse não é, certamente, tanto um movimento de hoje, mas não terá ainda cessado de viver.

Alguém expõe-no como se esse movimento só continuasse assombrando alguns corações avulsos mais idosos. Antigamente, esses corações eram animados pela juventude, hoje se declaram partidários da herança clássica, mas sofrem ainda de certos resquícios. Ziegler (em *Wort*, Moscou, 1937, Caderno 9) vê um expressionista que parece especialmente típico – Benn – terminar no fascismo, e conclui: “Esse fim é a regra”. Os expressionistas restantes apenas não teriam sido consequentes o suficiente para encontrá-lo; hoje

¹ Originalmente publicado na revista *Das Wort*, v.6, 1938, p.103-12 e republicado no livro *Erbschaft dieser Zeit*, p.264-75. Trad. de Miriam M. S. Madureira.

se poderia reconhecer claramente de que espírito o expressionismo descendia, e aonde esse espírito, seguido até o fim, conduz: ao fascismo. A partir daí seria também a renascida cólera pelos expressionistas não apenas um interesse particular, mas de política cultural, antifascista: o “crepúsculo da humanidade” de então era uma premissa de Hitler. Mas Ziegler (ele se chama na verdade Alfred Kurella, e manteve-se enquanto tal) teve a má sorte de, poucas semanas antes da publicação de seu estudo genealógico, Hitler não haver absolutamente reconhecido essa premissa em seu discurso e exposição de Munique. Ao contrário, como se sabe: poucas vezes uma falsa origem, um apressado juízo de valor negativo foram mais brutal e claramente levados ao absurdo.

E em seus princípios, quer dizer, de uma maneira a nós adequada, isso foi também levado ao absurdo? A concordância com Hitler em que Ziegler, para seu grande espanto, encontrou-se é certamente mortal, mas o trapaceiro de Munique poderia ter tido uma razão (mas certamente não se vê qual) para apagar os rastros do fascismo. Para esclarecer a questão básica, é indicado não isolar não apenas o acidente cronológico do artigo de Ziegler, mas o próprio artigo, e procurar esse “trabalho preliminar” de conjunto ao qual Leschnitzer em sua lírica contribuição à discussão já se referia. Pensamos no ensaio de Lukács, de quatro anos, intitulado “Grandeza e decadência do expressionismo” (*Internationale Literatur*, 1934, Caderno 1, reimpresso em “Schicksalswende”, Aufbau-Verlag, 1948, p.180-235); aí se encontra o esboço do recente discurso fúnebre do expressionismo. Nós nos referiremos no que se segue essencialmente a esse ensaio, pois é ele que constitui a base intelectual dos artigos de Ziegler e também de Leschnitzer. É verdade que Lukács é significativamente mais cuidadoso na formulação de conclusões, ele frisa que as tendências conscientes do expressionismo não eram fascistas, que este ao fim e ao cabo pode “ser incorporado à síntese fascista apenas como momento subordinado”. Mas no balanço final nota, porém, que “os fascistas – com certa razão – enxergaram no expressionismo uma herança utilizável para si”. Goebbels encontra aqui para seus objetivos “bases saudáveis”, pois

o expressionismo enquanto forma de expressão literária do imperialismo desenvolvido (!) baseia-se em um fundamento irracionalista – mitológico;

seu método criativo vai na direção do manifesto patético – vazio, declamatório, da proclamação de um ativismo aparente... Os expressionistas queriam sem dúvida tudo, menos um retrocesso. Mas como não puderam desligar-se em sua visão de mundo do chão do parasitismo imperialista, como participaram sem críticas e sem resistência da decadência ideológica da burguesia imperialista, foram temporariamente mesmo seus pioneiros – seu método criativo não necessita ser deformado, ao ser pressionado a serviço da demagogia fascista, da unidade de decadência e retrocesso.

Reconhece-se: a concepção de que expressionismo e fascismo seriam filhos do mesmo espírito tem aqui seu ponto de partida fundamental. Também a antítese expressionismo e, digamos, herança clássica é tão rígida em Lukács quanto em Ziegler, mas consiste menos em zelo jornalístico, está fundamentada em seus conceitos.

Certamente, não de maneira tão objetiva em sua matéria; muita coisa aqui está mal posta. Quem toma o ensaio de Lukács em mãos (o que é bastante aconselhável, o original sempre ensina melhor) nota primeiro que em linha alguma se encontra um pintor expressionista. Marc, Klee, Kokoschka, Nolde, Kandinsky, Grosz, Dix, Chagall não estão presentes (para não falar em paralelos na música, no Schönberg de então). Isso surpreende muito mais, quanto, não apenas as ligações entre pintura e literatura na época eram as mais estreitas, mas os quadros expressionistas eram muito mais característicos do movimento que a literatura. Além disso, teriam dificultado, como seria de se desejar, o julgamento aniquilador, pois alguns desses quadros permaneceram significativos e grandiosos. Mas também as figuras literárias não são consideradas nem de maneira quantitativa nem qualitativamente suficientes; o crítico contenta-se com uma “seleção” muito pequena e pouco característica. Trakl, Heym, Else Lasker-Schüler faltaram por completo; o jovem Werfel é levado em consideração apenas pelo tom pacifista de uns poucos versos, assim como Ehrenstein e Hasenclever. Enquanto somente se assegura em relação aos primeiros, muitas vezes significativos, poemas de Johannes R. Becher, de que o autor conseguiu “pouco a pouco deitar fora” o método expressionista, poetas amadores como Ludwig Rubiner são citados por extenso, porém outra vez somente com o objetivo de demonstrar neles o que

seria o pacifismo abstrato. Entra aqui, de maneira característica, também uma citação de René Schickele, embora Schickele nunca tenha sido um expressionista, e sim justamente um pacifista abstrato (como na época muitos poetas e homens honrados, entre os quais Hermann Hesse, Stefan Zweig). Mas é o material em que Lukács torna uma concepção do expressionismo identificável? São prefácios e posfácios a antologias, “introduções” de Pinthus, artigos de revista de Leonhardt, Rubiner, Hiller e outros do mesmo tipo. Dessa forma, não é a coisa mesma com suas impressões concretas *in loco*, com sua realidade a reexperienciar, mas o material é ele mesmo já um material indireto, uma literatura sobre o expressionismo, que é novamente literarizada, teorizada e criticada. Certamente, apenas com o objetivo de tornar claros “a base social e os pressupostos daí resultantes de visão de mundo desse movimento”, mas com a limitação metodológica de que se obtém um conceito de conceitos, um ensaio sobre ensaios e coisas menores. Daí a crítica quase exclusiva a simples tendências e programas expressionistas (em sua maioria aqueles que apenas os literatos do movimento formularam, quando não importaram de fora). Muitas constatações corretas e refinadas encontram-se nesse contexto; Lukács caracteriza o pacifismo abstrato, o conceito boêmio do “burguês”, o “caráter de fuga”, a “ideologia da fuga” e então, novamente, a simples revolta subjetiva no expressionismo, bem como a mistificação abstrata da “essência” das coisas expostas de maneira expressionista. Mas já a revolta subjetiva desse movimento mal é compreendida quando Lukács – a partir dos “Prefácios” – não aponta senão a “presunção fanfarrona”, a “monumentalidade de lata”. Enquanto encontra no conteúdo somente “perplexidade pequeno-burguesa e extravio nos mecanismos do capitalismo”, “a revolta impotente do pequeno-burguês contra sua trituração e pisoteamento pelo capitalismo”. Ainda que nada mais tivesse transparecido, se os expressionistas não tivessem tido nada mais a anunciar durante a guerra mundial senão a paz, o fim da tirania, isso não seria ainda razão para caracterizar, como Lukács, sua luta como uma simples luta ilusória, e mesmo para atestar-lhe de que ele representava uma simples “espécie pseudocrítica, abstratamente desfigurante, mitificante, da oposição ilusória *imperialista*” (sublinhado por mim, E. B.)”. É verdade, Werfel e outros de sua espécie transformaram seu pacifismo

abstrato *depois* do final da guerra em uma trombeta infantil; o *slogan* da “não violência” tornou-se, diante da nova situação, da revolução, um *slogan* objetivamente contrarrevolucionário. Mas isso não suprime o fato de que esse *slogan* foi *durante a própria guerra* e antes de sua possível transformação em guerra civil perfeitamente revolucionário, mesmo objetivamente-revolucionário, que foi também pelos políticos resistentes assim compreendido. Muitos expressionistas cantaram, aliás, também a “bondade armada”: o chicote de Cristo que expulsa os mercadores do templo; não assim tão completamente desentendido esse amor pelos homens. O fato mesmo de dizer que o expressionismo não teria deixado o “solo comum de visão de mundo do imperialismo alemão”, de que em consequência disso teria ainda servido por meio de simples “crítica apologética” ao imperialismo, é não apenas unilateral e errôneo, mas fornece de maneira extraordinariamente errônea um exemplo de escola desse sociologismo e esquematismo banais, combatidos precisamente por Lukács. Entretanto, como foi dito, as praticamente únicas citações feitas por Lukács não faziam de forma alguma parte do expressionismo *criador*, que é a única maneira em que ele nos interessa enquanto fenômeno. As citações pertencem essencialmente ao “Ziel-Jahrbuch” e a esse gênero de diatribe com razão ultrapassado (ainda que, sob a direção de Heinrich Mann, estas não tomassem de forma alguma direções imperialistas). Mas, como não é necessário assegurar, as irrupções sempre enigmáticas do sujeito, as hipóteses utópicas e arcaicas da arte de então continham significativamente mais que “a ideologia do USPD”, à qual Lukács gostaria de reduzir o expressionismo. As irrupções do sujeito na pura e simples ausência de objeto são, sem dúvida, ainda mais suspeitas que enigmáticas; mas seu material é descrito pela “simples perplexidade e desorientação pequeno-burguesa” de forma bem pouco satisfatória. Trata-se de um outro material, composto em parte por imagens arcaicas, mas em parte também por fantasia revolucionária, crítica e frequentemente concreta. Quem tivesse tido ouvidos para ouvir teria podido perceber nessas irrupções uma produtividade revolucionária, ainda que desordenada e sem proteção. Mesmo que ela tenha “destruído” tanta “herança clássica”, isto é, naquela época, tanta rotina clássica. Um neoclassicismo permanente, ou a crença de que tudo aquilo que se produziu desde Homero a Goethe não merece respeito, se

não seguir seu exemplo, ou antes sua abstração, esse certamente não constitui um posto de observação favorável para julgar a arte da penúltima vanguarda e nela verificar se tudo está em ordem.

Com tal atitude, o que, nas novas experimentações artísticas, poderia escapar à repreensão? Elas são, sem mais, atribuídas não somente à corrupção capitalista, mas também à sua parte bem definida e, como é óbvio, em seu todo, em 100%. Assim, a vanguarda no interior da sociedade capitalista tardia não existe, movimentos antecipatórios na superestrutura não devem ser verdadeiros. Tal é a vontade de um desenho em preto e branco que dificilmente faz justiça às circunstâncias reais, e ainda menos às exigências da propaganda. Essa atitude atribui à classe dominante quase todas as oposições a esta que não sejam de imediato comunistas. Ela o faz mesmo quando a oposição, como Lukács inconsequentemente confessa no caso do expressionismo, era bem-intencionada, e sentia, pintava e escrevia em oposição às tendências do futuro fascismo. Na época da Frente Popular, a continuação dessa técnica em preto e branco parece menos do que nunca indicada; ela é mecânica, não dialética. Toda a repreensão e essa crítica absolutamente negativa repousam sobre a teoria segundo a qual não haveria nada mais a aprender com a burguesia, desde o fim do caminho Hegel-Feuerbach-Marx, a não ser a técnica e eventualmente as ciências naturais; todo o resto seria, no melhor dos casos, “sociologicamente” interessante. É por isso mesmo que fenômenos bastante singulares e até então inauditos, como o expressionismo, são de imediato julgados como pseudorrevolucionários. É por isso mesmo que os expressionistas são abandonados aos nazistas enquanto seus precursores, e mesmo conduzidos em sua direção, a árvore genealógica de Streicher vê-se melhorada de forma absolutamente improvável, da maneira mais desconcertante. Ziegler estabeleceu uma gradação com nomes que abismos separam uns dos outros, mas ele os separa somente com vírgulas e os coloca em sequência um atrás do outro, como irmãos de um mesmo espírito “penetrante”: “Bachofen, Rhode, Burckhardt, Nietzsche, Chamberlain, Bäumer, Rosenberg”. Lukács põe em dúvida, pelas razões indicadas, a substância pictórica de Cézanne, e fala dos grandes impressionistas em geral (assim não apenas dos expressionistas), como também do declínio do Ocidente. Em seu ensaio, ele não deixa nada de

seu subsistir a não ser “o vazio do conteúdo ... que transparece de maneira artística na acumulação de caracteres de superfície inessenciais que não têm significação senão subjetiva”.

O classicismo, ao contrário, ergue-se como um gigante, em Ziegler mesmo a antiguidade de Winckelmann, “a nobre simplicidade, a serena grandeza, a civilização da burguesia não decomposta, o mundo de há cem e mais anos: apenas isso seria herança. Recorde-se, contra tal simplificação, que a época do classicismo é não só a época da burguesia ascendente na Alemanha, mas também a da Santa Aliança; que o classicismo de colunas, estilo senhorial “severo”, leva em conta que mesmo a antiguidade de Winckelmann não é de forma alguma desprovida de serenidade feudal. É verdade: os *laudatores temporis acti* não se detêm exclusivamente em Homero e Goethe. Lukács reverencia Balzac ao máximo, torna Heine conhecido como porta nacional e que eventualmente está tão distante do classicismo que qualifica, em seu ensaio sobre Heine, Mörike como “anão engraçadinho”, enquanto este é considerado por todos os amigos da poesia como um dos líricos alemães mais autênticos. Mas, afora isso, o classicismo é aqui o saudável, o romantismo, o doente, e o expressionismo, o que há de mais doente, e isso não apenas por causa do decrescendo cronológico dessas figuras, mas certamente – como afirma Lukács ao evocar de forma justamente romântica as épocas fechadas – por causa da regularidade e do belo acabado, por causa do *realismo objetivo ainda não decadente* que é próprio ao clássico. Este não é o lugar de abordar essa questão; em razão mesmo de sua importância ela exigiria um tratamento dos mais minuciosos, mas para fazê-lo seria necessário formular, além disso, todos os problemas da teoria materialista e dialética do reflexo. Nós nos contentaremos aqui em dizer que Lukács pressupõe sempre uma realidade coerente e fechada e, além disso, uma realidade em que o fator subjetivo do idealismo certamente não tem lugar, mas onde admite-se, por outro lado, a “totalidade” ininterrupta que se desenvolveu sobretudo nos sistemas idealistas e assim também naqueles da filosofia clássica alemã. Pode-se questionar se essa é a realidade; se é assim, as tentativas expressionistas de ruptura e de interpolação, bem como as recentes tentativas de montagem e intermissão, são de fato uma brincadeira vazia. Mas talvez a realidade de Lukács, a realidade da coerência

de totalidade infindavelmente mediatizada, não seja tão – objetiva; talvez o próprio conceito de realidade de Lukács contenha ainda traços clássico-sistemáticos, talvez a realidade efetiva autêntica seja também interrupção. Por ter um conceito fechadoobjetivista de realidade, Lukács volta-se, no caso do expressionismo, contra toda tentativa artística de decompor uma imagem do mundo (mesmo se essa imagem do mundo é aquela do capitalismo). É por essa razão que ele não vê senão uma destruição subjetivista numa arte que aproveita a destruição *real* da coerência superficial e procura descobrir algo de novo nos espaços vazios; e dessa forma iguala o experimento da decomposição ao estado da decadência.

Nesse ponto, por fim, enfraquece-se mesmo a perspicácia. Não há dúvidas de que os expressionistas se utilizaram da decadência da burguesia tardia, e mesmo impulsionaram-na. Lukács lhes reprova “ter colaborado para a decadência ideológica da burguesia imperialista sem crítica nem resistência, e ter mesmo temporariamente sido seus pioneiros”. Mas em primeiro lugar isso não é exato, no sentido superficial de “colaborar”. O próprio Lukács reconhece que o expressionismo representou uma “parte não desprezível do movimento pacifista alemão”. Mas, então, no sentido produtivo de “colaborar” como propriamente impulsionar a decadência cultural; não há entre a decadência e a ascensão relações dialéticas? Aquilo que é confuso, imaturo e incompreensível pertence sem mais e em todos os casos à decadência burguesa? Não poderia também pertencer – contra essa opinião simplista, certamente não revolucionária – à passagem do velho mundo ao novo? Ao menos à luta por essa passagem; nesse âmbito só uma crítica imanente-concreta pode auxiliar, e não alguma crítica fundada em pré-conceitos oniscientes. Os expressionistas foram “pioneiros” da decomposição: teria sido melhor se tivessem querido ser os médicos à beira do leito do capitalismo? Que tivessem remendado novamente a coerência das superfícies (à maneira, por exemplo, do neoclassicismo ou da nova objetividade) em lugar de rasgá-la sempre mais? Ziegler reprova aos expressionistas a “desagregação da desagregação”, o que é um duplo menos, sem considerar em seu ódio que daí provém geralmente um mais; é incapaz de perceber o declínio do classicismo; ainda menos os conteúdos estranhos que se tornam visíveis exatamente no momento em que o mundo das superfícies desaba, e tampouco o problema

da montagem. Tudo isso não passa para ele de um “bricabraque mal colado”, e um bricabraque que ele atribui ao fascismo, muito embora os fascistas não o tenham querido e partilhem totalmente de sua opinião. O expressionismo encontrou seu significado exatamente naquilo mesmo que Ziegler nele condena: ele destruiu a rotina e o academicismo em que as obras de arte haviam caído. No lugar da eterna “análise formal” do *objet d'art*, ele voltou-se ao homem e a seu conteúdo que se esforça por encontrar sua expressão mais autêntica possível. Não há dúvidas de que embusteiros tenham usurpado exatamente essa maneira direta, desprotegida e facilmente imitável, que os conteúdos de ruptura e pressentimento por demais subjetivistas, nem sempre e mesmo raramente, tenham sido conforme aos cânones. Mas uma avaliação justa e objetiva deve ater-se aos verdadeiros expressionistas, e não para tornar a crítica mais fácil às caricaturas e mesmo às caricaturas de suas próprias lembranças. O expressionismo foi um fenômeno até então inaudito, mas ele não se sentia de forma alguma inteiramente fora de qualquer tradição; pelo contrário, ele buscava, como o provou o “Blaue Reiter”, seus testemunhos no passado, acreditou encontrar correspondências em Grünewald, no primitivo, ou mesmo no barroco, pôs em evidência antes correspondências demais do que de menos. O expressionismo viu precursores literários no “Sturm und Drang”, modelos muito reverenciados nas visões do jovem e do velho Goethe, em “Wanders Sturmlied”, em “Harzreise im Winter”, em “Pandora” e no último “Fausto”. O expressionismo não tinha qualquer arrogância estranha ao povo, antes o contrário: o “Blaue Reiter” imitou os pintores de vidro de Murnau, foi o primeiro a abrir os olhos a essa arte camponesa tocante e estranha, aos desenhos infantis e de prisioneiros, aos testemunhos comoventes dos doentes mentais, à arte dos primitivos. Chamou a atenção para a ornamentação nórdica, isto é, os entalhes desordenadamente entrelaçados que se encontram preservados nas cadeiras e baús camponeses até o século XVIII, o primeiro “estilo orgânico-psíquico”. Mostrou sua essência no gótico secreto desse trabalho, e opôs a ele o estilo senhorial, sem conteúdo humano e cristalino dos mestres do Egito, e mesmo do classicismo. Não é mesmo necessário frisar que o termo técnico da história da arte, “ornamento nórdico” o qual foi saudado em termos expressionistas não têm nada em comum com a fraude

nórdica de Rosenberg e não representa seus “inícios”. Quanto menos porque a arte nórdica do entalhe é plena de influências orientais. A tapeçaria, a “criatura de linhas” da ornamentação em geral foram para o expressionismo um outro subsídio. E ainda uma observação, a mais importante: o expressionismo, apesar de todo o prazer que tinha pela “arte dos bárbaros”, estava orientado ao humanismo, procurava quase exclusivamente o humano e a forma de expressão de seu incógnito. Disso são testemunhas, mesmo fazendo abstração do pacifismo, das caricaturas e dos estereótipos do expressionismo: a palavra “homem” foi com tanta frequência utilizada na época quanto o seu contrário, a bela besta, hoje pelos nazistas. Abusou-se assim dela, encontrava-se a cada passo uma “humanidade decidida”, as antologias chamavam-se “Crepúsculo da Humanidade” ou “Camaradas da Humanidade” – categorias totalmente esgotadas, mas que não são com certeza pré-fascistas. O humanismo autenticamente revolucionário e claro de um ponto de vista materialista tem todas as razões para recusar essas categorias esgotadas, ninguém exige também que ele tome o expressionismo como modelo ou um “precursor”. Mas também não há sentido em querer tornar interessante um interesse neoclássico por meio de um combate de retaguarda contra um expressionismo desvalorizado. Aquilo que não é precursor pode por isso – em sua vontade de expressão e sua existência entre duas épocas – ser mais próximo para artistas jovens do que um classicismo epigonal de terceiro grau que se chama ainda mais de “realismo socialista” e que é assim administrado. Esse realismo socialista é aplicado de uma maneira sufocante à arte de escrever, de construir e de pintar a revolução, e não se trata de figuras de vaso grego, mas do Becher tardio transformado em Wildenbrunch² vermelho e de coisas que Ziegler toma enquanto critério do Verdadeiro, do Bom e do Belo. De forma tão irreal quanto possível faz-se “refletir” um mundo em declínio de fragmentos amontoados, um mundo em ascensão de tendência e experimentação, segundo o cânone errôneo do passado. Mesmo um classicismo mais autêntico é realmente cultura, mas uma cultura

² Ernst von Wildenbrunch (1845-1909), escritor de poesia patriótica por volta de 1870. (N. T.).

retirada do mundo, tornada abstrata – cultivada. É cultura, mas vista sem qualquer vida.

Em todo caso, o ardor, mesmo enquanto tal, ainda provoca exaltação. O expressionismo não caducou, então, não terminou ainda de viver? Nós seríamos por essa questão quase que involuntariamente reconduzidos ao início de nossas reflexões. As vozes irritantes não são ainda certamente suficientes para responder afirmativamente, e mesmo os três outros problemas que Ziegler coloca no final de seu artigo não esclarecem a questão. A fim de fazer um exame de consciência antiexpressionista, Ziegler pergunta em primeiro lugar: “A Antiguidade, ‘a nobre simplicidade e a serena grandeza’ – nós a vemos assim?”; em segundo lugar: “o formalismo: o inimigo principal de uma literatura que quer verdadeiramente atingir as alturas – estamos de acordo?”; em terceiro lugar: “Próximo do povo, à maneira do povo: os critérios fundamentais de toda arte verdadeiramente grande – aprovamos essa definição sem reservas?”. É claro que mesmo aquele que responde “não” a essas questões, e com mais razão aquele que as considera malpostas, não guarda necessariamente em si “restos de expressionismo”. Hitler – infelizmente não se pode evitar essa lembrança diante de questões postas de maneira tão sumária – respondeu sem reservas “sim” à primeira e à terceira questões, e não é entretanto nosso homem. Mas deixemos “a nobre simplicidade e a serena grandeza”; é uma questão puramente histórico-contemplativa, e uma atitude contemplativa diante daquilo que é histórico. Permaneçamos nas questões de “formalismo” e da “proximidade do povo”, por mais vaga que possa ser a maneira com que esses problemas são postos nesse contexto. É certo em todo caso que o formalismo foi o defeito menor da arte expressionista (que não se pode confundir com a arte cubista). Essa arte foi antes vítima de uma falta de forma, de uma abundância de expressão arremessada de uma maneira selvagem, confusa; o informe foi seu estigma. Por outro lado, ele foi também marcado pela proximidade do povo, pelo folclore; em oposição total, portanto, à opinião de Ziegler, que vê na antiguidade de Wickelmann e no academicismo daí resultante uma espécie de direito natural na arte. O *kitsch* também era popular, no mau sentido do termo; o camponês do século XIX trocava seu velho armário pintado por um armário Vertiko de fábrica, as antigas figuras de vidro colorido por

uma impressão a óleo, e considerava-se bem-sucedido socialmente. Mas ter-se-á escrúpulos em qualificar como popular esses frutos mais estragados da penetração capitalista. Eles nasceram com toda evidência sobre um terreno diferente e desaparecerão com ele. Não é tão certo que o neoclassicismo seja um antídoto ao *kitsch* e um elemento de comunhão com o povo. É ele próprio inscrito num estilo “elevado” demais, inautêntico. Em oposição a isso, os expressionistas, como já dissemos, retornavam por completo à arte popular, amavam e reverenciavam o folclore, e descobriram-no mesmo na pintura pela primeira vez. Em particular, pintores de povos de independência recente, pintores tchecos, letões, iugoslavos, descobriram por volta de 1918, no expressionismo, uma forma de expressão que era incomparavelmente mais próxima do folclore de seu país que a maior parte dos estilos artísticos até então (para não falar no academicismo). E se a arte expressionista em numerosos casos (não em todos, que se pense Grosz, em Dix e mesmo no jovem Brecht) permaneceu incompreensível ao público, isso pode significar que o objetivo visado não foi atingido, mas isso pode também significar que o público não trazia nem o dom da compreensão do povo não cultivado, nem a abertura de espírito que é indispensável ao entendimento de toda arte nova. Se a intenção do artista serve a Ziegler de critério, o expressionismo representou exatamente uma tentativa de se aproximar do povo. Se o resultado atingido serve de critério, não se pode exigir o entendimento de cada estágio singular do processo: Picasso foi o primeiro a pintar “bricabraque colado” para grande horror mesmo do povo cultivado; as montagens fotográficas satíricas de Heartfield estavam tão próximas do povo que muitas pessoas cultivadas nada quiseram saber de montagem. E se o expressionismo ainda provoca reações, se merece em todo caso uma discussão, parece então que a “ideologia do USPD”, que é hoje certamente desprovida de toda infraestrutura, não foi a única presente no expressionismo. Os problemas que ele colocou merecem reflexão por tanto tempo quanto não tenham sido suprimidos por soluções melhores que as expressionistas. Mas uma abstração que gostaria de saltar as últimas décadas de nossa história cultural, porque ela não é puramente proletária, não fornece de forma alguma soluções melhores. A herança do expressionismo não está ainda esgotada, pois nós ainda nem começamos a recebê-la.

O expressionismo visto agora³

Ao que parece, o expressionismo ainda expressa alguma coisa. Os quadros degenerados foram vistos por quatro vezes mais do que os padrões do gênero. Claro que a entrada na câmara dos horrores é gratuita, e também isso deve ser considerado, para que se não sobrevalorize o resultado. Apesar de tudo, é possível afirmar: Marc atrai mais do que Ziegler, a mais recente inversão do bom e do mau frustrou-se. O alemão aprende aqui a envergonhar-se dos seus senhores e não apenas a sofrer o que eles lhe infligem.

Mas, além disso, também uma injustiça é reparada. Quantos conheciam ainda em pormenor essa estranha época expressionista e as suas obras? Desde 1922, o expressionismo vinha sendo difamado: as campanhas de Noske, o desejo de calma e ordem, o prazer nas possibilidades reais de fazer negócio e na fachada estável liquidaram-no. Esse prazer chamou-se *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade): de fato, ela levou que se retornasse por vezes de sonhos demasiado altos de novo para o mundo, mas também ocultou o verme deste mundo, tornou-se literalmente uma pintura de túmulos disfarçados. Hausenstein e outros charlatães da arte apressaram-se, na sequência da “estabilização”, a apresentar como suspeito ao público aquilo que pouco antes tinham religiosamente adorado; a maioria dos pintores alemães seguiu a nova conjuntura. Foi Klee, o estranho sonhador, quase o único a permanecer fiel a si próprio e às suas visões irrefutadas; pregou a bandeira expressionista ao mastro, e não foi por sua culpa que ela tenha deixado de valer como bandeira para se tornar um simples lenço de assoar com um monograma. Também ficaram restos hesitantes da atitude expressiva, como Benn, cuja grande vontade de expressão se assimilou durante muito tempo ao plasma ancestral dos nossos dias, sem “Balanço das Perspectivas”, a não ser das niilistas. Assim se afundou o expressionismo na Alemanha, no mesmo país que anteriormente o possuía como a expressão mais alemã, como música na pintura. O surrealismo (em que, na França e na Tchecoslováquia, se refugiaram alguns elementos expressionistas) encontrou pouco

3 In: Bloch, E. *Erbschaft dieser Zeit*, p.255-63. Originalmente publicado sob o título de *Der Expressionismus, jetzt erblickt* na revista *Die Neue Weltbühne*, Praga, v.33, n.44, 1937.

eco na Alemanha. O meio ambiente dilacerado e as margens fosforescentes, toda esta realidade sinistra não encontrou oficialmente nenhuma expressão. Ou então, nos casos em que apareceu pela metade, por exemplo, na *Dreigroschenoper* (*Ópera dos três vinténs*), sua expressão foi comodamente mal-entendida e, noutros casos, ridicularizada. Também os marxistas (e isto não pode ser omitido) como Lukács colaram no expressionismo, sem conhecimento dos pormenores, uma etiqueta pouco informada. Denunciaram-no como “expressão de oposição pequeno-burguesa” e mesmo, de modo inteiramente esquemático, como “superestrutura imperialista”. Mas Marc, Klee, Chagall, Kandinsky dificilmente cabem no clichê “pequena burguesia”, e muito menos quando esse clichê se refere a um pequeno burguesismo filisteu (*Spießertum*), no melhor dos casos, descontente. E mesmo que aqui nada mais houvesse senão oposição pequeno-burguesa (seria interessante conhecer o pequeno-burguês que encontra sua expressão na *Turm der blauen Pferde* (*Torre de cavalos azuis*) de Marc): o que pode fazer no melhor dos casos o pequeno burguês senão oposição (ou então uma oposição deste tipo!)? Contudo, não é o imperialismo de Marc o culpado pelo fato de o nazismo se ter aproveitado ocasionalmente, nos primeiros tempos, de restos da literatura expressionista (Benn) ou deles ter feito uma indústria de “festivais populares” (*Thingspiel-Industrie*) (Euringer), mas sim o sentido de Goebbels para falsificações de grande efeito (sendo indiferente quais fossem os objetos de falsificação). E precisamente a última ofensiva de Hitler prova que até mesmo a dita “oposição pequeno-burguesa” nem sempre é assim tão desprezível. Ele é a prova concludente de que a arte expressionista – liquidada primeiro por Hausenstein e agora de uma maneira muito mais espetacular por Hitler – não continha nenhuma justificação do inimigo, nenhuma ideologia do seu imperialismo e da sua nova ordem. A “concordância de posições” de alguns intelectuais moscovitas de mentalidade esquemática com Hitler não é, conseqüentemente, nada agradável. Muito menos quando hoje ainda continuam a se ouvir as fanfarras vermelhas contra o expressionismo. O ponto de referência é o classicismo – que também é o de Hitler, e que se tornou entretanto o ideal dos incompetentes e dos mestres-escola. As atuais águias romanas, as colunas da vitória e essa outra “nobre simplicidade, serena

grandeza” (*edle Einfalt, stille Größe*) são, com certeza, também tão imperialistas como a lírica de Becher por volta de 1918 ou até o desenho *Angelus Novus* de Klee.

É, por isso, mais importante do que nunca nos esclarecermos acerca nos quadros tão sangrentamente odiados. O que é que se pretendia entre 1912 e 1922, por que é que isto nos diz novamente respeito, por que a arte destes anos parece tão “insana” aos olhos de Hitler? Realmente, nem em todos os casos é válida a conclusão de que aquilo contra o que Hitler luta é o que está certo. Pois muitos, se não a maior parte, dos juízos pelos nazistas são tão errados que nem sequer o seu contrário é verdadeiro. Mas no caso da “arte degenerada” podemos nos deixar guiar pela direção da marcha do inimigo; pelo menos, o seu ataque faz que o objeto atacado se aproxime de nós e possa exigir uma observação fiel. Tanto os seus traços maus, vazios e estagnados, como os significados da *verdadeira expressão* se tornaram hoje apreensíveis e evidentes. Trata-se sobretudo deste último aspecto, o aspecto original de então, contra o qual se dirigem também basicamente os ataques de Hitler. E aí se torna mais visível, não apenas na superfície, mas também na sua essência, que esse aspecto continha não só o “imperialismo” que lhe é atribuído, mas até anticapitalismo, subjetivamente inequívoco, objetivamente ainda não claro. Objetivamente, continha sombras arcaicas, luzes revolucionárias em confusão, faces sombrias de um Orco subjetivista e não dominado, faces iluminadas de futuro, uma rica e firme expressão de humano. Uma arte que não estava de acordo nem com as formas tradicionais, nem, sobretudo, com a realidade que a rodeava, assolou então o mundo com uma guerra. Guerra que, naturalmente, não tinha outras armas que não fossem o pincel e os tubos de tinta, o grito direto, e o seu campo de batalha era a tela ou o papel de partitura impressa. E a força que fazia a guerra era o puro sujeito, a necessidade e a selvageria emocionais do sujeito, que, com sua lanterna mágica, se projetava num mundo aparentemente sem objeto. Numa mescla só possível na Alemanha – na Alemanha de Ossian, do romantismo, e depois também do *Jugendstil*, com suas flores de pântano e os seus sonhos de liberdade –, os próprios quadros foram precisamente buscar, recuperar algo ao mesmo tempo arcaico e utópico, sem que tivesse sido possível dizer exatamente onde acabava o sonho originário, onde começava a luz do futuro. E o mundo

aparentemente esvaziado de objeto, sobre o qual se projetava a extravasão do Eu, não dava às “composições nem às “construções” qualquer ligação com o mundo real; também desta perspectiva o expressionismo foi, em parte, “arte abstrata” e no “mau” sentido do termo. Uma crítica ao aspecto “negativo” desta abstração tinha sido delineada, já muito tempo antes, por Gottfried Keller em “Der Grüne Heinrich”, uma crítica que antecipa toda a crítica posterior, já fundamentada, apesar de o seu objeto se encontrar ainda no horizonte, a três gerações de distância. Também Heinrich tinha se voltado, “numa profunda dispersão”, para uma natureza sem objeto “a fim de procurar um refúgio”, tinha mergulhado dias e semanas a fio na pintura de uma espécie de teia de aranha, que revelava sem dúvida “certos nós nos labirintos da sua alma” e apropriava-se de certos conteúdos do inconsciente, de zonas profundas ocultas; até que um dia o seu amigo, também ele um pintor fracassado, comentou com perfeita ironia esse produto da sua arte, com palavras que quase lembram o panegírico com que também o mau expressionismo tinha, então, sido elevado aos píncaros vazios do sem-sentido. Mas, para distanciarmo-nos do mau expressionismo, protegendo tanto mais acentuadamente o expressionismo significativo da condenação indiscriminada, do aplauso total, nada é mais oportuno do que repetir, para os diferenciar, as palavras proféticas do terceiro capítulo do romance *Der Grüne Heinrich*, intitulado “A caça aos grilos”:

Grüner Heinrich, com esta obra significativa entraste numa nova fase e começaste a resolver um problema que pode ter a maior influência no desenvolvimento artístico alemão. De fato, já se tinha tornado insuportável ouvir falar e tecer considerações acerca do mundo livre e autônomo do belo e que nenhuma realidade, nenhuma tendência deveria perturbar, enquanto, com a mais rude inconsequência, se continuava a dar expressão a homens, animais, céu, estrelas, florestas, campos e prados e a toda uma série de coisas trivialmente reais ... Adiante! Tu te decidiste rapidamente e te desembaraçaste de todos os objetos e conteúdos desprezíveis! Estas rigorosas teias de traços são traços em si, pairando na liberdade completa do belo: isto é o rigor, a funcionalidade, a clareza em si na mais encantadora das abstrações! E estes nós, não são eles a prova mais irrefutável de como a lógica e a verdade da arte só na ausência de conteúdos celebram

as suas mais belas vitórias, só no nada geram paixões e obscuridades e as superam brilhantemente?

Isto quanto a Keller; e quem duvida de que também o sal podia ser estúpido? De fato, aqui desponta a caricatura do expressionismo, a ausência de conteúdos, em que se instalaram charlatães que pintavam seis caixas de chapéus, postas umas em cima das outras, e que, por amor à “abstração” exterior as conseguiam fazer passar pelo *Nascimento de Cristo*. Menos ingenuamente do que o Grüne Heinrich grassavam também naquela altura, como se vê, subjetividades ocas, esfinges privadas sem enigma, que do vazio do seu mundo burguês tardio faziam disparates e do seu caráter abstrato hieróglifos sem sentido. O escárnio de um grande escritor, rigoroso e profundamente apegado aos objetos, aplica-se aqui de uma forma quase sinistra: e é precisamente este reverso da abstração (seja cubista ou simbolista) uma das coisas que poderiam ser repudiadas como “formalismo”. Já em relação aos “grandes feitos do expressionismo” as coisas se apresentam de uma forma completamente diferente; os seus sinais atuam sobre nós de uma forma completamente diferente – como sinais reais e como sinais de um “real” (humano). Aí não existe expressão de decadência (*Zerfall*) como fim em si mesmo, mas sim uma tempestade que atravessa este mundo para dar lugar à expressão de um mundo mais autêntico. Aí, a vontade de transformação não se limita só à tela e ao papel, isto é, à música que considera suficiente chocar musicalmente. E muito menos existe aí o predomínio do arcaico, do incubado, a vontade das trevas e do mundo falsamente diluvial, como muitas vezes em Benn; existe, sim, a integração do não-mais-consciente (*Nicht-mehr-Bewußten*) no ainda-não-consciente (*Nochnicht-Bewußten*), do passado distante no ainda não revelado sob forma alguma, do enclausuramento no arcaico numa libertação pela utopia, que é finalmente a sua forma de expressão mais adequada. E ainda a montagem de fragmentos de fisionomias e de mundo, transplantados e modificados, e que denunciam assim muito mais do que lhes era possível nos seus lugares habituais, tudo isso que Picasso já tinha começado a fazer havia muito tempo. Os quadros de Chagall e de Marc não contêm o irracional puro e simples, mas sim o racionalismo do irracional, a que se vem juntar uma filantropia do

irracional, que deles se compadece e os acolhe no Homem que sobre estes quadros se debruça. Todo este mundo elementar surge como uma culpa, que ele esqueceu, perante a “expressão” e a luz que cai, no alto mais fraternalmente, no silêncio sereno ou gritante das criaturas, dos presos e dos loucos, nos signos balbuciantes da montanha, do vale e do céu estrelado. Também não se pode dizer que houvesse em Klee, Chagall e Marc uma ausência pura e simples do objeto; o objeto (peixes oníricos, bezerrinhos no ventre da mãe, animais na floresta) era, sim, desreificado e trazido para a nossa fabulação. E em caso algum se podia falar de um progresso de cabeça nas nuvens, de um progresso voltado para o nada ou para o sono primitivo das coisas, hostil ao homem e à cultura (na melhor das hipóteses um sono com a inquietação da selva); pelo contrário, a vanguarda de então também no selvagem se referia ao Homem, sem dúvida ao Homem oculto ou que apenas se anunciava; em resumo, explorava os segredos do humanismo. Ampliava o mundo no Homem e o Homem no mundo muito para além da expressão até aí conhecida, procurava o grito, que não passava primeiro através de uma harpa dourada, isto é, através da harpa das classes dominantes e das suas euforias desonestas e devastadoras. Só isso era expressionismo autêntico; era ainda, é certo, uma revolta burguesa interior, uma superação mitológica interior da mitologia, mas que queria sair da noite para a luz e que preferia, sem receio, destilar a luz a partir da noite dos oprimidos em vez de a destilar a partir do dia que até então tinha dominado.

O movimento não foi, portanto, um acaso, nem tampouco já fez o que tinha que ser feito. Os nazistas aproveitaram-se dos seus restos, naturalmente só daqueles que se tinham tornado insípidos ou haviam sido truncados. Aproveitaram-se da obscuridade sem aurora, do arcaico sem utopia, do grito fraudulento ou confuso sem conteúdo humano. E aqui, como em toda parte, também este aproveitamento parcial não teria acontecido, se não se tivesse deixado o irracional afundar no lodo, em vez de o explorar e de lhe dar, concretamente, uma expressão adequada. O expressionismo, disse-se, seria tão antigo como a própria expressão artística; estaria em todo o lado em que o “sentimento” desregrado (qualquer que ele fosse) se sobrepõe à “razão”. Isto é, sem dúvida, uma formulação exagerada, ela própria desregrada e sobretudo sem conteúdo; não só a forma

(e muito menos a completa ausência de forma), mas também o conteúdo especificamente humano faz a expressão válida. O caráter humanamente subjetivo é precisamente o aspecto positivo na subjetividade inegável (e preocupante) do expressionismo; algo de intransigentemente humano se revelou sob a forma expressionista. Como fuga, protesto e confusão, simultaneamente como forma nova e criação, o movimento já havia sido iniciado por nomes tão ilustres como Gauguin, Van Gogh, Rimbaud; e sem dúvida como corrente, que tampouco seca subterraneamente, ele prossegue no surrealismo. Mas, mais claramente do que o surrealismo (com as suas montagens, os fragmentos do século XIX, ameaçadoramente citados, o seu fosforescer no desconhecido) – o expressionismo estava centrado em torno do humano. Keller foi anteriormente referido como testemunho da crítica às caricaturas do expressionismo; como testemunho do impulso autenticamente expressionista, seja agora aqui citada a visão de uma obra filosófica, que nasceu nos últimos tempos do florescimento do expressionismo e refletia a produção de seus ornamentos. A passagem diz o seguinte:

Procuramos o artista mágico que nos faz ir ao encontro de nós mesmos, a nos encontrarmos a nós mesmos. O seu olhar novo modela as coisas tornando-as irreconhecíveis e atravessa a realidade dada como um nadador, como um ciclone. Disto devem se lembrar todos aqueles que, diante de cada quadro expressionista, não podem deixar de perguntar o que ele representa, através de que meios é que, aos seus olhos, que são como meras chapas fotográficas, um inferno pode voltar a tomar as dimensões de uma esquina de rua. Pois já a partir de Van Gogh tudo se torna claramente diferente: nós estamos, de repente, também dentro do quadro, e é precisamente isso que é pintado; é ainda, é certo, um tumulto visível, são baulastradas, pontes, vigas de ferro, muros de tijolos, mas tudo isso se entrecruza de repente de uma forma estranha. A pedra angular posta de lado lança de repente faíscas e o estigma em todos os fenômenos, o que no mundo se assemelha a nós de maneira incompreensível, o que do mundo está para nós perdido, próximo, longínquo, o que nesse mundo tem alguma coisa a ver com o enigma de Sais, vem à luz do dia nos quadros de Van Gogh. E, agora continua a encarar a si própria, continua de uma forma devastadora, a grama deixa de ser grama, o múltiplo desaparece e o fisionômico triunfa. A coisa torna-se máscara, conceito, fórmula

completamente deformada, desnaturalizada, do secreto prazer no objetivo de a atingir, o interior do homem e o interior do mundo se aproximam. Se Van Gogh nos levava ainda para fora de nós, se nele as coisas ainda falam, por mais violentamente que o façam, aparentemente apenas de si próprias e não como eco do homem, agora somos nós que de repente ecoamos a partir das coisas; no novo expressionismo o homem é uma natureza de Kasper Hauser, que utiliza os objetos meramente como sinais evocativos da sua origem oculta ou como sinais gráficos para fixar e conservar o seu progressivo recordar. Aqui, as obras de arte, que nos são estranhamente familiares, podem nos parecer como espelhos da terra, onde descobrimos o nosso futuro, como os ornamentos encobertos da nossa imagem mais íntima. Isto corresponde aos anseios de ver finalmente o rosto humano; e por isso também não pode haver, para a obra de arte mágica, outros caminhos de sonho, senão aqueles em que pode acontecer a vivência do cavalgar ao encontro de si mesmo; e não pode haver outra relação objetiva senão aquela que reflete o secreto contorno do rosto humano em todo o mundo, e liga deste modo a orgânica mais abstrata ao anseio pelo nosso coração, pela plenitude do momento em que nos aparecemos a nós mesmos. (*Geist der Utopie (Espírito da utopia)*, 1918, p.50 ss.)

Esta era a interpretação de então, não muito diferente do estilo expressivo; e ela refere-se, sem dúvida, a problemas de um humanismo não esgotado, utópico. Na corrente da mobilização revolucionária total, também da pictórica, estes problemas são e continuarão a ser, sem dúvida, os mais decisivos. O socialismo distingue-se do fascismo pelo humanismo; isto é razão suficiente para se recordar com veneração uma arte desprezada pelos espíritos tacanhos sem sentido para a arte, uma arte na qual estrelas humanas – ainda que insuficientemente, ainda que de forma estranha – brilham, ou se esforçam por brilhar.

Há outra coisa ainda que torna nova e inevitável esta retrospectiva. Temos perante nós o problema da herança cultural; mas que fatos o tornaram um problema atual, e sem dúvida audacioso? Unicamente o fato de a época expressionista ter destruído tão completamente o ramerrão insípido, as associações trazidas do passado. Os homens que, no século passado, arrastavam consigo “as obras de nossos pais”, não eram herdeiros, mas sim epígonos: sobre eles pesava a frase de Goethe: “Ai de ti que és um neto”. Mas

a juventude de nosso século se renova e volta sempre a renovar-se, não possui o passado grandioso como maldição, mas sim como testemunho. Já que ela própria passou pela experiência da expressão na sua autenticidade e no seu ardor e constatou que ela é algo de diferente do *objet d'art* cristalizado, eternamente só suscetível de ser copiado. Também isso nos obriga a agradecer à “arte degenerada”; o epígono encontra no passado, naturalmente, um “tesouro de formas”; o nazismo, esse então só encontra aí o *kitsch*, que ele próprio é. Mas os expressionistas cavaram água fresca e fogo, fontes e luz caótica, ou pelo menos vontade de chegar à luz. Não só por isso, mas na sequência desta renovação, o olhar para o passado artístico refrescou-se, e brilha com uma profundidade nova, contemporânea, para o agora.

GEORG LUKÁCS

Trata-se do realismo!¹

No seu tempo, a burguesia revolucionária travou, em favor da sua classe, uma luta violenta, recorrendo a todos os meios, até mesmo aos da literatura. O que é que tornou os restos da cavalaria tão ridículos, aos olhos de toda gente? O *Dom Quixote* de Cervantes. O *Dom Quixote* foi a arma mais poderosa nas mãos da burguesia na sua luta contra o feudalismo, contra a aristocracia. Ao proletariado revolucionário bastaria, pelo menos, um único pequeno Cervantes (risos) que pudesse lhe fornecer uma arma semelhante (risos, aplausos).

(G. Dimitrov, Discurso pronunciado por ocasião de uma sessão antifascista, realizada na Casa dos Escritores, em Moscou).

O debate sobre o expressionismo na revista *Das Wort* apresenta para o participante tardio um certo grau de dificuldade; muitos defenderam apaixonadamente o expressionismo. Mas desde o momento em que se tornou necessário afirmar concretamente qual era o escritor expressionista modelo, isto é, quem merecia, afinal,

1 Publicado na revista *Das Wort*, Moscou, v.3, n.6, 1938, sob o título *Es geht um den Realismus!*. Incluído no v.4 das *Obras* de Georg Lukács, *Essays über den Realismus*.

ser chamado de expressionista, as opiniões começaram a divergir de tal forma que não surgiu nenhum nome que não fosse discutível. Chegamos a nos perguntar – precisamente quando se lê os apaixonados discursos de defesa – se existiram realmente expressionistas.

Como a nossa intenção aqui não é a de discutir o valor de determinados escritores, mas sim debater princípios na evolução da literatura, o esclarecimento deste ponto não assume para nós relevância especial. Para a história da literatura há, sem dúvida, um expressionismo, como corrente, com os seus autores e os seus críticos. Nas observações que farei a seguir, limitar-me-ei a questões de princípio.

1

Para começar, uma pequena questão prévia: trata-se, neste caso, da oposição entre a literatura moderna e a clássica (ou mesmo do classicismo), como vários escritores ressaltam, em especial quando fazem da minha atividade crítica o objeto dos seus ataques? Vejo que essa questão é fundamentalmente incorreta. A ela subjaz uma identificação da arte do presente com a linha de evolução de certas correntes literárias, evolução essa que se processa a partir do naturalismo em dissolução e do impressionismo, até o surrealismo, passando pelo expressionismo. Esta teoria é formulada contundentemente e apodítica no artigo de Ernst Bloch e Hanns Eisler publicado na revista *Neue Weltbühne* e referido por Peter Fischer. Quando tais escritores falam da arte moderna, aparecem, então, como representantes dessa arte moderna, exclusivamente autores desta linha de evolução a que fizemos referência. Não queremos, por agora, emitir qualquer juízo de valor. Perguntamos apenas: esta teoria pode ser considerada fundamento da história da literatura de nosso tempo?

Em todo caso, existe também uma outra concepção. A evolução da literatura – especialmente no capitalismo, sobretudo na época de sua crise – é um fenômeno extraordinariamente complexo. No entanto, podemos distinguir, *grosso modo*, na literatura do nosso tempo, três grandes círculos que, naturalmente, se entrecruzam com frequência na evolução de certos escritores particulares:

Em primeiro lugar, a literatura de defesa e de apologia do sistema existente, em parte nitidamente antirrealista, em parte pseudorealista; a ela não faremos referência aqui.

Em segundo lugar, a literatura da chamada vanguarda (da verdadeira vanguarda falaremos mais adiante), do naturalismo ao surrealismo. Qual é a sua tendência básica? Neste ponto, e antecipadamente, apenas podemos dizer: a sua tendência principal consiste num, cada vez mais forte, *afastamento do realismo*, numa *liquidação* cada vez mais enérgica do realismo.

Em terceiro lugar, a literatura dos realistas significativos deste período. Na maior parte dos casos, estes escritores estão literalmente entregues a si próprios; nadam contra a corrente de *ambos* os grupos literários anteriormente referidos. Para uma caracterização provisória do realismo atual bastará, por agora, apontar os nomes de Górkí, de Thomas e Heinrich Mann e de Romain Rolland.

Nas intervenções do debate que defendem apaixonadamente os direitos da arte moderna contra a presunção dos supostos classicistas, essas figuras de ponta da nossa literatura atual não são nem uma só vez mencionados. Para a história e para a crítica de *vanguarda* da literatura atual eles simplesmente não existem. No livro de Ernst Bloch *Erbschaft dieser Zeit* (*Herança deste tempo*), uma obra interessante, rica de ideias e de material, se a minha memória não me engana, o nome de Thomas Mann é citado uma única vez; o autor fala do seu “burguesismo refinado” (assim como do de Wassermann). Com este juízo, o problema fica resolvido para Ernst Bloch.

Concepções como essa colocam de cabeça para baixo todo o sentido do debate. Já é hora de voltar a colocá-lo sobre os pés e de defender, contra a incompreensão dos seus detratores, o que há de melhor na literatura atual. O que se encontra em discussão não é, pois, o clássico contra o moderno, mas a questão: quais são os escritores, quais as correntes literárias, que representam o *progresso* na literatura atual? Trata-se do *realismo*.

2

Tenho sido acusado, sobretudo por Ernst Bloch, de, no meu artigo “Ensaio sobre o expressionismo”, me ter ocupado

exageradamente dos teóricos desta corrente. Espero que ele me desculpe o fato de voltar agora a repetir esse “erro”, submetendo a um exame “suas” observações críticas sobre a literatura moderna. Uma vez que não creio que as formulações teóricas de movimentos artísticos sejam de menor importância – mesmo quando contenham afirmações teoricamente incorretas. É precisamente nesses casos que elas expressam “segredos” dessas correntes, em geral, cuidadosamente encobertos. E, como Bloch é um teórico de calibre diferente do que Picard e Pinthus foram em seu tempo, é compreensível que eu me detenha um pouco demoradamente sobre as suas teorias.

Bloch dirige os seus ataques contra a minha concepção de “totalidade” (Deixo de lado a questão sobre em que medida ele interpreta corretamente a minha concepção. Não se trata da questão, se eu tenho razão ou se Bloch me compreende bem, mas da própria coisa.). Ele vê no “realismo *objetivo e intacto*, característico do período clássico”, um princípio hostil. Segundo Bloch, eu pressuponho “em tudo a existência de uma realidade fechada e coesa ... Se isto é a realidade, é o que está em questão; se isso é, de fato, a realidade, então todas as tentativas expressionistas de ruptura e interpolação, assim como as tentativas mais recentes de estruturação descontínua e de montagem, não passarão de um jogo vazio”.

Nesta realidade coesa, vê Bloch apenas um resíduo dos sistemas do idealismo clássico no meu pensamento, e expõe a sua própria concepção da seguinte forma: talvez que uma autêntica realidade seja também interrupção. Como Lukács tem um conceito objetivista e fechado da realidade, ao tratar do expressionismo, ele opõe-se a qualquer tentativa artística de destruir uma visão do mundo (mesmo quando essa visão do mundo é a do capitalismo). Por essa razão é que considera que uma arte que recorre à decomposição das conexões de superfície e que procura descobrir o novo nos espaços vazios, não passará de uma decomposição subjetivista; por esse motivo ele identifica a experiência de decomposição (*Zerfällen*) com a situação de decadência (*Verfall*).

Encontramo-nos diante de uma fundamentação teórica fechada da evolução da arte moderna e que atinge a própria concepção de mundo. Bloch tem toda razão: ao empreender-se uma discussão teórica fundamentada sobre essas questões deveriam ser

analisados todos os problemas da teoria dialético-materialista da reprodução.

Não é esta a ocasião para tal discussão, discussão que, no entanto, pessoalmente, eu celebraria de muito bom grado. O que agora está em questão é um problema muito mais simples. Trata-se de saber se a “conexão fechada”, a “totalidade” do sistema capitalista, da sociedade burguesa na sua unidade processual de economia e de ideologia, constitui, na realidade, de uma forma objetiva e independentemente da consciência, um todo.

Entre marxistas – e Bloch no seu último livro se confessou energeticamente partidário do marxismo – não deveria haver qualquer discordância. Marx diz: “As relações de produção de qualquer sociedade formam um todo”.

Temos de sublinhar aqui a palavra *qualquer*, portanto, precisamente em relação ao capitalismo do nosso tempo, Bloch põe em dúvida esta “totalidade”. Consequentemente, de um ponto de vista formal e imediato, a oposição entre nós parece não ser filosófica, mas antes uma oposição na nossa concepção econômico-social do próprio capitalismo; no entanto, como a filosofia é um reflexo ideal da realidade, desse fato derivam, sem dúvida, oposições filosoficamente importantes.

É claro que a frase citada de Marx deve ser entendida historicamente: isto é, a totalidade da economia é ela própria qualquer coisa de historicamente mutável. Mas essas mutações consistem essencialmente na expansão e no fortalecimento da conexão objetiva entre as várias manifestações da economia, consistem, portanto, no fato de essa “totalidade” se tornar cada vez mais ampla e rica de conteúdo. Na realidade, segundo Marx, o papel decisivo e historicamente progressista do capitalismo consiste precisamente em desenvolver *o mercado mundial*, o que transforma toda a economia mundial *num todo objetivamente coeso*. As economias primitivas criam uma superfície de aspecto muito fechado; basta pensarmos, por exemplo, numa aldeia comunitária primitiva ou numa cidade do princípio da Idade Média. Mas este “aspecto fechado” assenta precisamente no fato de uma tal área econômica estar ligada por muitos poucos elos aos meios que a envolve, à evolução global da sociedade humana. No capitalismo, pelo contrário, os momentos, os elementos da economia, autonomizam-se de uma forma

completamente nova (basta pensarmos na autonomia assumida pelo comércio, pela moeda no capitalismo, que chega a atingir a possibilidade de se verificarem crises monetárias, provocadas pela circulação da moeda etc.). Em consequência da estrutura objetiva deste sistema econômico, a superfície do capitalismo vai se apresentar “desunida” (*Zerrissen*), ela consiste em momentos que, objetiva e necessariamente, se vão autonomizando. Naturalmente que tal fato se deve refletir na consciência dos indivíduos que vivem em tal sociedade, portanto também na consciência dos seus escritores e pensadores.

A autonomização desses momentos parciais é, assim, um fato objetivo da economia capitalista. Todavia, esta autonomização constitui *apenas uma parte*, um momento do processo conjunto. E a unidade, a totalidade, a conexão objetiva de todas as partes, se expressa, de uma forma mais incisiva, precisamente nos períodos de crise, apesar da autonomização objetivamente existente e necessária. Marx analisa a conexão dialética desta autonomização necessária dos momentos:

Como eles, afinal, formam um todo, a autonomização destes momentos correlacionados só pode surgir de uma forma violenta, como processo destrutivo. É precisamente a “crise”, na qual a sua unidade se realiza, a unidade do diverso. A independência que os momentos interdependentes e complementares assumem uns em relação aos outros é violentamente aniquilada. A crise manifesta, assim, a unidade dos momentos que se autonomizaram uns em relação aos outros.

São estes os momentos objetivos fundamentais da “totalidade” da conexão social no capitalismo. E qualquer marxista sabe que as categorias econômicas fundamentais do capitalismo *se refletem de imediato sempre de uma forma deturpada* na cabeça dos indivíduos. No nosso caso isto significa apenas que os indivíduos que se encontram na imediatez da vida capitalista, durante o período do chamado funcionamento normal do capitalismo (etapa dos momentos autonomizados), vivem e pensam uma unidade; porém, no período da crise (reconstituição da unidade dos momentos autonomizados) consideram a desunião (*Zerrissenheit*) como vivência. Como consequência da crise geral do sistema capitalista, esta última

vivência sedimenta-se por períodos mais longos, em círculos mais vastos a que pertencem todos aqueles cujas formas de comportamento, perante as manifestações do capitalismo, se situam no nível da mera vivência imediata.

3

O que tem tudo isso a ver com a literatura?

Segundo uma teoria expressionista ou surrealista, que nega a relação entre a literatura e a realidade objetiva, absolutamente nada; para uma teoria marxista da literatura, muito. Se a literatura é, de fato, uma forma particular de reflexo da realidade objetiva, para ela é, portanto, importante apreender essa realidade tal como ela é de fato *constituída* e não se limitar a reproduzir o quê e o como da sua *aparência* imediata. Se o escritor se esforça por uma tal apreensão e representação da realidade tal como esta é, de fato, constituída, isto é, se ele é mesmo um *realista*, o problema da totalidade objetiva da realidade desempenha um papel decisivo – independente da forma como o escritor a formula conceitualmente. Lenin colocou, repetidas vezes e de forma enérgica, em primeiro plano o significado prático da categoria da totalidade: “Para se conhecer realmente um objeto, é necessário apreender e investigar todas as suas facetas, todas as conexões e ‘mediações’. Nunca o conseguiremos plenamente, mas a *exigência de onilateralidade* preservar-nos-á do erro e da cristalização”. (sublinhado por mim, G. L.)

A práxis literária de qualquer verdadeiro realista mostra a importância da conexão objetiva conjunta do contexto social, assim como a “*exigência de onilateralidade*” necessária para a sua apreensão. A profundidade da configuração, a amplitude e a duração da repercussão de um escritor realista dependem, em grande parte, de até que ponto ele se dá conta, *artisticamente*, do que *representa realmente* um fenômeno por ele apresentado. Esta concepção da relação do escritor significativo com a realidade não exclui de forma alguma – como pretende Bloch – o reconhecimento de que a superfície da realidade social apresenta sinais de “decomposição” que se refletem de modo correspondente na consciência dos indivíduos. O mote do meu antigo ensaio sobre o expressionismo mostra

bem como eu, de forma alguma, deixei de considerar este momento de apreensão da realidade. A citação de Lenin, utilizada como mote, começa assim: “o inessencial, o aparente, o que se encontra à superfície desaparece mais frequentemente, não se mantém tão ‘coeso’, não se apresenta tão ‘firme’ como a ‘essência’”.

Mas o que interessa não é apenas o reconhecimento da existência deste momento da conexão conjunta, mas também – e especialmente hoje – reconhecer este momento *como momento* desta conexão conjunta e não o empolar conceitual e emocionalmente, como realidade única. Trata-se, pois, do reconhecimento da verdadeira unidade dialética entre a aparência e a essência, isto é, trata-se de uma representação artística da “superfície”, suscetível de ser revivida, a qual por meio da criação artística, sem qualquer comentário aduzido do exterior, mostra a relação entre a essência e a aparência na parcela de vida representada. Sublinhamos o caráter *configurado* da relação entre essência e aparência, pois, ao contrário de Bloch, *não* consideramos a “montagem” de teses em fragmentos de realidade, ao modo dos surrealistas de esquerda e que, intrinsecamente, nada têm a ver com eles, uma solução artística deste problema.

Basta compararmos o “burguesismo refinado” de Thomas Mann com o surrealismo de Joyce. Na consciência dos heróis de *ambos* se acham configurados aquele desgarramento e descontinuidade, aquelas rupturas e “espaços vazios” que Bloch, com toda a razão, considera característicos do estado de consciência de muitos indivíduos no período imperialista. O erro de Bloch consiste apenas em que ele identifica – imediatamente e sem reservas – com a própria realidade, e também em toda a sua deformação, a imagem existente nesta consciência com o próprio objeto, em vez de, mediante a comparação da imagem com a realidade, pôr concretamente a descoberto a essência, as causas, as mediações etc. da imagem deformada.

Desse modo, Bloch faz teoricamente o mesmo que os expressionistas e surrealistas fazem artisticamente. Vejamos o método de representação da realidade utilizado por Joyce. Para que a sua imagem, em razão de minha atitude de recusa, não surja aos olhos do leitor sob uma falsa luz, vou citar o que o próprio Bloch afirma sobre ele:

Uma boca sem eu está aqui no meio de um impulso fluente, e mais abaixo, ela o bebe, o balbucia, o desfaz. A linguagem segue fielmente esta decomposição (*Zerfall*), não está inteiramente pronta e já acabada, não tem propriamente forma, é aberta e confusa. Tudo aquilo que, em períodos de cansaço, nas pausas da conversa ou em indivíduos sonhadores e inquietos, fala, comete lapsos, joga com as palavras – tudo isso irrompe aqui desenfreadamente. As palavras tornam-se desempregadas, perderam seu emprego nas relações de sentido, logo se movem como um verme cortado em pedaços e depois se cristalizam como em um caleidoscópio em movimento.

Até aqui a descrição, e agora, a apreciação definitiva:

Uma noz oca e, ao mesmo tempo, a mais inédita venda total por liquidação; uma heteróclita mistura de prospectos amassados, macaquices, bolos de enguia, fragmentos de nada e, ao mesmo tempo, a tentativa de fundar uma escolástica no caos ... um alto, amplo e profundo depósito de vestígios de uma pátria perdida; sem caminhos e sempre entre mil caminhos, sem fim e entre mil fins. A montagem é agora mais potente, antes viviam nesse contexto fugidio as ideias, agora também as coisas, pelo menos no território inundado, na fantástica selva virgem do vazio.

Tivemos de incluir esta longa citação, porque na apreciação histórica que Bloch faz do expressionismo, a montagem surrealista desempenha um papel muito importante, decisivo mesmo. Numa passagem anterior do seu livro, ele distingue também, como todos os defensores do expressionismo, entre os seus representantes superficiais e autênticos. E, segundo Bloch, as tendências do autêntico expressionismo persistem. Ele afirma:

Ainda hoje não existe nenhum grande talento sem *origem expressionista*, pelo menos sem aqueles aspectos mais espalhafatosos e retumbantes da sua repercussão. Foram os chamados surrealistas que representaram o último “expressionismo”; apenas um pequeno grupo, mas neles encontramos de novo a vanguarda. E se o surrealismo pode ser alguma coisa, essa coisa é a montagem ... a descrição da confusão da realidade vivida, com as suas esferas desprendidas e as suas cesuras. (sublinhado por mim, G. L.)

Aqui, o leitor reconhece nitidamente aquilo que o defensor do expressionismo, Bloch, considera a linha de desenvolvimento da literatura de nossa época, a forma intencional como ele exclui por completo da literatura todos os realistas significativos deste período.

Que Thomas Mann me perdoe ao mencioná-lo neste contexto como contraexemplo. Imaginemos Tonio Kroeger ou Christian Buddenbrook ou as personagens centrais de *A montanha mágica*. Imaginemos ainda que elas tenham sido criadas, como Bloch reivindica, só a partir da sua consciência e não em contraste com uma realidade delas independente. É evidente que, na sua consciência, tal como ela nos surge imediatamente, tal como as suas associações se processam, elas surgiram perante nós sob uma forma que, no que se refere ao “desgarramento da sua superfície”, em nada ficaria atrás das figuras de Joyce; encontraríamos nelas tantos “espaços vazios” como em Joyce. Não se pode dizer que essas obras nasceram “antes” daquela crise – a crise objetiva, por exemplo, no caso de Christian Buddenbrook, conduz a uma ruptura interior mais profunda do que a dos heróis de Joyce. E *A montanha mágica* é contemporânea do expressionismo. Portanto, se Thomas Mann se tivesse deixado ficar pela apreensão imediata, pelo fotografar e depois pela montagem dos fragmentos de ideias e de vivências desses indivíduos, ele teria com facilidade criado um quadro de igual modo “artisticamente progressista” como o de Joyce, que Bloch tanto admira.

Por que razão permanece Thomas Mann, em temas tão modernos, artisticamente “fora de moda”, “tradicional”, e não se faz passar por “vanguardista”? Precisamente porque ele é um *verdadeiro realista*, o que, neste caso, significa antes de tudo que ele – como artista criador – sabe muito bem *quem* são Christian Buddenbrook, Tonio Kroeger, Hans Castorp, Settembrini ou Naphta. Ele não precisa de o saber como para o caso de uma análise social abstrata e científica: neste ponto ele pode enganar-se, tal como antes dele também Balzac, Dickens ou Tolstói se enganaram – no entanto, ele o sabe no sentido do realista criador; ele sabe como as vivências e as sensações são parte de um complexo conjunto da realidade. Assim, ele mostra, como realista, *qual o lugar* desta componente no complexo conjunto da vida, *de que parte* da vida social provém, *qual o seu destino* etc.

Portanto, quando Thomas Mann, por exemplo, não apenas designa Tonio Kroeger de “burguês perdido”, mas mostra, na elaboração artística, como e por que razão ele é um “burguês perdido”, apesar da sua oposição direta à burguesia, apesar da sua situação de despatriado dentro da vida burguesa, apesar da sua exclusão da vida em sociedade, ou *antes precisamente por isso* – ele se elevou, não apenas como criador, mas também na sua compreensão da evolução da sociedade, muitíssimo acima daqueles “ultrarradicais” que imaginam que os seus sentimentos antiburgueses, a sua recusa – muitas vezes puramente estética – do mofo pequeno-burguês, o seu desprezo pelos sofás de pelúcia ou pelo pseudorrenascimento na arquitetura, basta para – objetivamente – fazer deles inimigos irreconciliáveis da sociedade burguesa.

4

Os movimentos literários modernos do período imperialista que, do naturalismo ao surrealismo, se foram sucedendo uns aos outros rapidamente, assemelham-se entre si na medida em que tomam a realidade *tal* como ela se apresenta *de imediato* ao escritor e às suas personagens. Esta forma de manifestação imediata se modifica ao longo do desenvolvimento social. E isto tanto objetiva como subjetivamente, segundo o modo como mudam as formas de manifestação objetivas da realidade capitalista, já descritas por nós, e o modo como a alternância e a luta de classes produzem diferentes reflexos desta superfície. Essa mudança condiciona principalmente a alternância rápida e a luta implacável das várias correntes entre si.

Mas todas elas não ultrapassam, tanto conceitualmente como emocionalmente, esta sua *imediatividade*, não buscam a essência, isto é, a conexão real das suas vivências com a vida real da sociedade, as causas ocultas que provocam objetivamente essas vivências, aquelas *mediações* que ligam essas vivências à realidade objetiva da sociedade. Pelo contrário, é exatamente a partir desta imediatividade – de forma mais ou menos consciente – que elas criam, espontaneamente, o seu estilo artístico.

A oposição de todas as correntes modernas às tradições da literatura e da teoria da literatura antigas, já quase inexistentes nos

nossos dias, culmina ao mesmo tempo num protesto apaixonado contra a arrogância de uma crítica que pretensamente as impede de escrever “conforme lhes dá na telha” (“*wie ihnen der Schnabel gewachsen ist*”). Com isso, os representantes dessas várias correntes esquecem que a verdadeira liberdade, a liberdade em relação aos preconceitos reacionários do período imperialista (e isto não apenas no domínio da arte) nunca pode ser alcançada se se fundar na espontaneidade e se circunscrever à imediaticidade. Já que o desenvolvimento espontâneo do capitalismo imperialista produz e reproduz, sem interrupção, precisamente estes mesmos preconceitos reacionários, num nível cada vez mais elevado (para não falar do fato de a burguesia imperialista fomentar conscientemente este processo de reprodução). E torna-se imprescindível um trabalho árduo, um abandonar e um superar da imediaticidade, um pesar e medir de todas as vivências subjetivas – tanto do seu conteúdo como da sua forma – tomando como referência a realidade social, um perscrutar mais profundo da realidade, para se descobrirem as influências reacionárias do mundo imperialista nas próprias vivências e ultrapassá-las criticamente.

Este trabalho árduo fizeram-no, sem interrupção, os realistas significativos do nosso tempo, artística, filosófica e politicamente, e ainda hoje o fazem. Basta pensarmos na evolução de Romain Rolland, de Thomas e Heinrich Mann. Por mais que, sob qualquer prisma, estas evoluções diferenciem – este traço é comum a todas elas.

Ao constatarmos que as várias correntes modernas se detiveram no nível da imediaticidade, não pretendemos com isso negar o trabalho artístico que realizaram os escritores sérios, do naturalismo ao surrealismo. De fato, a partir das suas vivências, eles criaram um estilo, um modo de expressão consequentemente realizado, muitas vezes artisticamente atraente e interessante. No entanto, se tivermos em vista a sua relação com a realidade social, todo este trabalho, seja filosófica seja artisticamente, acaba por não ir além do nível da imediaticidade.

E, por essa razão, a expressão artística daqui resultante é abstrata, *unilateral*. (Neste caso é completamente indiferente se uma teoria estética que acompanha a referida corrente é ou não contra a “abstração” na arte. Aliás, desde o expressionismo, a abstração tem sido cada vez mais acentuada, até mesmo teoricamente). Neste

momento, alguns leitores pensarão possivelmente que existe uma contradição naquilo que acabamos de expor: parece que a imediatividade e a abstração se *excluem* mutuamente por completo. Todavia, uma das maiores conquistas filosóficas do método dialético – já em Hegel – é o ter revelado a conexão interna entre imediatividade e abstração e ter demonstrado que, *com base na imediatividade, só pode surgir um pensamento abstrato*.

Também neste ponto, Marx colocou a filosofia hegeliana, que estava de ponta-cabeça, sobre os pés e na análise das conexões econômicas, demonstrou reiteradamente e de modo concreto “como” esta correspondência de imediatividade e abstração se revela no reflexo dos fatos econômicos. Temos aqui de nos restringir a um esclarecimento breve e meramente alusivo de um tal exemplo. Marx mostra que as conexões entre circulação monetária e o seu agente, o capital financeiro, representam a abstração máxima de todo processo capitalista, a supressão de todas as mediações. Se as considerarmos tal como elas aparecem, numa aparente independência do processo conjunto, elas tomam a forma de uma abstração, sem conceito, completamente fetichizada: “O dinheiro atrai dinheiro”. Mas precisamente por essa razão, os economistas vulgares, que não vão além da imediatividade da manifestação de superfície do capitalismo, sentem-se corroborados na sua imediatividade precisamente pelo mundo dessa abstração fetichizada, sentem-se como peixe na água e protestam apaixonadamente contra a “presunção” da crítica marxista, que exige dos economistas que tenham em consideração todo o processo social da reprodução. A “profundidade do seu pensamento consiste, neste ponto, como sempre, em ver apenas as nuvens de poeira à superfície e falar de toda esta poeira, arrogantemente, como se tratasse de algo de misterioso e de significativo”, como Marx diz de Adam Müller. Tomando essas considerações como ponto de partida, caracterizei, no meu ensaio anterior, o expressionismo como “uma via de abstração para fora da realidade”.

Evidentemente, sem abstração não há arte – de outra forma, como poderia surgir o típico? Mas o processo de abstração tem, como qualquer movimento, um *direcionamento*, e é *dele* que pretendemos falar aqui. Todo realista significativo elabora – também com os meios da abstração – o material das suas vivências, para alcançar as legalidades da realidade objetiva, as conexões mais

profundas, ocultas, mediatizadas, não imediatamente perceptíveis, da realidade social. Como essas conexões não se encontram imediatamente à superfície, como essas legalidades se concretizam de forma intrincada, apenas tendencialmente, daí resulta, para o realista significativo, um trabalho gigantesco, um duplo trabalho, tanto artístico como filosófico, a saber: em primeiro lugar, descobrir intelectualmente e revelar artisticamente essas conexões; em segundo lugar, porém, e inseparável da relação anterior, recobrir artisticamente as conexões a que se chegou por meio da abstração – a superação da abstração. Mediante este *duplo* trabalho surge uma nova imediaticidade, artisticamente mediatizada, uma superfície configurada da vida, a qual, embora em cada momento deixe *transparecer* claramente a essência (o que não acontece com a imediaticidade da própria vida), se apresenta, no entanto, como imediaticidade, como superfície da vida. E, na verdade, como toda superfície da vida em todas as suas determinações essenciais – não apenas como um momento subjetivamente percebido e, por meio da abstração, potenciado e isolado do complexo desta conexão conjunta.

É esta a *dialética artística da essência e da aparência*. Quanto mais variada e rica, intrincada e “astuta” (Lenin) ela for, quanto mais intensamente ela abranger a contradição viva da vida, a unidade viva da contradição de riqueza e unidade das determinações sociais, tanto maior e mais profundo será o realismo.

O que significa, em oposição a isso, a “via de abstração para fora da realidade”? A superfície opaca, refletida em estado de desagregação, de aparência caótica, incompreendida, vivida apenas imediatamente, é *fixada como tal*, num processo que elimina mais ou menos conscientemente e não contempla as mediações objetivas, sem qualquer tentativa de se elevar intelectualmente acima deste nível.

Na realidade não existe em parte alguma um estado de imobilidade (*Stillstand*). O trabalho intelectual e artístico deverá movimentar-se, ou *em direção* à realidade, ou *para fora* dela. Este último movimento surgiu já – aparentemente de modo paradoxal – no naturalismo. A teoria do meio, a hereditariedade fetichizada em mitologia, uma forma de expressão que fixava abstratamente os aspectos exteriores da vida imediata e outros fatores impediram,

neste caso, uma abertura artística para a dialética viva da aparência e da essência. Ou, para ser mais exato: a ausência de uma tal abertura nos escritores naturalistas produziu esta forma de expressão. Ambas se encontram numa relação de reciprocidade viva.

Por essa razão, as superfícies da vida, tão fielmente reproduzidas no naturalismo, seja fotograficamente seja fonograficamente, teriam de permanecer mortas, sem dinamismo interior, estáticas. Daí o fato de os dramas e romances naturalistas, exteriormente tão diferentes, se assemelharem uns aos outros até se confundirem. (Neste contexto, deveríamos tratar de uma das maiores tragédias da arte dos nossos dias: as razões pelas quais Gerhart Hauptmann, apesar de ter iniciado a sua atividade literária de forma brilhante, acabou por não vir a ser um grande realista. Mas não é esta a ocasião para o fazer. Limitar-nos-emos a mencionar que, para o autor de *Die Weber* (*Os tecelões*) e de *Der Biberpelz* (*A pele de castor*), o naturalismo foi uma inibição e não um estímulo; que, no seu caso, o naturalismo foi ultrapassado sem que fossem abandonados os fundamentos de sua visão de mundo).

As limitações artísticas do modo de expressão naturalista foram rapidamente reconhecidas. Mas nunca foram criticadas a partir do fundamento. A uma imediaticidade abstrata foi sempre contraposta uma outra imediaticidade, de outro tipo, aparentemente contrária, mas igualmente abstrata. É característico da teoria e da prática da arte de toda esta evolução considerar que o passado, na sua essência, se *limita* sempre à corrente que o precede imediatamente: para o impressionismo, por exemplo, o naturalismo etc. Assim, tanto a teoria como a prática permanecem *presas* nesta oposição totalmente exterior e abstrata. Esta concepção faz-se sentir ainda no nosso debate. Rudolf Leonhard deduz a necessidade histórica do expressionismo igualmente desta forma: “Pois esta oposição ao impressionismo que se tornara insuportável, impossível, é um dos fundamentos do expressionismo”, afirma ele; e desenvolve claramente esta opinião, sem, no entanto, entrar em pormenores quanto às outras causas. *Aparentemente*, o expressionismo opõe-se frontal e totalmente às correntes literárias anteriores. Ele acentua mesmo, como ponto central do seu modo de configuração precisamente o destaque dado à essência; a isso chama Leonhard o traço “não niilista” do expressionismo.

Mas essa essência não é a essência objetiva da realidade, do processo conjunto. Essa essência é precisamente o puro subjetivismo. Não pretendo basear-me aqui nos velhos teóricos do expressionismo, tão criticados. Ao distinguir o expressionismo autêntico do não autêntico, Ernst Bloch acentua precisamente o momento subjetivo: “o expressionismo na sua *versão original* foi antes explosão de imagens, foi superfície rasgada, a partir também do original, ou seja do sujeito, que, violentamente, cindia e entrecruzava elementos dispersos”.

Uma tal determinação da essência leva necessariamente a uma concepção que, conscientemente, recorre à estilização e à abstração da conexão, separando-a de todas as mediações e isolando-a em si mesma. O expressionismo conseqüente nega qualquer relação com a realidade, declara a todos os conteúdos da realidade uma guerra subjetivista. Não desejo intrometer-me aqui na discussão sobre se e em que medida Gottfried Benn deve ser considerado um expressionista típico; acho, no entanto, que aquele sentimento vital, que Bloch descreve de forma tão pitoresca e fascinante nas suas considerações sobre o expressionismo e o surrealismo, ganha uma expressão mais direta, honesta e plástica na obra de Benn *Kunst und Macht (Arte e poder)*: “Entre 1910 e 1925 não havia na Europa nenhum outro estilo que não fosse o antinaturalista. Também não havia qualquer realidade – quando muito, apenas a sua caricatura. Realidade, esse era um conceito capitalista ... O espírito não tinha qualquer realidade”.

Também Wangenheim, na sua defesa puramente eclética do expressionismo, chega – embora sob uma forma descritiva e não refletida até o fim – a conclusões semelhantes: “Foi muito pouco o que não fracassou, porque nenhuma realidade lhe (ao expressionismo, G. L.) correspondia ... Muito expressionista pretendia alcançar o solo de um novo mundo, na medida em que, perdendo o chão debaixo dos pés, se alçava ao ar e se pendurava nas nuvens”.

Vamos encontrar este fato e as suas conseqüências clara e decididamente formuladas na intervenção de Heinrich Vogeler. A partir do conhecimento exato da abstração expressionista, ele chega à conclusão correta: “Ele (nomeadamente, o expressionismo, G. L.) foi a dança da morte da arte burguesa ... O expressionismo julgava traduzir a “essência das coisas”, mas o que ele traduziu foi a sua decomposição”.

Como consequência necessária de uma atitude alheia ou até mesmo hostil à realidade, surge, na arte “vanguardista”, uma pobreza de conteúdo cada vez maior; a qual, no decurso do desenvolvimento, se fortalece na ausência de conteúdo e na hostilidade perante o conteúdo instituídas em princípios. Foi ainda Gottfried Benn quem exprimiu este contexto de forma mais clara: “também o próprio conceito de conteúdo se tornou questionável. Conteúdos – que sentido têm hoje? Está tudo mais que lixiviado e desbotado! É só enfeite – comodidades do coração, paralisia do sentimento, pequeno rebanho de substâncias que sucumbiram à mentira –, mentiras vitais, coisas amorfas”.

Essa descrição – como o próprio leitor poderá julgar – aproxima-se extraordinariamente da descrição que Bloch faz do mundo do expressionismo e do surrealismo. Claro que Benn e Bloch extraem destas observações consequências totalmente opostas. Em várias passagens da sua obra, Bloch vê muito claramente a problemática da arte atual, resultante da atitude perante o mundo por ele descrita: “Assim, o tratamento imediato dos materiais não basta já aos poetas importantes, mas conduz ao fracasso. O mundo dominante já não lhes oferece nenhuma aparência representável, fabulável, mas apenas vazio e, nele, a ruptura indiscriminada”.

Em seguida, Bloch analisa o percurso do período revolucionário da burguesia até Goethe e prossegue deste modo:

mas a Goethe, em vez de uma continuação do romance de formação, seguiu-se o romance francês da desilusão; e hoje em dia, no *perfeito não mundo* (grifado por mim, G. L.), no antimundo, ou também no mundo-de-destroços do vazio da grande burguesia, a “reconciliação não constitui, para cada escritor concreto, nem um perigo, nem uma possibilidade. Não há aqui outro comportamento possível que não seja o dialético (! G. L.), ou como material para a montagem dialética, ou como para a sua experimentação. Até mesmo o mundo de Ulisses foi transformado pelo inspirado Joyce na galeria de passos perdidos em miniatura, na marcha diagonal do hoje explosivo e que tudo explode. Uma marcha diagonal porque falta algo aos homens, precisamente o principal...

Não queremos entrar aqui em discussão com Bloch por ninharias. Portanto, nem em relação ao uso puramente individual da

palavra dialética, nem à construção errada que situa o romance de desilusão imediatamente a partir de Goethe (minha anterior *Teoria do romance* é, em parte, culpada deste erro histórico de Bloch.). Está aqui em jogo algo de mais importante. Precisamente o fato de Bloch – embora com indícios valorativos de sinal contrário – formular a ideia de que a fábula e a composição das obras literárias dependem da relação do indivíduo com a realidade objetiva. Até aqui, tudo certo. Mas, ao pretender comprovar o direito histórico do expressionismo e do surrealismo, Bloch deixa de analisar as relações objetivas entre a sociedade e o homem ativo do nosso tempo, as quais, tal como *Jean Christophe* mostra, até possibilitam um romance de formação; pelo contrário, a partir do estado de consciência de uma determinada camada intelectual tomado isoladamente, ele constrói à sua maneira o estado objetivo do mundo de hoje, mundo esse que, muito conseqüentemente – e infelizmente muito próximo da concepção de Benn –, lhe aparece como “não mundo”. Para muitos autores que têm esta atitude diante da realidade, evidentemente que não é possível nenhuma ação, nenhuma estrutura, nenhum conteúdo, nenhuma composição no “sentido tradicional”. Para os homens que sentem o mundo desta forma, o expressionismo e o surrealismo são, de fato, as únicas formas possíveis de expressão do seu sentimento de mundo. Esta justificação filosófica do expressionismo e do surrealismo falha “apenas” pelo fato de Bloch, em vez de apelar para a realidade, transformar simplesmente, sem qualquer sentido crítico, a atitude expressionista e surrealista diante da realidade numa linguagem conceitual cheia de cores.

Apesar desta marcada oposição em todas as avaliações, considero correta e valiosa a constatação feita por Bloch de determinados fatos. Ao apontar a evolução necessária que conduz do expressionismo ao surrealismo ele é, na verdade, o mais conseqüente de todos os “vanguardistas”. Neste aspecto, ele possui também o mérito de ter reconhecido na “montagem” a forma de expressão artística necessária para esta fase do desenvolvimento. (O seu mérito é ainda acrescido por ter demonstrado, com grande perspicácia, a existência da montagem, não só na arte de “vanguarda” atual, mas também na filosofia burguesa do nosso tempo).

Mas precisamente por esta razão, a *unilateralidade antirrealista de todo este desenvolvimento* manifesta-se nele mais claramente do que

noutros teóricos desta corrente. Essa unilateralidade – e a isso Bloch não se refere – já existe no naturalismo. O “refinamento” artístico que o impressionismo apresenta em relação ao naturalismo, “purifica” ainda mais a arte das complicadas mediações, dos intrincados caminhos da realidade objetiva, da dialética objetiva do ser e da consciência nos homens e nas fábulas configurados. O simbolismo é já claro e conscientemente unilateral. Já que a heterogeneidade do invólucro sensível do símbolo e do conteúdo simbólico passa já pela via estreita e única da associação subjetiva da sua relação simbólica.

A montagem representa o ponto máximo deste desenvolvimento, e por essa razão saudamos a forma decisiva como Bloch a coloca, artística e filosoficamente, no centro da literatura e do pensamento dos “vanguardistas”. Naqueles casos em que a montagem, na sua forma originária, como fotomontagem, pode ter um efeito chocante e, assim, simultaneamente de agitação, a sua influência deriva *precisamente do fato* de ela reunir, com um efeito de surpresa, fragmentos de realidade efetivamente díspares, isolados, extraídos de seu contexto. A boa fotomontagem tem o efeito de uma boa anedota. Mas, no momento em que esta relação unilateral – no caso da anedota, justificada e eficaz – se apresenta com a pretensão de representar artisticamente a realidade (mesmo quando esta é apreendida como irreal), o contexto coeso (mesmo quando este é formulado como desconexão), a totalidade (mesmo quando esta é vivida como caos), o resultado final *não pode deixar de ser* uma profunda monotonia. Os pormenores poderão brilhar com as mais variadas cores, mas o conjunto resulta num desconsolo de cinza sobre cinza, tal como a poça de água, que não deixa de ser de água suja, mesmo quando a sua borda apresenta as cores mais variadas.

Esta monotonia é a consequência necessária do abandono do reflexo objetivo da realidade, do abandono do esforço artístico de configurar a rica e entrelaçada diversidade e unidade das mediações e da sua superação nas personagens. Já que este modo de sentir o mundo não admite nenhuma composição, nenhum crescendo e decrescendo, nenhuma estruturação a partir de dentro, da natureza real da matéria viva configurada.

Quando essas tendências artísticas são denominadas de decadentes, ouvem-se frequentemente, manifestações de indignação pela “arrogância de mestre-escola de acadêmicos ecléticos”. Que

me seja permitido recorrer, portanto, a um especialista em assuntos de decadência, e que os meus adversários consideram, também noutras questões, como uma grande autoridade: Friedrich Nietzsche. “O que caracteriza qualquer *décadence* literária?”, pergunta ele. E responde:

o fato de a vida já não habitar o todo. A palavra torna-se soberana e salta para fora da frase, a frase vem sobrepor-se e escurece o sentido da página, a página ganha vida à custa do todo – o todo deixa de ser um todo. Mas isto é a imagem para cada estilo de *décadence*: sempre anarquia dos átomos, desagregação da vontade ... A vida, a *mesma* vivacidade, a vibração e a exuberância da vida reduzidas às mais pequenas configurações, o resto *pobre* de vida. Por toda parte paralisação, fadiga, entorpecimento, ou hostilidade e caos: ambas as coisas saltando cada vez mais aos olhos, quanto mais elevadas forem as formas de organização a que se ascende. O todo já não vive; é composto (*zusammengesetzt*), calculado, um artifício – um artefato.

Essa caracterização feita por Nietzsche é uma descrição tão boa das tendências artísticas de tais correntes como as feitas por Bloch ou por Benn. E a Herwarth Walden, que repudia, como vulgaridade, toda e qualquer interpretação crítica do expressionismo, que vê em cada exemplo da teoria e da prática do expressionismo um “expressionismo vulgar” que não comprova nada, nos permitimos pedir que dê o seu parecer sobre a seguinte utilização desta teoria nietzscheana da decadência como teoria de uma elaboração formal da linguagem que se generalizou:

Por que razão só a frase há de ter sentido e não também a palavra? ... E como os escritores gostam de dominar, sobrepoem logo uma frase à palavra. Mas é a palavra que domina. A palavra desfaz a frase e a obra poética é composição de fragmentos. Só as palavras estabelecem associações. As frases são sempre resultado de uma seleção.

Esta teoria linguística de um “expressionismo vulgar vem, precisamente, de Herwarth Walden.

Evidentemente, essas premissas nunca são realizadas de forma absoluta e consequente, nem mesmo em Joyce. Já que um caos

absoluto só existe na cabeça dos loucos, do mesmo modo que, como Schopenhauer disse muito bem, só no manicômio se pode encontrar um solipsismo absoluto. Mas, como o caos constitui o fundamento filosófico da arte de vanguarda, todos os princípios que lhe dão consistência têm que provir de um material estranho ao assunto. Daí os comentários montados, daí o simultaneísmo etc. Tudo isso não passa de um sucedâneo, tudo isso significa apenas a intensificação da unilateralidade desta arte.

5

O fato de todas essas correntes terem surgido explica-se a partir da economia, da estrutura social, das lutas de classes do período imperialista. Por isso, Rudolf Leonhard tem toda razão quando vê no expressionismo um *fenômeno histórico necessário*. Mas só parcialmente tem razão quando, aplicando o célebre postulado de Hegel, prossegue da seguinte forma: “o expressionismo existiu; e, uma vez tendo existido, nesse momento ele foi racional”.

Nem mesmo em Hegel a “razão da história” é tão simples assim, embora o seu idealismo introduza esporadicamente no conceito de razão uma apologia do existente; e para o marxismo a “racionalidade” (a necessidade histórica) é ainda menos simples. No marxismo, o reconhecimento da necessidade histórica não é *nem* a justificação do existente (nem mesmo na época de sua existência), *nem* a expressão de uma necessidade fatalista na história. Novamente a melhor forma de podermos representar, isto é, por meio de um exemplo extraído da economia. Não há dúvida de que a acumulação primitiva, a separação dos pequenos produtores dos seus meios de produção, a criação do proletariado com todas as suas atrocidades desumanas, constituíram uma necessidade histórica. Apesar disso, não passará pela cabeça de nenhum marxista enaltecer a burguesia inglesa desse tempo como portadora hegeliana da razão. E a um marxista muito menos ocorreria ver neste fato a necessidade fatalista de uma evolução que passa pelo capitalismo para alcançar o socialismo; Marx protestou repetidas vezes contra o fato de, até para a Rússia do seu tempo, a via da acumulação primitiva para o capitalismo ter sido considerada,

fatalisticamente, como a única possível; e hoje, nas condições em que o socialismo se realizou na União Soviética, a ideia de que as nações primitivas só poderão atingir o socialismo percorrendo a via da acumulação primitiva para o capitalismo, e só por meio deste para o socialismo, é precisamente um programa da contrarrevolução. Se, portanto, aceitamos, com Leonhard, a necessidade histórica do aparecimento do expressionismo, isto não significa de forma alguma o reconhecimento de que ele artisticamente está certo, o reconhecimento de que ele é uma *pedra necessária* na construção da arte do futuro.

Por essa razão, não podemos dizer que estamos de acordo com Leonhard, quando *considera* que o expressionismo “fixa a imagem do homem e dá consistência às coisas de modo a *possibilitar o novo realismo*”. Neste ponto, Bloch, ao contrário de Leonhard, tem toda razão quando vê no surrealismo, no predomínio da montagem, a continuação necessária e conseqüente do expressionismo. E o nosso caro Wangenheim, que procura no debate sobre o expressionismo uma possibilidade de salvar e de manter, *subtítulo* de uma concepção ampla e não dogmática do realismo, as tendências formalistas da sua anterior produção que tantas vezes inibiram, até mesmo reprimiram o seu realismo originário, tem necessariamente de chegar a conseqüências bastante ecléticas. No expressionismo pretende ele salvar, para o realismo socialista, uma herança valiosa, que não se pode perder. Esta sua tentativa procura ele fundamentá-la da seguinte forma: “Fundamental é: o teatro do expressionismo, mesmo quando tinha um efeito intenso, refletia o mundo em estilhaços. O teatro do realismo socialista, em todas as multiplicidades das suas formas, reflete a unicidade”.

E *por essa razão* deverá o expressionismo ser um elemento essencial do realismo socialista? Em Wangenheim não encontramos também um único argumento estético ou lógico que o justifique; apenas um biográfico: a tentativa de não romper radicalmente com a sua anterior maneira formalista.

A partir da minha apreciação histórica do expressionismo, que já fora expressa com toda clareza no meu ensaio anterior, formula Bloch agora a seguinte acusação contra mim: “Não existe, portanto, vanguarda dentro da sociedade capitalista tardia, nem se reconhece a existência de movimentos antecipadores na superestrutura”.

Esta acusação deriva do fato de Bloch ver o caminho da arte de hoje *exclusivamente* naquela via que conduz ao surrealismo e à montagem. Se se contesta o papel de vanguarda dessas correntes, então, segundo Bloch, põe-se forçosamente em questão a possibilidade de *toda e qualquer* antecipação ideológica das tendências do desenvolvimento social.

Mas isso não é correto. O marxismo reconheceu sempre esta função antecipadora da ideologia. Se quisermos permanecer no domínio da literatura, basta recordar o que Paul Lafargue diz sobre a apreciação de Balzac por Marx: “Balzac não foi apenas o historiador da sociedade do seu tempo, mas também o criador de *figuras proféticas* que, sob Louis Philippe, se encontravam ainda em estado embrionário e só após a sua morte, com Napoleão III, se desenvolveram plenamente”. (grifado por mim, G. L.)

Mas será que esta concepção de Marx é válida também para o nosso tempo? Evidentemente, é válida. Só que tais “*figuras proféticas*” encontramos-las *exclusivamente* nos *realistas* significativos. Nos romances, novelas e dramas de Máximo Górkí existem tais figuras em abundância. Quem tiver acompanhado, atenta e desapassionadamente, os últimos acontecimentos na União Soviética, verá que Górkí, no seu *Karamora*, no seu *Klim Sanguim*, em Dostigaiev, entre outros, antecipou “profeticamente”, no sentido de Marx, uma série de tipos que *só agora* nos desvendaram por completo a sua verdadeira essência. Podemos encontrar também exemplos semelhantes na literatura alemã. Basta pensarmos nos primeiros romances de Heinrich, por exemplo em *Der Untertan* (*O súdito*), no *Professor Unrat* e em outros mais – quem pretenderá negar que nessas obras se encontra, como antecipação “profética”, uma série de traços repugnantes, bestiais e mesquinhos da burguesia alemã e da pequena burguesia ludibriada pela demagogia, que só sob o fascismo se viriam a *revelar* totalmente? Observemos ainda nesta perspectiva a figura do seu Henrique IV. É uma figura bem real, historicamente autêntica; ao mesmo tempo, é também uma antecipação daqueles traços humanistas que só poderão manifestar-se plenamente nos lutadores da frente antifascista, no decorrer da evolução, no decurso do triunfo sobre o fascismo.

Tomemos um contraexemplo, igualmente do nosso tempo. A luta ideológica contra a guerra foi um tema central dos melhores

expressionistas. Mas o que resta desta literatura como antecipação na nova guerra imperialista, que com sua fúria ameaça todo o mundo civilizado? Julgo que ninguém negará que essas obras estão hoje completamente desatualizadas e não são, de modo algum, aplicáveis ao presente. (Entretanto, o realista Arnold Zweig, nos seus romances *Sergeant Grischa* e *Erziehung vor Verdun (Lição de Verdun)*, descreveu de tal forma a relação entre a guerra e a interlândia, o prosseguimento e a intensificação social e individual da bestialidade capitalista “normal” na guerra, que, por este meio, antecipou uma série de momentos *essenciais* da nova guerra.).

Não há em tudo isso nada de secreto e de paradoxal – é precisamente a essência de qualquer realismo verdadeiro e significativo. Como um tal realismo, desde *Dom Quixote*, passando por Oblomov, até os realistas de nossos dias, tem em vista a criação de novos tipos, deve procurar nos indivíduos, nas relações dos indivíduos entre si, nas situações em que eles atuam, aqueles traços *perduráveis* que, como *tendências objetivas do desenvolvimento* da sociedade, até mesmo de todo o desenvolvimento da humanidade, se repercutem ao longo de vastos períodos.

“Tais escritores constituem uma verdadeira vanguarda ideológica”, pois eles dão forma às tendências vivas, mas à primeira vista ainda ocultas, da realidade objetiva, de um modo tão profundo e tão verdadeiro que as suas criações são confirmadas pelo desenvolvimento posterior da realidade, não no sentido da correspondência simplista de uma fotografia obtida com o seu original, mas precisamente como expressão de uma apreensão múltipla e rica da realidade, como reflexo das suas tendências ocultas sob a superfície, que apenas em uma fase posterior da evolução se revelam plenamente e são perceptíveis a todos. No grande realismo toma forma, portanto, uma tendência duradoura da realidade, não imediatamente evidente mas objetivamente muito mais importante: ou seja, o homem nas suas múltiplas relações com a realidade, mais exatamente o que há de *perdurável* nesta rica multiplicidade. E, para além disso, é reconhecida e toma forma uma tendência da evolução que, na altura da sua evolução artística, existia apenas em germe e não podia desenvolver ainda, social e humanamente, todas as suas características objetivas e subjetivas. *A grande missão histórica da verdadeira vanguarda na literatura é a de apreender e dar*

forma a tais tendências. Só o próprio desenvolvimento pode atestar se um escritor pertence realmente à vanguarda, na medida em que demonstre que reconheceu *corretamente* e deu forma duradoura a qualidades *importantes*, a tendências do desenvolvimento, a funções sociais de tipos humanos. Depois do que acabamos de expor, esperamos que não seja necessário voltar a apresentar argumentos que demonstrem que a tal verdadeira vanguarda na literatura *só os realistas significativos* a poderão constituir.

O que importa não é, portanto, a experiência subjetiva, por mais sincera que seja, de se sentir como escritor de vanguarda e de se esforçar por marchar à frente do desenvolvimento artístico, nem também de ter sido o primeiro a introduzir inovações técnicas, por mais ofuscantes que tenham sido – o que importa é antes o *conteúdo social e humano* do vanguardismo, a amplitude, a profundidade e a verdade daquilo que é “profeticamente” antecipado. Em resumo: o ponto de discórdia não é aqui a negação da possibilidade de um movimento antecipador na superestrutura, mas outras questões: *quem* antecipou o desenvolvimento? *Em que* é que antecipou? *O que* é que antecipou?

Acabamos de demonstrar, por meio de alguns exemplos que poderíamos facilmente multiplicar, aquilo que os realistas significativos do nosso tempo anteciparam artisticamente, criando tipos. Mas, se agora voltarmos a pôr essa questão em outros termos – *o que* é que o expressionismo antecipou? –, então apenas podemos receber – também de Bloch – a seguinte resposta: o surrealismo (portanto, outra corrente *literária*, cuja incapacidade *fundamental* de antecipar desenvolvimentos sociais na criação de figuras humanas resultou claramente das características que os seus maiores admiradores lhe atribuíam). O “vanguardismo” não tem, nem nunca teve, nada a ver com a criação de “figuras proféticas”, com uma antecipação real de desenvolvimentos posteriores.

Se, dessa forma, está esclarecido o *critério* do “vanguardismo” na literatura, também não é difícil responder às perguntas concretas. Quem é, pois, vanguardista na nossa literatura? Criadores “proféticos” do tipo de Górkí, ou do falecido Hermann Bahr, que, do naturalismo ao surrealismo, se pavoneou à frente de cada nova moda como tambor-mor para “ultrapassar” cada corrente um ano antes de ela passar de moda? O senhor Bahr é evidentemente uma

caricatura e não está de modo algum nas minhas intenções colocá-lo no mesmo nível que os defensores convictos do expressionismo. Ele é, no entanto, a caricatura de algo de real: precisamente do vanguardismo formalista, sem conteúdo, afastado da grande corrente de todo o desenvolvimento social.

É uma velha verdade do marxismo que se deve julgar cada atividade humana conforme o que ela representa *objetivamente* em relação à conexão conjunta, e *não* segundo aquilo que o próprio *sujeito* atuante *pensa* da sua própria atividade. Portanto, por um lado, não é necessário pretender ser deliberadamente “vanguardista” em todos os aspectos (basta pensar no *royaliste* Balzac); por outro lado, até mesmo a vontade mais entusiasta, a convicção mais ardente de revolucionar a arte, de ter criado algo de “radicalmente” novo, quando não passam de pura vontade, de pura convicção, não podem fazer de nenhum escritor um antecipador de tendências do desenvolvimento futuro.

6

Podemos traduzir esta velha verdade de uma forma bem popular: o inferno está cheio de boas intenções (*der Weg zur Hölle ist mit guten Vorsätzen gepflastert*). Qualquer um de nós, se tomar a sério o seu próprio desenvolvimento, e, por essa razão, o submeter a uma crítica despiedosa e objetiva, chegará a esta velha verdade. Começarei precisamente por explicar o modo como ela se aplica a mim mesmo. Inverno de 1914-1915: subjetivamente, um protesto apaixonado contra a guerra, contra a sua absurdidade e desumanidade, contra o seu aniquilamento da cultura e da civilização. Todo um estado de espírito desesperadamente pessimista. Crítica do presente capitalista como a “época da total e perfeita pecaminosidade”, para usar a formulação de Fichte. O querer subjetivo é, consequentemente, um protesto empenhado em avançar. O resultado objetivo: *Die Theorie des Romans* (*A teoria do romance*) – uma obra sob todos os aspectos reacionária, cheia de misticismo idealista, incorreta em todas as apreciações que faz do desenvolvimento histórico. 1922: estado de excitação, cheio de impaciência revolucionária. Ainda ouço à minha volta o zunir das balas da guerra vermelha contra

os imperialistas, ainda treme em mim a agitação da ilegalidade na Hungria; nenhuma fibra do meu ser quer aceitar o fato de que a primeira grande onda revolucionária já passou, que a vontade revolucionária decidida da vanguarda comunista não está em condições de derrubar o capitalismo. Portanto, base subjetiva: impaciência revolucionária. Resultado objetivo: a obra *Geschichte und Klassenbewußtsein* (*História e consciência de classe*) – reacionária em razão de seu idealismo, de sua concepção deficiente da teoria do reflexo, de sua negação da dialética da natureza etc. Evidentemente, eu não sou o único, neste período, a quem isso sucedeu. Pelo contrário, trata-se de um acontecimento que atingiu massas. E aquela concepção exposta no meu antigo ensaio sobre o expressionismo, que pôs em oposição tantos participantes no debate, ou seja, a ligação estreita entre o expressionismo e a ideologia do USPD, baseia-se, na sua essência, precisamente na velha verdade a que me referi anteriormente.

Em nosso debate sobre o expressionismo são colocados frente a frente – de uma forma bem expressionista – a revolução (o expressionismo) e Noske. Na realidade, será que Noske poderia ter vencido sem o USPD, sem as hesitações que impediram a tomada do poder pelos conselhos, que permitiram a organização e o armamento da reação e outras coisas? O USPD foi precisamente a *expressão* organizada, no âmbito de partido, do fato de que até mesmo as massas emocionalmente radicais dos trabalhadores alemães ainda não se encontravam ideologicamente equipadas para a revolução. A separação lenta da Liga Espartaquista a partir do USPD, a insuficiente crítica de princípios, por ela feita a este, traduzem uma faceta importante da fraqueza e do atraso representados pelo fator subjetivo da revolução alemã, que Lenin, desde o início, tão acertadamente criticou na Liga Espartaquista.

É evidente que toda esta situação não é simples: também no meu antigo ensaio fiz uma *distinção* bem clara entre dirigentes e massas no USPD. As massas eram instintivamente revolucionárias. Mas também eram objetivamente revolucionárias, na medida em que fizeram greves nas fábricas de armamento, na medida em que desmoralizaram a Frente e na medida em que o seu entusiasmo revolucionário conduziu à Greve de Janeiro; mas em tudo isso não deixaram de ser vacilantes e pouco esclarecidas, deixando-se levar

pela demagogia dos seus dirigentes. Os dirigentes eram em parte (Kaustsky, Bernstein, Hilferding etc.) conscientemente contrarrevolucionários, atuavam objetivamente, repartindo tarefas com a antiga direção do USPD, para – como esta própria confessou – salvar a dominação burguesa. Os dirigentes subjetiva e honestamente revolucionários mostraram-se, contudo, no período de crise incapazes de opor a esta sabotagem da revolução uma resistência eficaz; apesar da sua honestidade subjetiva, apesar da sua resistência, eles acabaram por ficar atrelados aos dirigentes de direita até que, finalmente, a sua oposição se concretizou numa ruptura, na desagregação do USPD e, assim, no seu fim. Verdadeiramente revolucionários foram, no USPD, os esforços que, depois dos acontecimentos de Halle, forçaram a dissolução do USPD, a superação da ideologia do USPD.

E os expressionistas? São ideólogos. Encontram-se *entre* os dirigentes e as massas. Subjetivamente, na maior parte dos casos com convicções honestas, embora geralmente imaturas, vagas e confusas. Simultaneamente, porém, profundamente imbuídos não só das mesmas hesitações a que igualmente estavam sujeitas as massas revolucionárias, imaturas, mas também de toda a espécie de preconceitos reacionários da época, que os tornaram mais do que abertos a toda uma fraseologia antirrevolucionária (pacifismo abstrato, ideologia da não violência, crítica abstrata da burguesia, extravagâncias anarquistas etc.). E, como ideólogos, *fixam* então esse estado de transição ideológica, tanto conceitual como artisticamente; um estado de transição ideológica que – de uma perspectiva revolucionária – é, em muitos aspectos, muito mais atrasado do que aquele em que se encontravam as massas vacilantes do USPD. Mas o significado revolucionário de um tal estado de transição ideológica consiste justamente na sua *fluidéz*, de procurar avançar, de *não* se fixar. A fixação expressionista, tanto conceitual como artística, desta ideologia de transição impediu os próprios expressionistas e aqueles que se encontravam sob sua influência ideológica de prosseguirem na direção revolucionária. Este efeito pernicioso, inerente à sistematização de ideologias de transição hesitantes, adquire um matiz especificamente reacionário no expressionismo. Em primeiro lugar, em razão da pretensão altissonante de assumir um papel de chefia e de revelação sob a forma de verdades eternas, que foi

uma característica do expressionismo nos anos da revolução. Em segundo lugar, como consequência da tendência especificamente antirrealista do expressionismo, que tornou impossível controlar e ultrapassar as tendências falsas, por meio de uma realidade artisticamente apreendida em toda a profundidade. Na medida em que, como vimos, o expressionismo se mantém agarrado ao ponto de vista da imediatividade e lhe pretende atribuir, artística e filosoficamente, uma profundidade e uma perfeição aparentes, ele aumenta todos os perigos que a fixação de uma tal ideologia de transição necessariamente implica.

Portanto, na medida em que teve de fato uma influência ideológica, o expressionismo impediu, mais do que fomentou, o processo de esclarecimento revolucionário daqueles que influenciou. Também este seu efeito acompanha a ideologia do USPD: não é por acaso que ambos se desagregam ao se chocarem com a mesma realidade. Trata-se de uma *simplificação* expressionista das conexões da realidade, quando se afirma que a vitória de Noske destroçou o expressionismo. Por um lado, o expressionismo desmoronou-se com o fim da primeira vaga da revolução, de cujo insucesso a ideologia do USPD foi enormemente culpada; por outro lado, desmorona-se em consequência do *esclarecimento da consciência revolucionária das massas*, que começaram a ultrapassar, cada vez mais energicamente, a fraseologia revolucionária dos primeiros tempos da imaturidade.

Não devemos esquecer que não foi apenas a derrota da primeira onda revolucionária que, na Alemanha, destronou o expressionismo, mas também a consolidação real da vitória da revolução proletária na União Soviética. Quanto mais firme se tornou o domínio do proletariado, quanto mais extensa e profundamente o socialismo impregnou a economia da União Soviética, quanto mais ampla e profundamente as massas dos trabalhadores foram abrangidas pela revolução cultural, tanto mais enérgica e decididamente a arte “de vanguarda” na União Soviética foi sendo repelida pelo realismo que se tornava cada vez mais consciente. A derrota do expressionismo é, afinal de contas, o resultado do amadurecimento das massas revolucionárias. Precisamente a linha de evolução de autores como Maiakovski ou, no nosso país, Becher, mostra que é aqui que devemos procurar, e havemos de encontrar, a verdadeira razão da morte do expressionismo.

7

Será o nosso debate uma discussão puramente *literária*? Creio que não. Acho que a luta entre correntes literárias e a sua fundamentação teórica não teria levantado tanta celeuma, não teria provocado um interesse tão grande, se as últimas consequências dessa discussão não fossem tidas como importantes para uma questão política que diz respeito a todos nós, que nos move do mesmo modo: a questão da Frente Popular.

Bernhard Ziegler lançou na discussão, de uma forma *muito* extrema, a questão do *caráter popular* da arte. Sente-se por todo lado a excitação que esta problemática provoca, e este vivo interesse é, sem dúvida, algo de positivo. Ora, Bloch quer salvar no expressionismo este caráter popular. Ele afirma: “O expressionismo não teve qualquer atitude de alheamento arrogante em relação ao povo, antes pelo contrário: o ‘Blauer Reiter’ reproduziu os vitrais de Murnau, foi o primeiro a debruçar-se sobre esta comovente e inquietante arte dos camponeses, sobre os desenhos das crianças e dos presos, sobre os documentos impressionantes dos loucos, sobre a arte dos primitivos”.

Todavia, uma tal concepção do caráter popular da arte vem lançar a confusão. Esse caráter não consiste em retomar os produtos “primitivos” de um modo ideologicamente indiscriminado, estilizante, refinado. A arte verdadeiramente popular não tem nada a ver com isso. Caso contrário, qualquer ricoço que coleciona vitrais ou escultura africana, qualquer esnobe que saúda na loucura uma libertação dos indivíduos dos grilhões da razão mecanicista seria também um defensor do caráter popular da arte.

Hoje, não é certamente fácil chegar a uma noção correta do popular. Já que a destruição, em si mesma economicamente progressiva, das antigas formas de vida do povo pelo capitalismo, cria, no próprio povo, uma insegurança na sua visão de mundo, nos seus anseios culturais, no gosto, no juízo moral – cria possibilidades de envenenamento demagógico. E o recorrer, simplesmente e sem qualquer critério, e antigos artigos da produção popular, não é, *de modo algum*, em todas as circunstâncias ou em todos os contextos, progressista, nem significa um apelo aos instintos vivos do povo, os quais, apesar de todos os obstáculos, são forças impulsionadoras.

Pelos mesmos motivos, também a ampla difusão de um produto literário ou de uma corrente literária não representa, em si mesma, um critério para definir o caráter popular da arte. Tanto o tradicional atrasado (por exemplo certa “arte regional”) como o moderno de má qualidade (o romance policial etc.) alcançaram grande divulgação entre as massas, *sem* terem, sob qualquer aspecto, características verdadeiramente populares.

Apesar de todas essas reservas, não deixa de ser importante saber *o quê*, da *literatura autêntica* do nosso tempo, penetrou nas massas, e *em que medida*. Qual escritor de toda a “vanguarda” das últimas décadas poderá, todavia, sob este aspecto, ser comparado com Górkí, Anatole France, Romain Rolland ou Thomas Mann? A tiragem de milhões de exemplares de um livro de nível artístico tão elevado e sem compromissos como *Os Buddenbrooks* é motivo de reflexão para todos nós. O desenrolar de toda problemática do caráter popular da arte é aqui “um campo demasiado vasto”, como costuma dizer o velho Briest no romance de Fontane. Restringir-nos-emos a dois momentos, sem ter também neste ponto a pretensão de os tratar exaustivamente.

Em primeiro lugar, a relação com a herança. Em qualquer relação viva com a vida do povo, a herança significa o processo dinâmico do progresso, um autêntico aproveitar, superar, conservar, aperfeiçoar das forças vivas e criadoras, nas tradições da vida do povo, dos seus sofrimentos e alegrias, das suas revoluções. Possuir uma relação viva com a herança cultural significa ser um *filho do seu povo*, ser impelido pela corrente de desenvolvimento do seu povo. Assim, Máximo Górkí é um filho do povo russo, Romain Rolland do francês, Thomas Mann do alemão. O conteúdo e o tom de seus escritos – apesar de toda a originalidade individual, apesar de todo um afastamento de um primitivismo artificial, estilizante, eclético e falsamente requintado – provêm da vida, da história do seu povo; são um produto orgânico da evolução do seu povo. Por essa razão, apesar do elevado nível artístico de suas obras, há nelas um tom que pode ter, e realmente tem, repercussão junto às vastas massas populares.

Em oposição total a tudo isso encontra-se o “vanguardismo”, na sua atitude para com a herança cultural; ele age em relação à história do seu povo como se se tratasse de uma grande venda de refugos. Se folhearmos os escritos de Bloch, veremos que se fala de

herança cultural e dos seus herdeiros apenas em termos de “peças aproveitáveis” dessa herança, “pillhar” etc. Bloch é um pensador e um estilista demasiado consciente, para que estas palavras possam ser deslizos ocasionais de sua pena; elas exprimem antes uma atitude geral em relação à herança cultural. Essa herança é para ele uma massa morta, na qual se pode remexer à vontade, à qual se podem ir buscar, de acordo com as necessidades do momento, não importa que elementos, para os montar depois, de uma forma arbitrária e ainda em função de necessidades ocasionais.

Esta concepção exprimiu-a Hanns Eisler de uma forma bem incisiva num artigo que escreveu em colaboração com Bloch. Estava – e com razão – entusiasmado com a representação do *Dom Carlos*, em Berlim. Todavia, em vez de refletir naquilo que Schiller realmente era, no que tinha sido a sua verdadeira grandeza, em que residiam as suas limitações, no que ele significou e ainda hoje significa para o povo alemão, na quantidade de entulho constituído por preconceitos reacionários, acarretado pelos ideólogos da reação, que é necessário remover para fazer da influência progressista e popular de Schiller uma arma da Frente Popular, da libertação do povo alemão – em vez disso, ele organiza, no que se refere à herança cultural, o seguinte programa de ação para os escritores emigrados: “Mas qual é a nossa tarefa fora da Alemanha? É evidente que ela *apenas* poderá ser a de ajudar a selecionar e *preparar material* clássico que sirva para essa luta” (grifado por mim, G. L.).

Eisler propõe, portanto, que dos clássicos sejam extraídas as citações, de modo a obter-se uma espécie de “Büchmann” antifascista, para depois se fazer uma montagem dos “elementos adequados”. Não é possível tomar uma atitude mais alheia, pretenciosa, negativa em relação ao glorioso passado literário do povo alemão.

Mas a vida do povo é objetivamente qualquer coisa de contínuo. Uma teoria como a dos “vanguardistas”, que nas revoluções vê apenas rupturas e catástrofes, que pretende destruir tudo o que é passado e romper toda a relação com o passado grande e glorioso, é a teoria de Curvier e não a de Marx e de Lenin. Trata-se de um *pendant* anarquista à teoria da evolução do reformismo. Este *apenas* vê continuidade, aqueles *apenas* rupturas, abismos e catástrofes. Mas a história é a *unidade dialética viva da continuidade e da descontinuidade, da revolução e da evolução*.

Neste ponto, como em todas as coisas, tudo depende da *correta apreensão do conteúdo*. Lenin diz o seguinte acerca da concepção marxista da herança cultural: “O marxismo alcançou o seu significado universal como ideologia do proletariado revolucionário, na medida em que não repudiou de modo algum as valiosas conquistas da época burguesa, mas, pelo contrário, se apropriou de e reelaborou tudo o que de válido existiu na evolução, de mais de dois mil anos, do pensamento e da civilização humanos”.

Portanto, tudo depende de se reconhecer claramente *onde* se deve procurar o que é realmente válido.

Se a questão estiver corretamente formulada, ou seja, em estreita conexão com a vida do povo e suas tendências progressistas, ela nos conduzirá organicamente ao nosso segundo complexo de problemas, à questão do realismo. As concepções modernas da arte popular, fortemente influenciadas pelas teorias “vanguardistas” da arte, relegaram para um segundo plano de interesses o realismo original, patente na atividade artística do povo. Também em relação a esta questão não nos é possível expor aqui o problema em toda a sua amplitude; temos de nos limitar a chamar a atenção para um fator essencial.

Estamos falando aqui de literatura com escritores. E é necessário recordar que, em consequência do curso trágico da história alemã, a corrente realista popular da *nossa* literatura nunca teve tanta força como na Inglaterra, na França ou na Rússia. Mas precisamente este fato deve ser para nós um incentivo que nos leve a concentrar toda nossa atenção sobre a literatura realista popular do passado alemão, de que nos dispomos, a conservar as suas tradições produtivas e vivificadoras. E se nos orientarmos nesta direção, verificaremos que, apesar de toda a “miséria alemã”, esta literatura realista popular produziu obras-primas de tão grande impacto, como por exemplo o *Simplizissimus* de Grimmelshausen. Deixemos aos Eislers a depreciação do valor de montagem dos elementos fragmentados desta obra-prima – para a literatura alemã viva ela permanecerá, na sua grandeza (e com as suas limitações), como um todo vivo e atual.

Já que só quando observamos como um todo as obras-primas do realismo passado e do presente, e delas aprendemos, quando cultivamos a sua difusão e fomentamos a sua difusão correta é que o valor atual, cultural e político da grande criação realista se

revela: a sua inesgotável *diversidade* em oposição à *unilateralidade* – na melhor das hipóteses, espirituosa – do “vanguardismo”. A Cervantes e a Shakespeare, a Balzac e a Tolstói, Grimmshausen e a Gottfried Keller, a Górkí, a Thomas e Heinrich Mann têm acesso os leitores das amplas massas do povo, a partir das mais diversas facetas da sua própria experiência da vida. A repercussão vasta e duradoura do grande realismo reside precisamente no fato de existir um número ilimitado de portas – assim o poderíamos formular – que possibilita este acesso. A riqueza da criação artística, a apreensão profunda e correta de fenômenos duradouros e típicos da vida humana está na origem da grande repercussão progressiva dessas obras-primas; no processo de apropriação, os leitores dessas obras clarificam as próprias vivências e experiências, alargam o seu horizonte humano e social e, através de um humanismo vivo, são preparados para assimilarem as opções políticas assumidas pela Frente Popular e apreenderem o humanismo político dessas obras; mediante a compreensão das grandes épocas progressistas e democráticas na evolução da humanidade, que a obra de arte realista nos proporciona, é preparado, no íntimo das grandes massas, um solo fértil para a democracia revolucionária do novo tipo representado pela Frente Popular. Quanto mais enraizada neste solo se encontra a literatura de combate antifascista, tanto mais profundamente enraizados serão os tipos exemplares e odiosos que ela cria – tanto maior será a sua ressonância no povo.

A Joyce ou a outros representantes da literatura “vanguardista” conduz apenas uma passagem muito estreita: é necessário “descobrir certos truques” para se conseguir compreender o que aí se passa. E, enquanto no caso do grande realismo o acesso mais fácil propicia também uma grande riqueza de produtos humanos, com a literatura “vanguardista” as grandes massas do povo não podem apreender nada. Precisamente porque nesta literatura falta a realidade, a vida, ela impõe (para utilizar a linguagem política: sectariamente) aos seus leitores uma concepção estreita e subjetivista da vida, enquanto o realismo, pela riqueza de aspectos a que dá forma, responde às perguntas que o próprio leitor põe – respostas da vida a perguntas que a própria vida colocou! A compreensão da arte de “vanguarda”, só alcançável à custa de um grande esforço, proporciona, pelo contrário, reminiscências tão subjetivistas, deturpadas

e deformadas da realidade, que o homem do povo jamais as poderá traduzir para a linguagem das suas próprias experiências.

A relação viva com a vida do povo, o desenvolvimento progressista das próprias experiências das massas – é esta precisamente a grande mensagem social da literatura. Não é por acaso que o jovem Thomas Mann, ao criticar acerbamente nas suas obras a problemática e a incoerência com a vida da literatura ocidental e ao colocá-la, mediante uma profunda crítica criativa, no seu devido lugar no contexto da literatura, denomina a literatura russa do século XIX de “santa”. O que ele aqui tinha em mente era precisamente este progressismo estimulante e popular.

Frente Popular significa: luta por um autêntico caráter popular da arte, uma solidariedade múltipla com toda a vida de cada povo, tornada histórica – historicamente *peculiar*; significa encontrar diretrizes e opções que, a partir *desta* vida do povo, despertem as tendências progressistas para uma nova vida politicamente ativa. Esta compreensão viva da peculiaridade da vida do povo não exclui, naturalmente, uma crítica a sua própria história – pelo contrário: uma tal crítica é a *consequência necessária* de um conhecimento autêntico dessa história, de uma compreensão autêntica da vida de cada povo! Já que as tendências democráticas progressistas não conseguiram impor-se por completo e sem atritos em nenhum povo, e muito menos na história do povo alemão. A crítica deve, porém, partir do conhecimento exato e profundo da verdadeira história. E, como os obstáculos mais fortes ao progresso e à democracia (tanto no campo político como cultural) foram trazidos precisamente pelo *período imperialista*, uma crítica incisiva das *manifestações de decadência* política, cultural e artística deste período é um elemento necessário quando se pretende abrir caminho para uma arte verdadeiramente popular. As manifestações essenciais de decadência no campo da arte pertencem à luta – consciente ou inconsciente – contra o realismo e o conseqüente *empobrecimento e isolamento da literatura e da arte*. Verificamos, ao longo dessas considerações, que este processo de decadência não deve ser de modo algum tomado como uma fatalidade, que por todo o lado se manifestaram, e ainda hoje se manifestam, forças vivas, forças que combatem esta decadência, não só política e teoricamente, mas também por meio da *criação artística*. A nossa

tarefa é a de nos orientarmos pelas forças positivas do *realismo* autêntico, profundo e significativo.

A emigração, as lutas da Frente Popular na Alemanha e noutros países *reforçaram* necessariamente essas tendências férteis. Bastaria, talvez, reportarmo-nos aqui a Heinrich e a Thomas Mann, que, partindo de premissas diferentes, atingiram precisamente nesses anos, no plano filosófico e literário, um nível ainda mais elevado do que anteriormente. Mas, neste caso, trata-se de uma *ampla tendência de desenvolvimento* na literatura antifascista. Basta compararmos o romance *Die Söhne* (*Os filhos*) de Feuchtwanger com a sua outra obra *Der jüdische Krieg* (*A guerra judia*) para se verificar como ele se esforça, com todo o empenho, por ultrapassar certas tendências de um subjetivismo histórico desligado do povo e apropriar-se dos problemas relacionados com a verdadeira vida do povo e dar-lhes forma artística. Não há muito tempo, Alfred Döblin pronunciou nos SDS (Schutzverband Deutscher Schriftsteller [Associação de Proteção dos Escritores Alemães]) de Paris uma conferência na qual se confessou partidário da presença da atualidade político-histórica na literatura e do caráter exemplar do realismo gorkiano, o que tem, para a evolução da nossa literatura, um significado que não se pode menosprezar. E Brecht publicou, no terceiro número da revista *Das Wort*, uma pequena peça em um ato, *Der Spitzel* (*O delator*), em que trava uma luta contra a desumanidade do fascismo, de uma teoria realista, polifórmica, matizada, de um modo novo na sua obra; ele nos dá nessa pequena peça uma imagem viva, mediada por *destinos humanos*, do terror fascista na Alemanha, mostra como este desagrega todos os alicerces humanos da vida familiar, a confiança entre marido, mulher e filho, como a desumanidade do fascismo desfaz e destrói, nas suas bases elementares, aquilo que diz proteger, a família. E para além dos autores que acabamos de mencionar existe ainda um grande número – precisamente os mais significativos e talentosos – que já trilhou este caminho ou começa precisamente a trilhá-lo.

Com esta afirmação não se deve, porém, julgar que a luta contra as tradições antinaturalistas do período imperialista já se encontra *encerrada*. *A nossa discussão mostra, pelo contrário*, que estas tradições se encontram ainda fortemente enraizadas em alguns importantes e fiéis adeptos da Frente Popular, politicamente progressistas. Daí vem

precisamente a *grande importância* assumida por uma tal discussão, que tem decorrido em tom de camaradagem, mas intransigente. Já que não só as massas, também os ideólogos (os escritores e os críticos) aprendem à custa das suas próprias experiências na luta de classes. Seria um grande erro não ver aquela tendência viva e crescente para o realismo que, justamente em consequência das experiências da luta da Frente Popular, se apoderará até mesmo daqueles escritores que, antes da emigração, tinham uma atitude completamente diferente perante essas questões.

Demonstrar a *conexão* íntima, múltipla, multilateralmente mediada, entre *Frente Popular*, *caráter popular da literatura* e *autêntico realismo*, foi a função destas considerações.

EM MEMÓRIA DE HANNS EISLER

Por conta do terceiro ano da morte do compositor em
6 de setembro de 1965¹

Georg Lukács

Não me lembro mais do início de nosso relacionamento; ele certamente ocorreu no período de minha imigração vienense nos anos 1920. Em todo caso, uniu-nos naquele tempo e ainda por um longo período uma simpatia pessoal que, sobretudo por causa dos encontros raros e da diversidade de nossos campos de atividade, não se cristalizou então em amizade.

No primeiro encontro público, aparentava existir um agudo antagonismo teórico entre nós. Era o tempo do chamado debate sobre o Expressionismo (por volta de 1938). Ataqueei agudamente um artigo de Bloch e Eisler; Eisler replicou de maneira não menos violenta.

1 “In Memoriam Hanns Eisler”, publicado em 03.9.1965 no jornal *Die Zeit*. Traduzido da versão digital, disponível em: <<http://www.zeit.de/1965/36/in-memoriam-hanns-eisler/komplettansicht>>. Acesso em: 26 mar. 2013. Cotejado com a tradução francesa de Jean Guégan “In Memoriam Hanns Eisler”, publicado em *Europe – revue littéraire mensuelle*, de abril de 1979, dedicada a Lukács.

Desde uma perspectiva atual, no entanto, deve-se avaliar com bastante cautela a unidade interna de cada “frente” dessa discussão; elas não eram nem de longe tão homogêneas como podem parecer.

Os críticos do expressionismo – como uma indispensável e fecunda herança da literatura moderna – são oriundos de posições extremamente diversas, mesmo opostas.

Por um lado, havia muitos que rejeitavam qualquer novidade na literatura como “formalismo”, em nome do realismo socialista esquemático-naturalista, então um bem do erário público, e que geralmente tampouco enfeitavam suas vantagens artísticas com algum romantismo vermelho.

Por outro lado, havia aqueles – dentre os quais eu me encontrava – que aspiravam para a literatura socialista um realismo verdadeiramente abrangente e profundo. A perseverança na tradição da alta literatura do passado e da atualidade conseqüentemente não era aqui um “conservadorismo”, mas sim o anseio de uma reflexão apropriadamente artística da verdade atual, que fosse capaz de dar uma figura de nossos problemas relativos aos níveis espirituais e artísticos da arte antiga e ao mesmo tempo da contemporânea e estável. Produziu-se em torno disso uma posição contra o míope e limitado chavão da moda, que proclamava uma ruptura com o século XIX; tratava-se não apenas do século de Goethe e Thomas Mann, mas também o de Karl Marx.

Não menos heterogêneos eram os fundamentos ideológicos e artísticos da outra “frente” que defendia o expressionismo em qualquer condição. Os mais ruidosos eram geralmente aqueles que reivindicavam a anteriormente aludida ruptura com o século XIX, que queria fazer da pretensa perda da realidade (Benn) o fundamento de qualquer arte contemporânea.

Existiam, observados da perspectiva de hoje, aqueles que geralmente pretendiam transformar a problemática da sociedade civil burguesa e seu próprio desconforto com ela num novo estimulante; sua crítica, sua natureza objetiva, torna-se uma contribuição para a estabilização do criticado.

Ao lado e contra isso, havia também nessa “frente” aqueles que buscavam de maneira honesta, que se impressionaram e se comoveram com a nova manifestação da vida social em seu íntimo e que simultaneamente buscavam uma resposta humanista e

revolucionária para o horror específico daquele período. Por isso, seu “modernismo” era antes de tudo um meio estilístico para exprimir sua séria e sempre concreta oposição plena de conteúdo.

Com efeito, Brecht não tomou parte diretamente nessa discussão sobre o expressionismo, mas era, no fundo, o centro dessa tendência, embora a outra corrente igualmente ambicionasse se apropriar dele.

Conforme o caráter de seu desenvolvimento global, Hanns Eisler pertencia não só ao grupo de colaboradores de Brecht, como também era um dos poucos parceiros de combate que ambicionaram algo mais profundo para si.

Tão falso nesse debate era a escalada do conflito em sua imediatez abstrata, assim como também sua falsidade tinha raízes sociais, de maneira que – apesar de tentativas sérias – um esclarecimento completo ainda hoje não está realizado.

Certamente, tentativas de superar falsas oposições já então não faltavam. Acredito hoje que minha correspondência com Anna Seghers, imediatamente após a discussão (1938/1939), foi a primeira tentativa de tal entendimento entre aqueles que finalmente se juntam para além dos chavões do passado imediato.

Sem dúvida, não muito tempo depois, já durante a Guerra, Brecht esteve em Moscou enquanto ia para os Estados Unidos. Tivemos então uma conversa detalhada sobre a situação da literatura e trago ainda hoje na memória uma expressão de Brecht. Queriam, disse ele, por vários lados colocá-lo contra mim e seguramente comigo este também era o caso; mas, ambos deveríamos resistir vigorosamente a essas tentativas. Despedimo-nos – naturalmente só posso repetir aqui as palavras de Brecht de maneira análoga – e acertamos que deveríamos nos encontrar após o fim da Guerra no Café Josti, na Praça de Potsdam.

Por trás da brincadeira, Brecht certamente ligava-se a um clima de otimismo de caráter utópico sobre o ritmo do desenvolvimento, que então também eu tentei compartilhar com ele.

Para permanecer em nosso tema: também a emergência da frente genuína se ratificou bem mais lentamente na realidade do que em nosso desejo. O senhorio da ideologia jdanovista – com sua repressão mecânico-administrativa a qualquer “modernismo” – conduziu, ao contrário, a uma profunda solidificação da “frente” falsa e

também a seu resultado tardio, geralmente uma dominação formal ao extremo e meramente verbal, que pouco se pode modificar. Que haja hoje literatura onde os representantes do esquematismo oficial e com eles os representantes do formalismo determinados pela moda do dia em oposição conjunta ao “ultrapassado” século XIX, não pode ser considerado sinceramente como esclarecimento. A verdadeira quebra de paredes rígidas foi obra de alguns artistas célebres, especialmente Brecht; junto a ele também Eisler.

Qualquer estadia minha em Berlim dirigia-se sempre a conversas de consentimento incipiente entre ambos e eu, com o sentimento crescente de que perfurávamos um túnel de lados diferentes e que inevitavelmente nos encontraríamos no meio. (Considerarei como uma grande falha – resultado de excesso de trabalho – eu nunca poder fixar na forma teórica adequada o que foi dito nessas conversas. Mesmo as alusões tardias na edição inglesa do meu pequeno livro sobre a significação atual do realismo crítico estão longe de ser uma expressão adequada dessa questão).

Hanns Eisler incorporou sua luta pela nova verdade não apenas em suas composições, sobre o que falta para mim, um não músico, competência para julgar, mesmo como um teórico. Devo somente aludir a sua palestra extremamente interessante sobre Schoenberg (1955). O que faz esse ensaio tão revelador ainda hoje é o íntimo entrelaçamento da compreensão viva e amorosa do Mestre e suas intenções com a crítica afiada e impiedosa de sua própria obra, seu método e sua expressão.

Mencionei apenas de passagem que Hanns Eisler – certamente não por acaso – sempre retorna às conexões que ligam Schoenberg, tanto como criador quanto como pedagogo, com o período clássico do século XIX. Sua crítica não está tingida apenas pelo tom da afeição genuína do aluno, mas também surge diretamente, com justeza, da necessidade temporal de tal arte. Ele fala da “tônica do desespero” na música de Schoenberg e explica assim sua natureza: “Ele expressou muito antes da invenção dos bombardeiros os sentimentos das pessoas nos abrigos antiaéreos; com sua música, ele afinal deu a entender que o mundo não era belo”.

Eisler mostra dessa maneira que o novo modelo e os correspondentes novos métodos e técnicas do dodecafonismo não eram um experimento arbitrário formalista, meramente artístico, mas sim o

resultado necessário de uma figura do mundo determinada social e historicamente.

Esse juízo correto, contudo, não pode mitigar o foco substancial da demonstração dos limites e contradições estéticas que surgem necessariamente do sistema schoenberguiano. Aqui realmente não é o local para se examinar mais de perto esse conjunto altamente importante de questões; não falarei aqui sobre a filosofia geral da arte, apenas esclarecerei um traço essencial da personalidade de Hanns Eisler.

Mas, é pela mesma razão que deverá se destacar brevemente o correspondente princípio de seu ponto de vista. Por exemplo, quando ele detecta como consequência necessária da técnica dodecafônica a “falta de contrastes” tal qual uma ameaça, ou quando ele aponta que o método de permutação torna a fantasia do compositor “unilateral” ou “empobrecida”, ele se aproxima de diferentes lados dos problemas fundamentais desse modo de compor.

Assim ele afirma: “Os elementos desenvolvimento em uma composição dodecafônica não modulam, eles só podem ser novamente evocados como o espírito dos mortos, mas eles permanecem abstratos exatamente como os mortos e não têm mais a força que pulsa na forma.”

Hanns Eisler descobre aqui o esgotamento da arte moderna no conteúdo essencial, nas dimensões e definições e, desta maneira, na infinitude intensiva e na vida autêntica. Ele revela como ela – a partir do conteúdo e da ideologia – deve se tornar cada vez mais plana, menos dimensional.

Eu poderia multiplicar tais citações desse texto como de outras afirmações. Não o faço porque a discussão aqui não é a da problemática de Schoenberg, mas sim da atitude de Hanns Eisler diante dos grandes problemas da arte de seu tempo. Porém, quanto a isso, já é suficiente o que foi indicado brevemente.

Vê-se como Eisler nutria uma gratidão genuína e sentia um respeito também genuíno por Schoenberg, contudo, simultaneamente, entendia com horror artístico – tão genuíno – as consequências artísticas dessa arte em pleno vôo.

Competentes musicólogos podem demonstrar os resultados artísticos dessa atitude em sua obra, em seu desenvolvimento artístico. Quando penso em Hanns Eisler e em nossas conversas em

Berlim, sinto profundo respeito humano irradiado pela luta de sua vida em favor da verdade artística. Portanto, posso finalizar essas linhas escassas e fragmentárias apenas com as palavras que escrevi no início da guerra para problemas bem distintos, em contexto bem diverso: “Apenas aquele que busca honestamente pode achar, apenas aquele que foge corretamente irá chegar a sua verdadeira casa”.

ERNST BLOCH/ HANNS EISLER

A arte e a sua herança¹

(A = Bloch como Amigo da arte): Por meio dos debates sobre a herança, torna-se evidente como o movimento socialista se esforça por tratar os problemas culturais de forma mais responsável e viva. Com isso, o movimento se beneficia, sem dúvida, desse reforço que lhe vem do passado: os grandes artistas e pensadores são chamados a testemunhar em favor da nossa causa. Mas nem sempre nos deixam desfrutar sem perturbações o prazer que esse processo da herança nos proporciona. Paralelamente às vantagens oferecidas por um passado, existe o perigo do estreitamento de vistas em relação à arte de hoje e da subestimação abstrata de novas tendências artísticas. Lembro-me, por exemplo, de ter lido em Lukács que, se é certo que em cada momento a última máquina seja sempre a melhor, por outro lado, a última obra de arte será apenas a expressão cada vez mais desesperada da podridão da sociedade capitalista decadente. Como, segundo essa interpretação, os grandes feitos da cultura burguesa chegaram ao fim com a morte de Goethe, ocorre-me

¹ Publicado na revista *Das Wort*, Moscou, v.3, n.6, 1938, sob o título *Es geht um den Realismus!*. Incluído no v.4 das *Obras* de Georg Lukács, *Essays über den Realismus*.

perguntar onde é que vamos colocar os artistas modernos. De que lhes serve o despropósito de um tal *Numerus Clausus*?

(P = Eisler como Produtor de arte): Do ponto de vista do artista produtor, também eu não posso deixar de lamentar tal esquematismo. Hoje, mais do que nunca, é preciso ultrapassar formulações como essas, que dizem tudo e acabam por não dizer nada, e perguntarmo-nos: de que modo, isto é, com que métodos é abordada a herança, para nos poder servir de alguma coisa a todos e se tornar uma herança viva? Na União Soviética houve uma luta bem orientada contra aquela consideração da arte do sociologismo vulgar, para a qual, uma vez provada a origem aristocrática ou pequeno-burguesa de um escritor, estava explicada e denegrada a sua produção. Assim se denunciou, por exemplo, a obra de Pusckin como ideologia da classe dos proprietários rurais, um método que poderia ter enganado o proletariado, subtraindo-lhe uma parte importante do seu património cultural. Mas na Europa Ocidental fez-se muitas vezes desta luta contra o socialismo um ecletismo não menos esquemático, uma definição acrítica que vê clássicos em toda parte. Assim, pude ouvir, numa reunião de estudantes antifascistas, uma *Canção à Liberdade*, de Körner, embora Körner não seja um clássico, nem sequer o seu conceito de liberdade tenha minimamente algo de comum com aquele que nos move. E não devemos esquecer que foi precisamente a burocracia artística do fascismo que se apropriou deste tipo de culto dos clássicos. A única diferença é que eles não chamam a isso herança, mas “tradição”.

Claro que dentro da Alemanha de hoje é muito importante para os antifascistas interpretar em sentido revolucionário os clássicos que podem ser lidos. Um aplauso na conhecida cena do *Dom Carlos* oferece a possibilidade de uma manifestação legal contra a repressão da liberdade de pensamento. Mas qual é a nossa tarefa fora da Alemanha? É evidente que ela apenas poderá ser a de ajudar a seleccionar e preparar material clássico que sirva para essa luta. Mas isto obriga-nos também a trabalhar a herança histórica de forma absolutamente crítica, contra o abuso dos nazistas. É precisamente aí que o “como” do método de apropriação da herança, a relação viva do indivíduo progressista de hoje com o passado, ganha um significado verdadeiramente decisivo. Nem sempre será fácil constatar onde se situam os limites entre uma apropriação produtiva, capaz

de separar o que é poeira do passado daquilo que é vivo, e outra sumária e simplista, que não intervém, mas se limita a reproduzir a velha saturação da leitura escolar. Mas não teríamos, hoje, nenhum incômodo em afirmar que o poema de Schiller *Die Glocke* (*O sino*) – motivo de embaraço já que, para os próprios amigos do poeta, é mesmo um poema farisaicamente pequeno-burguês (*spießbürgerliche Gedichte*). Para isso, teremos que esclarecer as condições históricas a que estava sujeito o autor de *Die Räuber* (*Os salteadores*) e mais tarde, também do *Tell* (*Guilherme Tell*). Não esqueçamos que também Marx e Engels sempre desmistificaram a aparência ideológica e a distinguiram da verdade atuante; e nós não devemos renunciar ao direito que nos assiste de aplicar estes métodos comprovados, também no que se refere à literatura clássica.

Se colocarmos agora, em relação aos nossos artistas vivos, a questão da herança no sentido da produção, verificamos que o esquematismo que você citou leva a uma catástrofe artística e também política. A juventude veio até nós porque éramos nós quem, culturalmente, tinha algo de novo a oferecer. O que os artistas precisam não é que lhes digam que toda produção atual tem necessariamente de ser, e será, decadente, mas o que eles precisam é de compreensão e de conhecimento dos problemas específicos da sua produção. E também o lançar mão dos clássicos contra os contemporâneos (o que lembra logo Hanslick), dificilmente poderá ser sempre uma ajuda para os artistas. Muito mais importante seria mostrar as dificuldades concretas nas quais o produtor pode aprender com os clássicos, em benefício do seu próprio modo de produção. Para dar um exemplo da minha especialidade: em Beethoven é preciso passar, ponto por ponto, pela experiência daquilo que lhe é próprio, e que consiste numa interação estabelecida entre invenção e lógica da elaboração. O verdadeiro conhecedor do passado não poderá também ocultar a um jovem compositor que o material musical em momento nenhum da história é estático, antes se insere sempre num processo histórico ininterrupto. Sons e formas como os que Beethoven criou não estavam, há duzentos anos, ao alcance da sociedade. Por outro lado, porém, certos meios de expressão artística utilizados por Beethoven – como, por exemplo, o acorde de sétima diminuta, a sexta napolitana – estão de tal modo socialmente gastos pelo seu uso que hoje apenas surgem na música

de entretenimento (*Unterhaltungsmusik*). Aquilo que em Beethoven era expressão da mais profunda dor, aparece em Léhar como ... a dor mesma. Também o desenvolvimento do material musical é condicionado pelo desenvolvimento das forças materiais de produção. O piano de martelos permitiu fazer um tipo de música diferente da do cravo, a instrumentação wagneriana é impensável sem a trompa de pistões. No nosso tempo, o filme sonoro, o disco, a radiodifusão, afinal toda a transformação das formas de comunicação social, provocaram o aparecimento de novos problemas de produção, problemas esses que não poderão ser resolvidos apenas com a referência à grandeza de Beethoven e à decadência do capitalismo monopolista. Também a tão admirada “música melodiosa” (*schöner Klang*), a harmonia do século XIX, não é um fenômeno estático, mas histórico, e de modo nenhum considerável de forma classicista. Por isso, há que recomendar ao teórico que de vez em quando se dá ares de mestre-escola que, nos seus conselhos aos artistas modernos, tenha cuidado. O formalismo não se supera com o academicismo, mas tão somente a partir dos novos materiais, que pedem uma forma adequada e determinada pelo conteúdo. Outra coisa não fizeram, afinal, também os grandes mestres do passado. O que nós temos para aprender com eles é esta frescura, ousadia e autenticidade, esta relação concreta com o agora. E só assim poderemos compreender também as suas formas e desenvolvê-las. Só deste modo se poderá chegar a uma apropriação produtiva da herança cultural.

A – Como amigo da arte, sou menos sensível às preocupações internas da produção do que propriamente à matéria avaliada pelos teóricos da herança que você caracterizou. Pelo menos no que se refere à arte do presente, esses teóricos avaliam muito pouca coisa, e quanto ao passado, escolhem e enaltecem o clássico de uma forma quase classicista. Nas suas opiniões, que desconhecimento da arte moderna, que parcialidade, que cegueira abstrata! Tudo o que acontece em nosso tempo é para eles, sumariamente, *a priori*, indiferenciadamente, o exemplo acabado da decadência. Mas não será precisamente o artista moderno também ele progressista, na sua corajosa oposição aos produtos realmente obsoletos e decadentes do refúgio cultural do capitalismo? Tomando Schönberg como exemplo, é preciso que se veja que ele não é apenas um produto da decadência, mas que, numa luta de quarenta anos por um

estilo novo, se tornou uma personalidade histórica paradigmática. Como já referi anteriormente, Lukács identifica, sem mais, o fim da ascensão da classe burguesa no século XIX com o começo do seu declínio artístico. Mas será que autores franceses como Flaubert, Zola, Verlaine, embora já sem o suporte da classe em ascensão, terão realmente qualidade inferior à dos poetas desconhecidos da Revolução Francesa? Ou poderemos menosprezar o fato de que os grandes impressionistas franceses, mestres com os quais só os do Renascimento se podem comparar, pintaram literalmente sobre os túmulos da Comuna? Não merecerá reflexão o fato de, na estrumeira corrompida do Segundo Reich, ter nascido e crescido uma flor de pântano tão preciosa como Offenbach? Ou não será Wagner, apesar da época de decadência em que viveu, e apesar do reflexo dessa decadência na sua arte, a mais grandiosa manifestação musical depois de Beethoven? Evidentemente, o período áureo de uma civilização coincide largamente com a ascensão ou o florescimento a que essa civilização serve de suporte. A tríade Haydn, Mozart, Beethoven não voltou a se repetir. Mas uma coisa muito diferente é totalizar *in abstracto* o reconhecimento deste fato: porque então constrói-se a realidade a partir de uma pura “ideia” do materialismo histórico, e o resultado de tanto esquematismo é um idealismo duvidoso, mesmo primário. Não será surpresa para ninguém, se a realidade se preocupar pouco com tais apriorismos e nos oferecer exceções que lhes são fatais. Bastará referir aqui artistas modernos do porte de Picasso, Stravinsky, Schönberg, Eisler, Bartók, Dos Passos, Brecht. Só uma perspectiva primariamente idealista poderá ignorar também as grandes realizações da física moderna, e subestimar gigantes como Planck, Einstein, Rutherford, e pioneiros do calibre do Schrödinger, Heisenberg, Bohr. É certo que muitos gostam de juntar a física moderna com a técnica moderna, e que os teóricos da decadência total concedem a esta um estatuto de exceção, diferentemente da sua rejeição absoluta de toda a ideologia artística e de outras ideologias. Mas também a separação entre técnica e ideologia é esquemática e puramente mecânica: ela ignora as relações existentes entre progresso técnico e as transformações das formas de vida, das ideologias; e ignora igualmente o efeito de retroação destas formas de vida transformadas e das ideologias sobre os progressos da técnica.

A isso haveria que acrescentar o fato de que nós não vivemos apenas numa época de decadência, mas num período de transição dialética, numa época e numa sociedade que já estão grávidas de futuro. Desse modo, as obras de um Picasso e de um Einstein contêm também um momento de antecipação: são já iluminadas por um mundo que ainda não é. Isto aplica-se mesmo a um domínio tão suspeito como o da psicanálise. Apesar do ponto de partida e das normas extremamente criticáveis da sua teoria-práxis, permanece a importância histórica da obra de Freud, que banuiu da vida sexual mentiras velhas de séculos e o mofo de uma moral em decomposição. Este mérito lhe é devido, embora o método de Freud seja limitado, por um lado, pelo seu extremismo, e por outro, pelo seu idealismo. Mas não será já possível eliminar da pedagogia sexual de uma nova sociedade uma parte dos seus resultados. Adequados às construções da vanguarda artística serão precisamente o conhecimento e o estudo não esquemático. Um amigo da arte que deseje também, e sobretudo, ouvir musicalmente e ver expresso na pintura e na literatura o tempo em que vive, considerará quase um absurdo a ideia de que, para criar um equivalente cultural com um conteúdo de futuro que possa concorrer com o da perfeita técnica, será preciso recuar muito para trás do nosso tempo e utilizar modelos neoclássicos. Trata-se de uma nova forma de quixotismo, e neste caso nada cavalheiresco. O consumidor que quisesse orientar-se por tais doutrinas – assustado com a decadência do presente e entediado com a nobre simplicidade e a serena grandeza de um classicismo de mestre-escola –, não seria, com certeza, levado até o autêntico Homero ou Goethe, mas acabaria por simplesmente se entregar à arte como passatempo, ao romance policial e a Hollywood. Relegado ao desprezo “revolucionário”; restar-lhe-iam poucas coisas mais em que pudesse refugiar-se. Por isso, o amigo da arte defende também a ideia de que o presente deverá ser criticamente visto e considerado em todas as suas manifestações de transição. Sem uma contemporaneidade viva e dialeticamente desperta, o passado cultural também cristaliza, transformando-se num grande armazém de mercadoria cultural onde se vão buscar receitas abstratas. Decisiva é, ainda e sempre, a relação recíproca entre a análise crítica do presente e, por meio dela, a possibilidade de uma apropriação produtiva da herança do passado.

BERTOLT BRECHT

O debate sobre o expressionismo¹

Fala-se, no momento, novamente do expressionismo. Encontramos no debate a cuidada análise marxista que, com um apavorante amor da ordem, coloca as tendências artísticas em determinadas gavetas, nas quais já se encontram partidos políticos: o expressionismo, por exemplo, do USPD. Sente-se nele a presença de qualquer coisa que já possui barbas longas, de desumano. Nele se cria uma ordem, não por meio da produção, mas pela eliminação. Nele se diz, sobre algo que teve vida, que era falso. Lembro-me sempre, com uma mistura de prazer e de horror (que não deveria existir, não é?), da anedota de um jornal humorístico, em que um aviador aponta para uma pomba e diz: as pombas, por exemplo, voam errado!

Houve gerações de artistas que passaram por uma fase expressionista. Essa tendência artística foi qualquer coisa de contraditório, de irregular, de confuso (transformou-se mesmo tudo isso em princípios) e estava cheia de protesto (sobretudo do da impotência). Esse protesto dirigia-se contra as formas de representação artística, numa

1 In: Brecht, *Gesammelte werk* 19. *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, p.290-331.

altura em que também o que era representado suscitava protestos. O protesto foi ruidoso e pouco claro.

Os artistas evoluíram para tendências diversas. Um juiz da arte vem agora dizer que alguns conseguiram alguma coisa apesar do expressionismo, e que outros não conseguiram nada por causa do expressionismo.

O que é que me irrita neste juiz da arte? Isto: não consigo me libertar da impressão de que ele pretende dizer: não se deve ir além das marcas (*Man muß die Kirche beim Dorf lassen*). O que ele quer dizer é: estes expressionistas apenas deslocaram essas marcas, em vez de as eliminarem. Mas o que ele diz é: não se deve ir além das marcas. Eu próprio nunca fui expressionista, mas esses juizes da arte me irritam. Neste debate impera uma enorme confusão no que se refere ao formalismo. Uns dizem: vocês apenas mudam a forma, mas não o conteúdo. Os outros têm a impressão de que: o que você faz é o mesmo que abandonar o conteúdo em favor da forma – designadamente da forma convencional. E muitos ainda não perceberam uma coisa: perante as exigências sempre novas do mundo social em transformação, a manutenção das antigas formas convencionais também é formalismo.

Será que nós, os revolucionários, podemos realmente tomar posição contra as novas experiências? Como assim, “não devíamos ter pegado em armas”? Seria melhor explicar as desvantagens do golpe (*Putsch*) por meio do esclarecimento das vantagens da revolução. Mas não das vantagens da evolução.

Transformar o realismo numa questão formal, ligá-lo a uma e apenas uma forma (ainda por cima velha) é esterilizá-lo. A escrita realista não é uma questão de forma. Temos de eliminar todos os aspectos formais que nos impeçam de apreender a fundo a causalidade social; temos de lançar mão de todos os aspectos formais que nos ajudem a apreender a fundo a causalidade social.

Se queremos falar para o povo, temos de ser entendidos pelo povo. Mas também isto não é uma simples questão de forma. O povo não entende apenas as formas do passado. Marx, Engels e Lenin recorreram a formas muito novas para revelarem ao povo a causalidade social. Em comparação com Bismarck, Lenin falou não só de coisas diferentes, mas também de forma diferente. O que ele queria não era falar na forma antiga, nem também numa forma nova. Ele falou de forma adequada.

As deficiências e os erros de alguns futuristas são evidentes. Colocaram sobre um enorme cubo um enorme pepino, pintaram tudo de vermelho e chamaram-no: *Retrato de Lenin*. O que eles queriam era que Lenin não se parecesse com coisa alguma jamais vista. O que conseguiram foi que o seu retrato não se parecesse com qualquer retrato jamais visto. O retrato não devia lembrar nada do que se conhecia dos velhos e amaldiçoados tempos. Infelizmente, também não lembrava Lenin. Coisas como essas são terríveis. Mas isso não dá razão àqueles artistas cujos retratos agora lembram sem dúvida Lenin, mas cuja pintura não recorda de modo nenhum o modo de luta de Lenin. Isto também é evidente.

Temos que empreender a luta contra o formalismo como realistas e como socialistas.

(1938)

Sobre o caráter formalista da teoria do realismo

O caráter formalista da teoria do realismo revela-se também no fato de este se basear não só na forma de alguns romances burgueses do século passado (romances mais recentes só são referidos na medida em que apresentam essa forma), mas também apenas numa determinada forma do romance. E o realismo na lírica e no drama? Trata-se de dois gêneros literários que, particularmente na Alemanha, atingiram um nível elevado.

Continuo agora com alguns dados pessoais, para apresentar materiais concretos. Na minha opinião, a minha atividade é mais multilateral do que pensam os nossos teóricos do realismo. O que eles têm para me dizer é extremamente unilateral. Neste momento, trabalho em dois romances, uma peça e uma coletânea de poemas. Um dos romances é histórico e exige um estudo apurado da história romana. É um romance satírico. Ora, o romance é o domínio dos nossos teóricos. Mas não é por má-fé que eu digo que não posso aproveitar deles a menor indicação para o meu trabalho neste romance, *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* (*Os negócios do Sr. Júlio César*). Não saberia como utilizar aquela aglomeração de toda espécie de conflitos pessoais em cenas de interior, longas e

amplamente ilustradas, que o romance burguês do século passado foi buscar no drama. Uso a forma do diário para longas passagens. Cheguei à conclusão de que, em outras passagens, precisava de mudar o *point of view*. Eu assumo a minha própria perspectiva na montagem das duas perspectivas narrativas fictícias. Suponho que não deveria ter destacado como necessário fazer uma coisa dessas. De algum modo isto afasta-se do esquema preestabelecido. No entanto, cheguei à conclusão de que esta técnica era necessária para uma boa apreensão da realidade; e os meus motivos foram puramente realistas. A peça é um ciclo de cenas que trata da existência sob a ditadura dos castanhos. Até agora montei 27 cenas. A algumas pode se aplicar vagamente o esquema “realista” x, se fizermos vista grossa. A outras não, já pelo simples fato – o que é risível – de elas serem muito curtas. No todo, o esquema é absolutamente inaplicável. Eu considero a peça realista. Recolhi mais sugestões para ela dos quadros do camponês Brueghel do que dos tratados sobre o realismo. Quanto ao segundo romance, no qual já trabalho há muito tempo, mal me atrevo a falar dele, tão complexos são aí os problemas, e tão primitivo o vocabulário que me oferece a estética do realismo, tal como ela agora existe. As dificuldades formais são enormes, vejo-me permanentemente obrigado a construir modelos; quem me visse a fazer este trabalho, havia de pensar que só as questões de forma me interessam. Eu construo estes modelos porque gostaria de representar a realidade. Quanto à lírica, também nela não existe uma perspectiva realista. No entanto, se quiséssemos escrever sobre este assunto, creio que seria necessário proceder com enormes precauções. Por outro lado, isso traria muitos esclarecimentos quanto ao realismo no romance e no drama.

Enquanto folheio num monte de calhamaços de história (escrito em quatro línguas, e ainda traduções de duas línguas da Antiguidade), tentando investigar um determinado fato, cheio de ceticismo, e, por assim dizer, a limpar permanentemente a poeira dos olhos, passam-me ao mesmo tempo pela cabeça vagas representações de cores, impressões de certas estações do ano, ouço cadências sem palavras, vejo gestos sem sentido, penso em agrupamentos desejáveis de figuras sem nome. As imagens parecem-me muito indefinidas, de modo nenhum estimulantes, bastante superficiais. Mas elas lá estão. Trabalha em mim o “formalista”.

Enquanto começo lentamente a entender o significado das associações de morte de Cláudio, e sinto, em certa medida, o prazer da descoberta, vou pensando: se fosse possível escrever um capítulo bem longo, transparente, outonal e límpido, percorrido por uma curva irregular, uma espécie de linha ondulada vermelha! A City coloca o seu democrata Cícero no Consulado, ele proíbe os clubes de rua, democráticos, armados, estes transformam-se em pacíficas associações de morte, a folhagem fica amarela no outono. O enterro dos desempregados custa dez dólares, vai-se pagando para eles, se se morre tarde demais, foi mau negócio; mas cá temos a linha ondulada, às vezes aparecem inesperadamente armas nessas associações, o senhor Cícero é expulso da cidade, sofre perdas, a sua *villa* é destruída pelo fogo, custou milhões, quantos? Vamos lá procurar no livro: não, isto não tem que ver com o assunto – onde estavam os clubes de rua no dia 9 de novembro de 91 d. C.? “Meus senhores, eu não me responsabilizo por nada” (César).

Estou no estágio inicial do meu trabalho.

Como o artista tem de se ocupar permanentemente de questões formais, como ele está permanentemente a dar forma a qualquer coisa, temos de definir de um modo cuidadoso e funcional aquilo a que chamamos formalismo; de outro modo, nada se diz ao artista. Se se quiser chamar formalismo a tudo que torna as obras de arte não realistas, não se deve, para que nos possamos entender, construir este conceito de formalismo no plano puramente estético. “Pelo formalismo! – Pelo conteudismo!” Isso é primitivo e metafísico demais!

Tomado no sentido puramente estético, o conceito não levanta dificuldades especiais. Quando, por exemplo, uma pessoa faz uma afirmação que não é verdadeira (ou que não vem a propósito) só porque rima, essa pessoa é um formalista. Mas temos inúmeras obras de caráter não realista que não resultaram assim por causa da sua exuberância de sentido formal.

Podemos manter-nos inteiramente compreensíveis, e, mesmo assim, dar a esse conceito um sentido mais amplo, mais produtivo e mais prático. Só temos que, por um momento, abstrair da literatura e descer à “vida cotidiana”. O que significa aí formalismo?

Tomemos a expressão: formalmente, ele tem razão. Isto quer dizer que ele, de fato, não tem razão, mas na forma, e só na forma, tem razão. Ou a frase: formalmente, o problema está resolvido, o

que significa que ele, no fundo, não está resolvido. Ou: eu fiz isso por formalidade. Isto quer dizer que o que eu fiz não tem grande significado, eu faço o que eu quero, mas cumpro as formalidades, porque esta é a melhor maneira de fazer o que eu quero.

Quando leio que a autarquia do Terceiro Reich é perfeita no papel, sei que se trata de formalismo político. O Nacional-Socialismo é um socialismo sob o ponto de vista da forma, ou seja, um formalismo político. Aqui não se trata de exuberância de sentido formal.

Se encararmos assim o conceito (e é assim que ele se torna compreensível e importante), então estamos em condições, regressando à literatura (desta vez sem abandonar completamente a vida cotidiana), de considerar e desmascarar também como formalistas obras que não sobrepõem a forma literária ao conteúdo social, e que, no entanto, não correspondem à realidade. Há por aí muitos assim.

Atribuindo este sentido à noção de formalismo, adquirimos critérios de análise para fenômenos como a vanguarda. Assim, ela pode marchar à frente, na retirada ou para o abismo. Pode marchar com um avanço tão grande que o grosso da massa não consegue segui-la de maneira nenhuma, porque a perdeu de vista, e assim por diante. O seu caráter não realista pode revelar-se nisso. Poder-se-á indicar onde é que ela se separa do grosso da massa, seus motivos, por que meios, e como é que ela pode voltar a reunir-se-lhe. Podem se confrontar o naturalismo e uma certa montagem anárquica com os seus efeitos sociais, demonstrando como eles só refletem os sintomas da superfície e não os complexos de causas sociais mais profundamente enraizados. Há pilhas de obras literárias, na aparência (na forma) radicais, que se podem apontar como esforços puramente reformistas, portanto, puramente formais, como solução no papel.

Tal definição de formalismo serve ao mesmo tempo à produção do romance, da lírica e do drama, e líquida, *last but not the least*, uma certa crítica formalista, que só aparece interessada no aspecto formal, que se limita a formas escritas bem definidas, temporalmente fixadas, e que procura resolver problemas de configuração literária no plano puramente literário, apesar de ocasionalmente “montar” retrospectivas históricas.

Num grande romance satírico, o *Ulisses* de Joyce, havia, além da utilização de vários modos de escrita e de outras coisas insólitas,

o chamado monólogo interior. Uma pequena-burguesa meditava, de manhã, na cama. Os seus pensamentos foram representados em desordem, entrecruzados e confundindo-se. Sem Freud, o capítulo dificilmente poderia ser escrito. As censuras que ele acarretou ao seu autor foram as mesmas que Freud suscitou no seu tempo. Choveram as acusações: pornografia, gosto mórbido pela indecência, sobrevalorização do que acontece do umbigo para baixo, imoralidade etc. Surpreendentemente, alguns marxistas apoiaram também este absurdo, acrescentando-lhe, cheios de repulsa, o estigma de “pequeno-burguês”. O monólogo interior foi também recusado como meio técnico, chamavam-lhe formalista. Nunca compreendi por que razão. O fato de que Tolstói teria feito isso de outra maneira não é motivo para recusar o modo como Joyce o fez. As objeções eram tão superficiais que se tinha a impressão de que estaria tudo certo se Joyce tivesse deslocado o mesmo monólogo para a consulta de um psicanalista. Ora, o monólogo interior é um meio técnico muito difícil de empregar, e nunca é demais frisar esse fato. Sem o uso de certos e determinados processos, também de caráter técnico, o monólogo interior não reflete de modo algum a realidade (ou seja, a totalidade de pensamentos e associações) como superficialmente parece fazê-lo.

Aqui temos uma redução apenas no plano da forma, que devemos levar em conta, por ser um falseamento da realidade. Não se trata só de um problema formal (que se resolveria com um retorno a Tolstói). Do ponto de vista puramente formal, tivemos já um monólogo interior que apreciamos muito: recordo-me das peças de Tucholsky.

A recordação do expressionismo é para muitos a recordação de tendências libertadoras. Eu próprio também estava naquela altura contra o “exprimir-se” por profissão (veja as minhas notas para os atores nos *Versuche* (*Ensaios*)). Assumi uma atitude cética perante esses acidentes penosos e inquietantes em que alguém “sai fora de si”. Para onde é que ele sai, então? Pouco tempo depois veio a se perceber que eles se tinham libertado da gramática, mas não do capitalismo. Era para Hasek e para o seu *Schweik* que deviam ir os louros. Mas creio que as libertações devem também ser sempre levadas a sério. Muitos encaram ainda hoje com desagrado a condenação indiscriminada do expressionismo, porque temem que assim

se reprimam atos de libertação só pelo fato de o serem, uma libertação de prescrições limitativas, de velhas regras que se tornaram algemas, e porque temem que assim se tente uma fixação a processos de descrição que se adequariam a proprietários, depois mesmo de estes terem sido eliminados. Para me servir de um exemplo da política: quando se quer combater o golpismo tem de se ensinar a Revolução (e não a evolução).

Para se entender a literatura, é preciso encará-la no seu desenvolvimento (o que não significa aqui autodesenvolvimento). Encontram-se então fases de experimentação, em que aparecem muitas vezes pontos de vista limitados de um modo quase inaceitável, produtos unilaterais ou, melhor dizendo, pouco facetados, e a utilidade dos resultados se apresenta problemática. Há experiências que fracassam, outras que dão frutos tardios ou atrofiados. Veem-se artistas sucumbir aos seus assuntos, pessoas conscientes que têm a noção da totalidade da tarefa, e que não lhe fogem, e no entanto não estão à altura de a executar. Nem sempre eles veem os seus próprios erros, por vezes são outros a vê-los, ao mesmo tempo que a essas tarefas. Vemos alguns deterem-se em questões específicas, e destes, nem todos se ocupam da quadratura do círculo. O mundo tem direito de se impacientar com essas pessoas, e faz uso amplo desse direito. Mas também tem direito de ser paciente.

Na arte existe o ato fracassado e o parcialmente conseguido. Os nossos metafísicos têm que compreender isso. As obras podem tão facilmente fracassar porque dificilmente dão certo! Uns calam-se porque lhes falta o sentimento, outros porque o sentimento lhes tolhe a fala. Este não se liberta do fardo que pesa sobre ele, mas apenas da sensação de falta de liberdade. Aquele dá cabo da sua ferramenta, porque a usaram tempo demais para o explorar. O mundo não é obrigado a ser sentimental. Mas, a partir das derrotas, que não podemos deixar de constatar, não se pode tirar a conclusão de que não deve haver mais lutas.

Para mim, o expressionismo não é só um “caso penoso”, nem é só um desvio. E por quê? Porque não o encaro de modo algum apenas como “fenômeno”, nem lhe aplico um rótulo. Houve nele muito que aprender para os realistas que o pretendam, e que procuram apreender o lado prático das coisas. Em Kaiser, Sternheim, Toller, Goering, havia muito de aproveitável para os realistas. Para

ser franco, confesso que aprendo mais facilmente com autores que empreenderam tarefas semelhantes. Falando sem rodeios, e olhando a morte nos olhos: em Tolstói e Balzac aprendo mais dificilmente (e menos). Eles tinham outras tarefas a resolver. E depois, já passei por muitas delas, e me ficaram na carne e no sangue, se me é permitida a expressão. Naturalmente, admito estes homens, e o modo como levaram a cabo as suas tarefas. Também se pode aprender com eles. Mas então é recomendável não recorrer a eles como modelos únicos, mas associando-lhes outros autores com outros tipos de tarefas, por exemplo Swift e Voltaire. Nessa altura, torna-se nítida a diferença entre as tarefas, e podemos abstrair mais facilmente e abordá-los do ponto de vista das nossas próprias.

A forma de colocar os problemas na nossa literatura de tendência levou a que uma determinada questão se tornasse muito atual: o salto de um modo de configuração para outro, na mesma obra de arte. Isto se fazia de uma maneira muito prática. O elemento ideológico e político não abrangia toda a configuração, montava-se na ação o artigo de fundo. Este era, a maior parte das vezes, redigido de modo muito “pouco artístico”, e o seu caráter não artístico da ação na qual estava inserido (apesar de tudo, a ação era qualquer coisa demais artístico que os artigos de fundo). Produzia-se uma ruptura nítida. Havia duas possibilidades práticas de resolver a questão. Podia se diluir o artigo de fundo (que perdía então, naturalmente, o seu caráter de artigo de fundo), conservando o salto de uma linguagem para a outra e mantendo também a elaboração artística. Isto pareceu novo; no entanto, se quisermos podemos citar modelos de cujo valor artístico não se pode duvidar: a interrupção da ação por meio de coros no teatro ático. No teatro chinês há configurações semelhantes.

Tem de se verificar, em cada caso, se o delineamento dos caracteres melhora ou não com a elaboração de conhecimentos científicos, e também se essa elaboração é boa ou não. Não se pode proibir à literatura o uso das capacidades recém-adquiridas do homem contemporâneo, como a capacidade de registro simultâneo, de abstrair com audácia, ou de combinar rapidamente. Se se pretende ser científico, também tem de se investigar, com a diligência de uma abelha (que é própria da ciência), como é que resulta no caso isolado a adaptação artística dessas capacidades. O artista

pode sempre encurtar o caminho, “pegar muita coisa no ar”, percorrer mais ou menos conscientemente grandes partes do processo contínuo – a crítica, pelo menos a marxista, tem de proceder de maneira metódica e concreta, que é o mesmo que dizer científica. A conversa fiada não serve aqui para nada, qualquer que seja o seu vocabulário. A simples dedução de diretrizes a partir de obras literárias não é de modo algum suficiente para chegar a uma definição viável de realismo (sejam como Tolstói – sem as suas fraquezas! Sejam como Balzac – mas atuais!). O realismo não é apenas uma questão da literatura, mas uma grande questão política, filosófica e prática, e deve ser tratado e explicado como problema muito mais vasto, em todos os níveis do humano.

(1938)

Observações sobre um ensaio

Não se deve esperar muito das pessoas que gostam de usar a palavra “forma” como qualquer coisa diferente do conteúdo, ou em relação ao conteúdo, ou qualquer coisa do estilo e que detestam por demais a palavra “técnica”, entre outras coisas por verem nela algo de “mecânico”. Não devemos nos preocupar com o fato de eles citarem os clássicos (do marxismo) e de lá aparecer a palavra forma: eles não são mentores da técnica romanesca. E ninguém precisa se assustar com a palavra “mecânico” enquanto ela se refere à técnica; há uma mecânica que tem prestado e ainda presta grandes serviços à humanidade, e que é precisamente a da técnica. Os “ortodoxos” entre nós, que em um outro âmbito distinguem Stalin dos criadores, costumam usar, da forma mais arbitrária, certas palavras para exorcizar os espíritos.

Os administradores da nossa herança cultural decretam que sem “relações conflituosas das personagens entre si”, sem “pôr à prova as personagens com ações reais”, sem “as relações recíprocas conflituosas e intrincadas entre as personagens” não se podem criar figuras duradouras. Mas os “métodos complicados (!) com que os autores antigos desencadeavam as suas ações”, não os encontramos em Hasek – e, no entanto, o seu *Schweik* é, certamente, uma figura

que dificilmente se esquece. Não sei se ela “perdurará”, também não sei se uma figura de Balzac ou de Tolstói perdurará, sei-o tão pouco como outro qualquer e, pessoalmente, para ser franco, não dou um valor tão desmedido ao conceito de permanência... Como poderemos prever se as gerações futuras quererão conservar estas figuras nas memórias? (Nem Balzac e Tolstói as poderão obrigar a isso, nem mesmo por meio de métodos tão engenhosos como aqueles com que desencadearam a ação das suas narrativas); suponho que isso depende do caráter socialmente interveniente – ou não – de uma formulação como: “este (e ‘este’ se refere a um contemporâneo) é um temperamento à Pai Goriot”. Talvez estes temperamentos não perdurem? Talvez estivessem, precisamente, nas citadas relações conflituosas, que então deixarão de existir?

Não tenho nenhum motivo para fazer, a todo custo, propaganda da técnica de montagem de Dos Passos: quando escrevi um romance, eu próprio tentei dar forma a qualquer coisa como “relações conflituosas e intrincadas”. (Aquilo que, neste romance, utilizei da técnica de montagem, utilizei-o de outra maneira). Mas não poderia permitir uma condenação desta técnica meramente em favor da criação de figuras duradouras. Em primeiro lugar, Dos Passos foi precisamente um dos que representou, de modo exemplar, “relações conflituosas² e intrincadas entre as personagens”, embora os seus conflitos não sejam os das figuras de Tolstói e o seu caráter intrincado não seja o das fábulas de Balzac. Em segundo lugar, a permanência de um romance não depende, de modo algum, da “figura”, e muito menos do tipo de figura que existia no século passado. Não se deve alimentar a ideia de uma espécie de Walhalla das figuras duradouras da literatura, uma espécie de museu de figuras de cera de Madame Tussaud, no qual se encontram muitas figuras duradouras, da Antígona até Naná e de Eneias até Nechljudov (mas quem será este?). Não vejo nenhum mal em fazer chacota de tal ideia. Já sabemos bastante sobre as bases em que assenta o culto do indivíduo, tal como ele foi praticado na sociedade de classes: são bases históricas. Longe de nós querer eliminar o indivíduo. No entanto, vemos, com alguma preocupação, como este culto

2 Uma expressão detestável, um eufemismo para “rico em conflito”, que cheira demasiado a “intriga”.

(histórico, particular, transitório) impede um André Gide de descobrir indivíduos na juventude soviética. Ao ler Gide, estive quase a desistir de Nechljudov (seja lá quem ele for) como figura duradoura, desde que com isso, como apesar de tudo talvez fosse possível, as figuras da juventude soviética, que eu próprio vi, pudessem perdurar. Para voltar à nossa questão de fundo: é fundamentalmente errado, ou seja, não conduz a nada, ou seja, não vale a pena para o escritor, simplificar de tal maneira o seu problema que o gigantesco, complicado e efetivo processo da vida dos indivíduos na época da luta final da classe burguesa com a proletária seja “utilizado” como “fábula”, cenário, pano de fundo para a apresentação de grandes indivíduos. Não se pode dar aos indivíduos nos livros um papel mais destacado, nem, sobretudo, um papel diferente daquele que desempenham na realidade. Em termos puramente práticos: para nós, os indivíduos nascem com a organização dos processos da vida social do homem e esta pode ser tão “grande” quanto “pequena”. É fundamentalmente errado dizer: deve se tomar uma grande figura e fazê-la reagir de muitas maneiras, deve se tornar a sua relação com as outras tão pouco fugaz e superficial quanto possível.

O dramático (a violência do embate), as paixões (o grau de calor), a amplitude das figuras, tudo isso não pode ser encarado e propagado separadamente, à margem da função social.

As lutas (das relações conflituosas e intrincadas) são as lutas da concorrência do capitalismo em desenvolvimento, que produziram indivíduos de um modo muito determinado. A concorrência socialista produz indivíduos de um modo diferente, e indivíduos diferentes. E ainda fica em aberto a questão de saber se ela atua de um modo tão individualizante como a luta da concorrência capitalista. Em certo sentido ressoa entre os nossos críticos a palavra de ordem, fatal, dirigida a cada indivíduo: “Enriquecei-vos”! Balzac é o escritor das monstruosidades. As muitas facetas dos seus heróis (a amplitude dos seus aspectos positivos e a profundidade dos negativos) refletem a dialética do progresso da produção como progresso da miséria. “Nele, os negócios tornaram-se poéticos” (Taine), mas: “Balzac foi, em primeiro lugar, um homem de negócios e nomeadamente um homem de negócios endividado ... lançava-se na especulação ... e suspendia os pagamentos; para pagar as dívidas, escrevia romances”. Portanto, para ele a literatura também se

tornou um negócio! Os indivíduos lutam contra indivíduos, nesta época do capitalismo selvagem, contra grupos de indivíduos, no fundo “contra toda a sociedade”. É precisamente nisso que consiste a sua individualidade. Agora nos aconselham a voltar, a continuar a criar, não, a criar de novo indivíduos, naturalmente outros, mas da mesma maneira, que na verdade pode já ser outra – e então, como ficamos? A “paixão de colecionador de Balzac tocava as raias da monomania ... (p.11).” Também encontramos este fetichismo do objeto nos seus romances, em centenas e até milhares de páginas. Aliás, o melhor é deixarmos isso: Tretiakov é repreendido por Lukács, de dedo no ar, por causa de tais opiniões. Mas é precisamente este fetichismo que faz das figuras de Balzac indivíduos. É ridículo pensar, neste caso, em uma simples troca de paixões e funções sociais que formam o indivíduo. Será que a produção de bens de consumo para a coletividade forma indivíduos da mesma maneira que o “coleccionar”? É claro que também se pode responder a isso com um sim. Esta produção realiza-se de fato, e existem, de fato, indivíduos. Mas são indivíduos tão diferentes que Balzac não os reconheceria de modo algum como tais (e Gide não os reconhece hoje). Faltar-lhes-á o monstruoso, a coexistência do alto e do baixo, do criminoso e do santo, e assim por diante.

Não, Balzac não faz montagens. Mas ele escreve genealogias gigantescas, ele acasala as criações da sua fantasia como Napoleão os seus marechais e irmãos, ele persegue fortunas (fetichismo do objeto) por meio de gerações de famílias e sua passagem de umas para outras. Diante dele tudo é “orgânico”, as famílias são organismos, nelas “crescem” os indivíduos; devemos então reinstaurar a célula, ou a fábrica, ou o soviete, visto ser evidente que, com a queda da propriedade privada dos meios de produção, a família terá claramente perdido a sua importância na formação dos indivíduos? Mas estas novas estruturas que, sem dúvida, contribuem para a formação de indivíduos, são precisamente, em comparação com a família, uma montagem! Colagem, no verdadeiro sentido da palavra! Já, por exemplo, na Nova York de hoje, para não falar da Moscou de hoje, a mulher é menos “formada” pelo homem do que na Paris de Balzac; ela depende menos dele e até aqui tudo é muito simples. Determinadas lutas levadas “até não poder mais”, apagam-se portanto, e as outras, que as substituem – é claro que

outras as substituem –, são pelo menos tão fortes como elas, mas talvez menos individualistas. Não é que elas não tenham nada de individual – elas são travadas por indivíduos; mas aqui os aliados, por exemplo, desempenham um papel gigantesco, que não desempenhavam no tempo de Balzac.

Notas sobre uma teoria formalista do realismo

Quem não define o realismo de uma maneira puramente formalista (como aquilo que se entendia por realismo na última década do século XIX, no domínio do romance burguês) pode pôr todas as objeções possíveis a técnicas da narrativa como a montagem, o monólogo interior ou o distanciamento, mas não do ponto de vista do realismo. É evidente que haverá um tipo de monólogo interior a que se pode chamar de formalista, mas também há outro tipo que é realista; e por meio da montagem pode ... se representar o mundo de uma forma deformada ou correta, disso não há qualquer dúvida. Não se deve falar de uma maneira de todo irrefletida, em nome do marxismo, quando se trata de puras questões formais. Isso não é marxista.

Não se deve confundir a montagem com aquela inabilidade técnica que consiste em salpicar uma narrativa inteiramente convencional de longas “passagens teóricas”, opiniões do autor, artigos de fundo, descrições, que não têm interesse para a história. A montagem não tem nada a ver com esse erro artístico.

A proposta de estudar os romances de Balzac e Tolstói não é má. Esses escritores desenvolveram, de fato, algumas técnicas muito importantes para a representação realista. (É, de resto, um erro de pensamento quase incompreensível acusar, sem mais, alguém, que propõe que se faça uma escolha dentre os meios de representação dos escritores, de querer destroçar as obras respectivas; com isso, não acontece absolutamente nada às obras. A investigação histórica tem naturalmente de olhá-las como um todo; para ela não se trata de um amontoado de meios técnicos, é evidente. Mas o escritor que está tecnicamente aprendendo parte das obras de gerações anteriores e classes diferentes com um outro ponto de vista: isso é também evidente).

Observações sobre o formalismo

1

A luta contra o formalismo na literatura tem o maior significado, não sendo de modo algum apenas coisa de uma “fase”. Para que a literatura possa cumprir a sua função social, essa luta tem de ser desenvolvida em todos os níveis, e não apenas “formalmente”. Ao se tentar eliminar formas vazias, histórias que não dizem nada, é importante que as formas não sejam nem por um instante aceitas ou rejeitadas, separando-as das funções sociais, ou segregando-as delas. O que é formalismo?

A literatura proletária se esforça por aprender formalmente a partir de obras do passado. Isso é natural. Reconhece-se que não se pode pura e simplesmente passar por cima de fases anteriores. O novo deve ultrapassar o velho, mas deve ao mesmo tempo tê-lo dentro de si, “superá-lo”. Tem de se reconhecer que há agora uma nova aprendizagem, uma aprendizagem crítica, uma aprendizagem transformadora e revolucionária. Há coisas novas, mas que nascem da luta com as velhas, não sem estas, nem a partir do nada. Muitos esquecem a aprendizagem, ou tratam-na desdenhosamente, como questão formal, enquanto outros consideram o momento crítico como questão formal, como qualquer coisa de óbvio.

Chega a haver atitudes cômicas. Há quem louve o conteúdo de uma determinada obra e recuse a sua forma, e quem proceda ao contrário. Confunde-se assunto e conteúdo, e a tendência do autor entra em contradição com a tendência de seu assunto.

O realismo é equiparado ao sensualismo, embora haja, naturalmente, obras sensualistas totalmente não realistas e obras não sensualistas bem realistas. Para muitos, uma descrição plástica só é realizável se for basicamente sensualista – a tudo o mais chamam de reportagem, como se não houvesse também reportagens plásticas. A “configuração” é vista como questão puramente formal. Como não a investigaram devidamente, nem demarcaram o seu âmbito de ação, nem levaram em conta as suas potencialidades, muitos dos que condenam a montagem se aproximam perigosamente do mito do “sangue e terra” (*Blut und Boden*) e de uma suspeita metafísica do orgânico. Tenta-se combater o esteticismo com um

vocabulário puramente estético, e atacar o formalismo pensando apenas em termos de formas. À literatura só resta a função de ser literatura. A função do escritor é a de melhorar as formas daquela.

Não se pode entender bem a geometria não euclidiana se não se aprendeu primeiro a euclidiana. Mas a geometria não euclidiana pressupõe o conhecimento da euclidiana e, simultaneamente, um certo retorno à incompreensão daquela.

Transformações que não o são, transformações “só quanto à forma”, descrições que apenas veiculam o superficial, a partir das quais não é possível, no entanto, formular um juízo, o comportamento formal, o agir para cumprir uma formalidade, para salvar a aparência, criações que só existem no papel, o falar por falar, tudo isso é formalismo. Quando se trata de analisar conceitos da literatura, seria bom não nos afastarmos demasiado dos seus significados em outros domínios. O formalismo na literatura é qualquer coisa de literário, mas não é apenas isso. Por exemplo, também não se pode definir o realismo sem pensar no realismo, nem modo de agir e de julgar realista, em realistas de outros domínios.

2

O nosso combate ao formalismo tornar-se-ia ele próprio muito rapidamente em um formalismo irremediável, se nos fixássemos em determinadas formas (históricas, passadas).

Um exemplo: na realidade do capitalismo avançado encontramos não só o desejo dos capitalistas de descurar o desenvolvimento completo dos indivíduos, mas também a prática deles, que de fato os atrofia, os limita, os esvazia, e assim por diante; e logo, encontramos também indivíduos atrofiados, limitados, vazios. Não podemos simplesmente culpar o escritor que descreve tais indivíduos por representar os desejos dos capitalistas, por ele próprio “tratar” as suas personagens como um capitalista. Naturalmente, a luta pela total humanização faz desenvolver nos indivíduos que lutam essa condição, mas isso é um processo complicado, e de fato só se dá naqueles que lutam. O escritor que se esforçasse por considerar os indivíduos de um modo diferente do que fazem os capitalistas, e os representasse, por isso, perfeitos, “harmônicos”, “espiritualmente

ricos”, só formaria personagens “perfeitas” no papel e seria um mau formalista. A técnica de Balzac não faz de Henry Ford nenhuma personalidade do tipo de Vautrin, mas, o que é pior, não permite a elaboração artística do novo conteúdo humano do proletariado de hoje com consciência de classe. A técnica de Upton Sinclair não é demasiado nova, mas demasiado velha para realizar semelhantes propósitos. Aqui não há Balzac de menos, mas sim Balzac de mais.

Cometemos um erro grave ao confundirmos os esforços que pretendem ensinar a apreciar Balzac com os esforços que pretendem estabelecer regras de estruturação para os romances atuais. No primeiro caso, é necessário tomar os romances de Balzac como um todo; temos de nos transportar para a sua época, encará-la como um mundo fechado, circular, autônomo, e não podemos criticar pontualmente, emitir juízos sobre pormenores, e assim por diante. Para extrair desses romances regras de estruturação temos, do mesmo modo, de nos transportar para aquela época, mas admitir também pontos de vista técnicos. Transformando-nos em críticos, lemos como construtores.

3

Na aflição de Lukács pelo desmembramento da narrativa burguesa clássica de Balzac, provocado por autores como Dos Passos, revela-se uma singular tendência para o idílico. Ele não vê, nem quer ver, que o escritor moderno não pode utilizar um tipo de narrativa que, como a de Balzac, servia à romantização das lutas de concorrência na França pós-napoleônica (como se sabe, Balzac indica expressamente as sugestões que recolheu das histórias de índios de Cooper!).

Da parte de um homem empenhado na luta de classes, como Lukács, é uma espantosa eufemização da história o fato de ele considerar a história da literatura quase completamente isolada da luta de classes e encarar a decadência da literatura burguesa e a ascensão da proletária como dois fenômenos totalmente independentes. Na realidade, a decadência da burguesia revela-se no miserável esvaziamento da sua literatura, que formalmente se mantém realista: e obras como a de Dos Passos, apesar de sua desintegração

das formas realistas, e por meio dela, mostram o aparecimento de um novo realismo, tornado possível pela ascensão do proletariado. Aqui se desenrolam lutas, e não simples substituições. O processo de recepção da “herança” nunca ocorre sem luta. Não se herdamos simplesmente formas depois da morte do testador, que ocorreu por senilidade, por uma decadência natural de suas forças.

4

De vez em quando, ao encararmos uma época literária, encontramos vários grupos de literatos desenvolvendo atividades muito diversas. Enquanto um grupo deixa propositadamente de lado as tensões sociais e representa o destino das pessoas como se não existissem essas tensões, outro grupo demonstra propositadamente que estas não existem. Um terceiro grupo as considera um fato natural (inevitável, irremediável). Um quarto grupo as coloca em destaque, toma partido, apresenta propostas mais ou menos radicais para a sua eliminação. Um quinto grupo é levado pela intenção, suspeita, de as disfarçar. Naturalmente, há ainda outros grupos trabalhando simultaneamente sob os mais diversos lemas, que revelam com pouca nitidez as suas relações mútuas, ou não as revelam mesmo nada, e às vezes há literatos que pertencem a todos ou a alguns grupos ao mesmo tempo, ou seja, nos seus trabalhos ora adotam este, ora aquele ponto de vista.

O fascismo é o grande formalista. Ele pratica o planejamento econômico, mas o seu planejamento não elimina o processo de produção anárquico, antes o estabiliza. Ele produz febrilmente, mas só meios de destruição; elimina a luta de classes, anulando não as classes (estados sociais), mas os preconceitos de classe. E assim por diante. Combate o desemprego, que condena as massas à fome. Reabilita a honra do povo alemão, transformando este povo em dois grupos, os humilhadores e os humilhados. Promete torná-los senhores do mundo, e os transforma em escravos de um pequeno clã. Em plebiscitos gigantescos se submete ao voto do povo (que ele já submeteu). O regime atribui a máxima importância à sua popularidade. Ele fala constantemente e sempre do povo para o povo. Tudo conta como povo, exceto aquilo que não conta como tal, e que, feitas as

contas, é afinal o povo. Será bom, portanto, que utilizemos o conceito de popular com uma atitude extremamente crítica. Porque nós representamos, na realidade, o povo, que aqui é representado apenas na forma. Fomos expulsos, porque o representávamos. Entramos nos países vizinhos, desonrados em nome da honra, em fuga à frente das hordas que nos perseguirão até lá. Sob o ponto de vista da forma, já não somos alemães. É evidente que combatemos este regime, e não apenas na forma, e que não podemos apoiar apenas na forma a luta do povo oprimido por esse regime. Não basta protestarmos, e, para além disso, nos limitamos aos nossos afazeres habituais. Isso seria um mau formalismo. E temos de ter consciência de que a atividade literária oferece muitas tentações de formalismo. Entre a literatura alemã dos exilados e o povo alemão oprimido se estabeleceu uma ligação propiciada pelo inimigo comum. Ele criou uma comunidade de destinos. Quanto aos sofrimentos comuns, essa ligação não é apenas formal. Mas muitas vezes os nossos trabalhos não revelam esta ligação com profundidade suficiente, e nós temos, ou devíamos ter, consciência disso. Também o nosso conceito de povo nem sempre é suficientemente real. Muitos de nós ainda veem incorretamente o que o povo é, e cada um de nós pode se enganar ou induzir em erro quanto a isso. Muitos pensam que se trata apenas de falar de maneira simples, e então evitam as coisas complicadas. Outros falam de modo complicado, e evitam as grandes e simples verdades de fundo. “O povo não entende modos de expressão complicados” – e os trabalhadores, que entenderam Marx? “Rilke é complicado demais para as massas” – e os trabalhadores, que me disseram que o acham demasiado primário?

Sobre o realismo

Não tenho a impressão de que tenhamos conduzido particularmente bem a nossa questão, o realismo na literatura. As fraquezas das principais obras expressionistas não foram apontadas por realistas; o conceito de realismo apareceu muito restrito, ficava-se quase com a impressão de que se tratava de uma moda literária sujeita a regras extraídas de algumas obras arbitrariamente escolhidas. Pisa-se em cima de umas quantas obras expressionistas em uma

pipa de latão, saboreia-se o suco resultante com uma expressão de desprazer, continua-se a pisar etc. Trabalha-se, então, permanentemente apenas com os sucos. Agir assim é agir de maneira que não é lá muito realista. Aquilo que aí se chama realismo produz uma impressão muito arbitrária, em razão da falta de jeito dos seus intérpretes, os críticos de natureza mais que duvidosa, extraídos da vida, com todos os seus matizes, amplos etc.; e nós ficamos sempre a nos perguntar se não se quer apenas dizer, tal como Tolstói ou exato como Balzac, ou também e muito simplesmente, célebre. O realismo é contraposto ao formalismo como se fosse pura e simplesmente um conteudismo. Já sabemos como é. Apresenta-se, como se disse, um par de romances famosos do século passado, faz-se o seu elogio, aliás merecido, e se extrai deles o realismo. Exigir tal realismo dos escritores vivos é o mesmo que exigir a um homem 75 de largura de ombros, um metro de barba e olhos brilhantes, e não lhe dizer onde pode comprar tudo isso. Acho que não podemos proceder assim com um assunto tão importante. Porque, afinal, estamos em condições de propor um conceito de realismo muito mais generoso, produtivo e inteligente.

O caráter popular da arte e o realismo

Se quisermos reduzir a fórmulas a literatura alemã atual, temos que levar em conta que o que se denomina literatura só tem a possibilidade de ser impresso no estrangeiro e quase só no estrangeiro pode ser lido. A divisa do caráter popular para a literatura assume assim uma tonalidade singular. Espera-se do escritor que escreva para um povo com o qual não vive. No entanto, refletindo melhor, a distância do escritor em relação ao povo não aumentou tanto como se poderia pensar. Agora, não é tão grande como parece e antes não era tão pequena como parecia. A estética dominante, o preço do livro e a polícia interpuseram sempre uma distância considerável entre o escritor e o povo. No entanto, seria errado, ou seja não realista, encarar o aumento da distância como apenas “exterior”. Sem dúvida, é necessário um esforço especial para conseguir hoje escrever de forma popular. Por outro lado, isso se tornou mais fácil e mais urgente. O povo demarcou-se mais nitidamente da camada

que se lhe sobrepõe, os seus opressores e exploradores destacaram-se dele, e se envolveram com eles numa luta sangrenta, que já não é mais possível desconhecer. Tornou-se mais fácil tomar partido. Entre o “público” irrompeu, por assim dizer, uma luta aberta.

Também hoje a exigência de uma escrita realista não pode ser tão facilmente ignorada. Ela adquiriu uma certa evidência. As camadas dominantes utilizam a mentira mais abertamente que antes, e cada vez maiores mentiras. Dizer a verdade apresenta-se como tarefa cada vez mais urgente. Os sofrimentos aumentaram, e aumentou a massa dos que sofrem. Perante os grandes sofrimentos das massas, o tratamento de pequenas dificuldades e de dificuldades de pequenos grupos se apresenta ridículo, e mesmo desprezível.

Perante a crescente barbárie só um aliado: o povo que tanto sofre com ela. Só dele se pode esperar qualquer coisa. Portanto, é lógico que nos dirijamos ao povo, e é mais necessário do que nunca que se fale a sua linguagem.

Assim, as fórmulas do caráter popular da arte e do realismo associam-se naturalmente. É do interesse do povo, das grandes massas trabalhadoras, receber imagens fiéis da vida, e estas servem de fato só ao povo, às grandes massas trabalhadoras; é, assim, imprescindível que sejam compreensíveis e proveitosas, logo, populares. No entanto, estes conceitos têm de ser radicalmente depurados, antes de serem empregados e integrados em frases. Seria um erro considerar estes conceitos totalmente esclarecidos, desprovidos de história, não comprometidos e inequívocos. (“Nós até sabemos o que quer dizer com isso, deixemo-nos de bizantinices!”). O próprio conceito de popular não é lá muito popular. Não seria realista pensar isso. Há uma série de conceitos abstratos deste tipo que têm de ser vistos com precaução. Basta pensar em tradição, realeza, santidade, e vê-se logo que também popularidade possui um tom muito especial, sacro, solene e suspeito, que de modo algum podemos deixar de notar. E não podemos fazê-lo, porque o conceito de popular nos é indispensável.

É precisamente nos chamados textos poéticos que “o povo” aparece de uma forma particularmente supersticiosa, ou melhor, que desperta a superstição. Aí aparece o povo com as suas qualidades imutáveis, as suas sagradas tradições, formas de arte, usos e costumes, a sua religiosidade, os seus inimigos seculares, a sua força

inesgotável etc. Aí aparece uma estranha união entre carrasco e vítima, entre explorador e explorado, apenas daquele enxame de gente “pequena” que trabalha, por oposição aos grandes.

A história das muitas falsificações empreendida a partir deste conceito de “povo” é longa e complicada, é uma história da luta de classes. Não vamos aqui nos referir a ela; vamos apenas ter presente o fato da falsificação, ao dizermos que precisamos de arte popular, referindo-nos com isso a uma arte para as largas massas populares, para as maiorias que são oprimidas pelas minorias, os “povos propriamente ditos”, a massa dos produtores, que foi durante muito tempo o objeto da política, e que tem de se tornar sujeito. Não esqueçamos que este povo foi, durante muito tempo, impedido de alcançar o seu pleno desenvolvimento por instituições poderosas, que ele foi amordaçado artificial e violentamente por convenções, e que o conceito de popular foi estigmatizado como conceito desprovido de história, estático e imutável. E com esta versão do conceito não temos nós nada a ver – e mais ainda, temos de combatê-la.

O nosso conceito de popular refere-se ao povo que não só toma plenamente parte do desenvolvimento histórico, como até o usurpa, força, determina. Temos em vista um povo que faz história, que transforma o mundo e se transforma a si próprio. Temos em vista um povo que luta e, portanto, também o conceito combativo do conceito de popular.

Popular significa: compreensível para as grandes massas, adotando e enriquecendo a sua forma de expressão / aceitando o seu ponto de vista, consolidando-o e corrigindo-o / representando o setor progressista do povo de tal modo que ele possa assumir o comando (portanto, compreensível também para o resto do povo) / ligando-se às tradições e continuando-as / transmitindo ao setor do povo que luta pelo poder as conquistas do setor que neste momento detém o poder.

E agora chegamos ao conceito de realismo. E também este velho conceito terá de ser depurado antes de o empregarmos, dado que foi utilizado muitas vezes, por muitos e para muitos fins. E isto se torna necessário porque, para o povo tomar posse da sua herança, tem de fazê-lo por meio de um ato de expropriação. As obras literárias não podem ser tomadas como se fossem fábricas, nem as formas de expressão literárias como se fossem receitas de fabricação. Também

a escrita realista, da qual a literatura tem dado inúmeros exemplos, muito diferentes entre si, está marcada até o mais pequeno detalhe pelo modo como, quando e para que classes foi utilizada. Tendo em vista o povo que luta e transforma a realidade, não podemos prender-nos a regras “comprovadas” da narrativa, veneráveis modelos da literatura, a leis estéticas eternas. Não podemos deduzir o realismo a partir de determinadas obras existentes; em vez disso, temos de usar todos os meios, velhos e novos, comprovados e por comprovar, vindos da arte e de outros domínios, para oferecer às pessoas uma realidade que elas possam dominar. Não devemos considerar realistas apenas uma determinada forma histórica de romance, enquadrada em uma determinada época, por exemplo, a dos Balzac e dos Tolstói, estabelecendo, assim, apenas critérios formais e literários para o realismo. Não vamos falar só de escrita realista quando, por exemplo, se pode cheirar, saborear, tatear “tudo”, quando há “atmosfera”, e quando as fábulas são conduzidas de tal maneira que provocam revelações anímicas das personagens. O nosso conceito de realismo tem de ser amplo e político, soberano perante as convenções.

Ser realista³ significa: revelar o complexo de causalidade social / desmascarar as opiniões dominantes como opiniões daqueles que dominam / escrever do ponto de vista da classe que dispõe das soluções mais amplas para os problemas mais urgentes com que a sociedade humana se debate / acentuar o fator do desenvolvimento / ser concreto e abrir possibilidades de abstração.

Essas indicações têm um alcance gigantesco, e ainda podem ser completadas. E será permitido ao artista contribuir com a sua fantasia, a sua originalidade, o seu humor, a sua invenção. Não vamos amarrar-nos a modelos literários demasiado detalhados, nem obrigar o artista a usar processos narrativos demasiadamente definidos.

Concluiremos que a chamada escrita sensualista (em que se pode cheirar, saborear, tatear tudo) não se pode identificar sem mais nem menos com a escrita realista; em vez disso reconheceremos que há obras sensualistas que não são realistas e obras realistas que não

3 A revista *Das Wort* deve especialmente a Georg Lukács alguns ensaios bastante notáveis que esclarecem o conceito de realismo, ainda que, na minha opinião, o definam um tanto limitadamente.

são sensualistas. Teremos de investigar cuidadosamente se será de fato o ideal conduzir a fábula com o objetivo de apresentar como efeito final a revelação anímica das personagens. Talvez os nossos leitores não sintam que se lhes dá a chave dos acontecimentos se, seduzidos por muitas artes, se limitarem a participar das emoções anímicas dos heróis dos nossos livros. Retomando as formas dos Balzac e Tolstói sem as submeter a um exame detalhado, talvez cansássemos tanto os nossos leitores, o povo, como estes escritores muitas vezes os cansam. O realismo não é uma simples questão. Se copiássemos a maneira de escrever destes realistas, deixaríamos de o ser.

Pois os tempos mudam, e se não mudassem estariam mal os que não se sentam às mesas douradas. Os métodos gastam-se, os estímulos deixam de surtir efeito. Aparecem novos problemas, exigindo novos processos. A realidade se altera e para representá-la têm de se alterar os processos de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho, mas nem por isso deixa de ser novo.

Os opressores não trabalham sempre da mesma maneira. Não podem ser sempre apanhados do mesmo modo. Há tantos métodos de escapar à prestação de contas! As suas estradas militares são batizadas de autoestradas. Os seus tanques estão pintados para se parecerem com os arbustos de Macduff. Os seus agentes têm as mãos calejadas como se fossem trabalhadores. Não, isso de transformar o caçador na caça requer inventiva. O que ontem era popular, não o é hoje, porque o povo já não é hoje como era antes.

Quem não estiver preso a preconceitos formais, sabe que a verdade pode ser ocultada de muitas maneiras, e que ela tem de ser dita de muitas maneiras: sabe que se pode despertar de muitos modos a indignação por condições inumanas, pela descrição direta, patética ou objetiva, pela narração de fábulas e parábolas, em anedotas, por exagero ou redução. No teatro, a realidade pode ser representada de forma objetiva ou fantástica. Os atores tanto podem se caracterizar pouco (ou nada), se apresentar “muito naturais”, e o que representam ser a pura mentira, como podem usar máscaras grotescas e, no entanto, representarem a verdade. Quanto a isso não há praticamente discussão possível: tem de se procurar os meios conforme os fins. O povo sabe fazer isso. As grandes experiências teatrais de Piscator (e as minhas próprias), em que constantemente se destruíam formas convencionais, tiveram o seu grande apoio nos

quadros mais progressistas da classe trabalhadora. Os trabalhadores avaliaram tudo segundo o seu conteúdo de verdade, acolhiam bem todas as inovações que serviam à representação da verdade, do real funcionamento da sociedade, recusavam tudo o que parecesse jogo fútil, maquinaria sem objetivo para além de si próprio, isto é, que ainda não, ou já não se adequava à sua finalidade. Os argumentos dos trabalhadores nunca eram de ordem literária ou de estética teatral. Nunca se lhes ouviu dizer que não se pode misturar teatro com cinema. Se o filme não era corretamente montado, dizia-se, quando muito: a fita aqui é supérflua, desvia a atenção. Coros de trabalhadores diziam partes do verso de ritmo complicado (“Se fossem versos rimados, a coisa escorria como água, e não ficava nada”) e cantavam difícil (pouco vulgares) composições de Eisler (“Aqui há força!”). Mas tínhamos de alterar certos versos, cujo sentido era pouco evidente ou falso. Quando, nas marchas, que eram rimadas para se poderem aprender mais depressa, e tinham um ritmo mais simples para ficarem mais facilmente “no ouvido”, se encontravam certas sutilezas (aspectos irregulares, complicados), eles diziam: “Isto aqui dá uma volta, tem piada!”. As coisas estafadas, vulgares, tão comuns que já não dão que pensar, não lhes agradavam de modo algum (“Isso não vai dar em nada!”). Se precisássemos de uma estética, poderíamos encontrar aqui uma. Nunca poderia esquecer a maneira como um trabalhador olhou para mim, quando, perante a sua sugestão de incluir mais alguns elementos em um coro sobre a União Soviética (“temos ainda de meter lá isto – senão, para que serve?”), eu lhe respondi que isso destruiria a forma artística: ele me olhou de cabeça inclinada para o lado, sorrindo. Com este sorriso gentil se desmoronou todo um capítulo da estética. Os trabalhadores não tinham medo de nos ensinar e não tinham medo de aprender eles próprios.

É por experiência própria que digo: não precisamos ter medo de apresentar ao proletariado coisas ousadas e incomuns, desde que elas tenham a ver com a sua realidade. Haverá sempre pessoas cultas, conhecedores de arte, que se intrometem dizendo: “O povo não entende isso”. Mas o povo afasta impacientemente estas pessoas e entende-se diretamente com os artistas. Há coisas extremamente refinadas, feitas para camarilhas, para instruir essas camarilhas, a milionésima transformação do velho chapéu de feltro, o apimentar

do velho pedaço de carne já a se decompor: o proletariado rejeita tudo isso (“As preocupações deles!”) com um abanar de cabeça incrédulo, no fundo até indulgente. Não são as especiarias que são recusadas, mas a carne podre; nem é a milionésima forma, mas o velho chapéu. Quando eram eles mesmos a produzir textos e a fazer teatro, tinham uma originalidade irresistível. A chamada arte *Agitprop*, em relação à qual não são os melhores que torcem o nariz, foi uma mina de novos meios artísticos e modos de expressão. Nela emergiram elementos extraordinários, há muito tempo esquecidos, de épocas artísticas genuinamente populares, ousadamente adaptados aos novos objetivos sociais – reduções e compressões temerárias, belas significações; encontrava-se frequentemente uma elegância e um vigor espantosos, e uma abordagem arrojada de questões complexas. É possível que muita coisa fosse primitiva, mas o primitivismo era sempre muito diferente daquele de que padecem os retratos anímicos, aparentemente tão complexos, da arte burguesa. Não é correto, por causa de algumas estilizações malogradas, condenar um estilo de representação em que se nota o esforço (frequentemente bem-sucedido) de extrair o essencial e de tornar possível a abstração. O olhar penetrante dos trabalhadores atravessa a superfície das imagens naturalistas da realidade. Quando os trabalhadores no *Fuhrmann Henschel* (*O carroceiro Henschel*) diziam acerca das dissecações anímicas: “Não nos interessa tantos pormenores”, isso correspondia ao desejo de ver representadas com maior exatidão as verdadeiras forças motrizes da sociedade, que agem sob a superfície daquilo que é imediatamente visível. Para falar da minha experiência pessoal: eles não se chocavam com a aparência fantástica, com a atmosfera aparentemente irreal da *Dreigroschenoper* (*Ópera dos três vinténs*). Não tinham vistas estreitas, e detestavam a estreiteza (para isso já lhes bastavam as casas estreitas em que viviam). Eles eram generosos, os seus padrões eram avarentos. Achavam supérfluas algumas coisas que os artistas lhes diziam ser necessárias, mas então eram generosos; não eram contra o supérfluo, pelo contrário contra os supérfluos. Não atavam o focinho do boi que trabalha na eira, mas pelo sim pelo não vigiavam-no, não fosse ele pôr-se a comer a ração. “O” método era coisa em que não acreditavam. Eles sabiam que precisavam de muitos métodos para atingir os seus fins.

Os critérios de definição do caráter popular da arte e do realismo têm, portanto, que ser escolhidos de um modo tão maleável como cuidadoso, e não podem ser extraídos apenas das obras realistas e populares existentes, como frequentemente acontece. A proceder-se assim, obter-se-iam apenas critérios formalistas, e o caráter popular e o realismo na arte sê-lo-iam apenas quanto à forma.

Não podemos verificar se uma obra é realista ou não, se apenas procurarmos saber se ela se assemelha ou não a obras existentes, ditas realistas, ou que, na sua época, devem ser consideradas como tal. Em cada caso particular tem de se confrontar a descrição da vida com a própria vida descrita (e não com outra representação). E também quanto ao caráter popular da arte existe um procedimento bastante formalista, contra o qual nos devemos precaver. Uma obra literária não é apenas compreensível quando está escrita exatamente como outras obras que foram compreendidas. Essas outras obras, que foram compreendidas, não foram sempre escritas como as obras que as precederam. Fez-se qualquer coisa para as tornar compreensíveis. Também nós temos de fazer qualquer coisa pela inteligibilidade das novas obras. Não existe apenas o ser popular, mas também o tornar-se popular.

Se queremos ter uma literatura verdadeiramente popular, viva, combativa, totalmente imbuída da realidade e abrangendo totalmente essa realidade, temos de ser capazes de acompanhar a rápida evolução da realidade. As grandes massas trabalhadoras estão já em marcha. A atividade e a brutalidade dos seus inimigos é prova disso.

THEODOR W. ADORNO

Reconciliação extorquida. A propósito da *Significação atual do realismo crítico* de Georg Lukács¹

A auréola que circunda ainda hoje o nome de Lukács, mesmo além da zona de poder soviético, se deve aos seus escritos de juventude, ao volume de ensaios *A alma e as formas*, à *Teoria do romance*, aos estudos *História e consciência de classe*, nos quais ele pela primeira vez, como materialista dialético, aplicou a categoria da reificação como princípio à problemática filosófica. Originalmente estimulado por Simmel e Kassner, e depois formando-se pela escola do sudoeste alemão, Lukács contrapõe, em seguida, ao subjetivismo psicológico uma filosofia objetivista da história, que exerceu uma influência significativa. Sobretudo na *Teoria do romance*, por meio da profundidade e do élan da concepção, assim como da espessura dos conceitos para aquela época e da extraordinária densidade e

1 *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: Wider den missverstandenen Realismus*. In: Adorno, *Noten zur Literatur II*, p.251-80. Originalmente publicado na revista *Der Monat*, Ano 2, novembro de 1958. Traduzido do alemão por Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen, cotejado com as traduções italiana (Adorno, *Note per la letteratura* (1943-1961), p.238-66) e inglesa (Jameson, *Aesthetics & Politics*, p.151-76).

intensidade da exposição, estabelece uma medida estética filosófica que desde então nunca se perdeu. Quando, já no início dos anos 1920, o objetivismo lukacsiano – não sem conflitos iniciais – se inclinou à doutrina comunista oficial, Lukács desautorizou aqueles escritos, segundo o costume oriental; tomou para si mesmo as objeções mais subalternas da hierarquia do partido, abusando de motivações hegelianas, e por décadas, em tratados e livros, esforçou-se em equiparar a sua força de pensamento, manifestamente indiscutível, ao desconcertante nível do pensamento soviético, o qual no meio tempo degradou a simples meio para fins de domínio a filosofia que defendiam. Apenas graças às obras juvenis, neste meio tempo, repudiadas e desaprovadas pelo partido, o que Lukács publicou durante os últimos trinta anos – mesmo um poderoso volume sobre o jovem Hegel – é tomado em consideração além do bloco oriental, se bem que em alguns trabalhos sobre o realismo alemão do século XIX, sobre Keller e sobre Raabe, poder-se-ia reencontrar o velho talento. Na *Destruição da razão*, manifestou-se de modo crasso sobre a destruição da razão pessoal de Lukács. De maneira extremamente adialética, o dialético oficializado condenou aqui todas as tendências irracionistas da filosofia moderna, varrendo-as todas para o campo da reação e do fascismo, sem perdoar o fato de que nessas correntes o pensamento, diante do idealismo acadêmico, se rebelava contra si mesmo e, sobretudo, contra aquela reificação de ser e pensamento, cuja crítica constituía a causa específica de Lukács. Nietzsche e Freud tornam-se para ele simplesmente fascistas e, em seguida, em tom desdenhoso – digno de um professor de província da era guilhermina – começa a falar do “talento incomum” de Nietzsche. Sob o invólucro de uma crítica da sociedade que se denomina radical, ele contrabandeia os mais miseráveis clichês daquele conformismo que foi antes objeto da crítica social.

O livro *O significado atual do realismo crítico*, publicado em 1958 na Alemanha Ocidental pela casa editorial Claassen,² oferece pistas de uma mudança de posição do filósofo de 73 anos, provavelmente ligada ao conflito que gerou sua participação no governo Nagy. Não apenas se fala dos crimes da era stalinista, mas em uma formulação antes impensável, fala-se até mesmo positivamente “de uma

2 Cito da tradução italiana *Il significato attuale del realismo critico*. (N. d. A.)

tomada de posição geral a favor da liberdade de escrever”. Lukács descobre postumamente algo de bom em Brecht, seu adversário de tantos anos, e enaltece *A balada do soldado morto*, tomando-a como genial, enquanto aos detentores do poder em Pankow pode parecer um horror (*Greuel*) de bolchevismo cultural. Como Brecht, ele quis ampliar o conceito de realismo socialista, com o qual se tem estrangulado há décadas todo impulso indomável, tudo o que parece incompreensível e suspeito aos *aparatchik*, para com isso encontrar mais espaço do que apenas o mais miserável refugio (*Schund*). Ousa assumir uma oposição tímida, antecipadamente paralisada pela consciência de sua própria impotência. A timidez não é tática alguma. A pessoa de Lukács está acima de qualquer dúvida. Mas a estrutura (*Gefüge*) conceitual, com a qual sacrifica o intelecto, é tão estreita, que sufoca qualquer um que queira respirar livremente; o *sacrifizio dell' intelletto* não deixa intacto nem a si próprio. A manifesta nostalgia de Lukács pelos seus escritos juvenis assume assim um triste aspecto. Da *Teoria do romance* retorna a “imanência de vida do sentido”, mas humilhada sob a sentença de que a vida sob a construção socialista seria dotada de sentido – um dogma, bom o suficiente para a enfática justificação filosófica da rósea positividade que vem imposta à arte nos estados do socialismo popular. O livro oferece coisas a meio caminho, como se diz, entre o degelo e o renovado congelamento.

O gesto reducionista, que opera pelo alto com etiquetas como *realismo crítico* e *realismo socialista*, Lukács, não obstante todas as certezas dinâmicas que afirmam o contrário, o conddivide, antes como depois, com os comissários da cultura. A crítica hegeliana do formalismo kantiano na estética é simplificada com a afirmação de que, em arte moderna, estilos, forma, meios de exposição seriam supervalorizados desmesuradamente (cf. em particular p.80) – como se Lukács não devesse saber que por meio desses momentos a arte, enquanto conhecimento, distingue-se do conhecimento científico; as obras de arte que fossem indiferentes em relação ao seu “como” suprimiriam o seu próprio conceito. Aquilo que lhe parece formalismo significa, por meio da construção dos elementos sob a lei formal sempre própria, aquela “imanência de sentido” à qual Lukács se entrega, e não enfiar de fora decretatoriamente o sentido dentro da criação coisa que ele mesmo toma como

impossível e, todavia, objetivamente propugna. Ele mal-interpreta voluntariamente os momentos constitutivos da forma da nova arte como acidentais, como acréscimos contingentes do sujeito insuflado, ao invés de conhecer a sua função objetiva no próprio conteúdo estético. Aquela objetividade que ele sente falta na arte moderna, que ele espera do material e do seu tratamento “perspectivista”, toca aquelas técnicas e procedimentos que ele queria eliminar, mas que dissolvem a pura materialidade de tal modo que a colocam em perspectiva. Coloca-se indiferente diante da questão filosófica se o conteúdo concreto de uma obra de arte seja de fato a mesma coisa que o mero “reflexo da realidade objetiva” (p.108), ao cujo ídolo se apegam com a obstinação do materialismo vulgar. Em todo caso, seu próprio texto despreza aquelas normas de representação responsávelmente configurada, as quais ele havia ajudado a estabelecer em seus escritos de juventude. Não existe conselheiro secreto barbudo que possa perorar de modo mais estranho a arte a propósito da arte; no tom daquele habituado a falar *ext cathedra* e que não pode ser interrompido, que não se horroriza com exposições particularmente longas e que manifestamente perdeu qualquer possibilidade de reação e que censura para suas vítimas como esteticismo, decadência e formalismo, mas que são as únicas que permitem uma relação com a arte em geral. Enquanto o conceito hegeliano de concreto em Lukács, antes como hoje, encontra-se no auge – particularmente quando se trata de relacionar a poesia ao reflexo (*Abbildung*) da realidade empírica –, a própria argumentação permanece amplamente abstrata. Praticamente nunca o texto se submete à disciplina de uma obra de arte específica e aos seus problemas imanentes. Em vez disso se dá ordens. A penderia do *ductus* corresponde o descuido em relação ao detalhe. Não se inibe diante de frases desarmadas do tipo: “Um discurso não é um escrito”; aplica repetidamente a expressão, oriunda das esferas do comércio e dos records, “rendimento de ponta” (*Spitzenleistung*) (7); considera o anulamento da diferença entre possibilidade abstrata e possibilidade concreta “devastador” (*verheerend*) e recorda a respeito “como esta imanência (*Diesseitigkeit*) [...] a partir de Giotto supera de modo sempre mais decisivo o alegorismo do período inicial” (p.41). Nós que, segundo a linguagem de Lukács, somos decadentes, podemos supervalorizar a má forma e o estilo, mas isso nos preservou até agora tanto

de expressões como “a partir de Giotto” quanto de elogiar Kafka porque “era um observador brilhante” (p.47). Os vanguardistas apenas muito raramente disseram algo “das enumeráveis emoções que constituem conjuntamente a estrutura da vida humana interior” (p.90). Diante desses “rendimentos de ponta”, que caçam uns aos outros como em uma olimpíada, pode-se perguntar se alguém que escreve de tal modo, ignorando o *metier* da literatura, maltratando-a prazerosamente, tem sequer o direito de se meter a falar a sério sobre coisas literárias. Mas se pode sentir em Lukács, que antes podia escrever bem – na mescla de pedantismo escolar e irresponsabilidade – o método do “justaponto”, a vontade plena de rancor que lhe impinge a escrever mal, à qual se entrega a força mágica do sacrifício, que demonstra polemicamente que aquele que vê as coisas de outro modo, com o esforço da pesquisa, seja um “vale nada” (*Taugenichts*). A indiferença estilística é quase sempre um sintoma de enrijecimento do conteúdo. A forçada modéstia de uma exposição que se pretende objetiva na medida em que pretere a autorreflexão encobre unicamente o fato de que a objetividade é extraída juntamente com o sujeito do processo dialético. À dialética que diz de si com os lábios, mas para tal pensamento o seu êxito é decidido de antemão. O pensamento torna-se adialético.

O núcleo da teoria torna-se dogmático. A literatura moderna conjunta, na medida em que não se adapta à fórmula – seja a do realismo crítico, seja a do socialista – é rejeitada e a ela é imputado sem hesitação o ódio da decadência, um insulto que encobre na Rússia, e não apenas nela, toda atrocidade de perseguição e exclusão. O uso de tal expressão conservadora é incompatível com a doutrina cuja autoridade, assim como os seus superiores, por meio desta expressão mesma queria equiparar à comunidade popular. O discurso sobre decadência não é redimível à contra-imagem positiva de natureza pujante; categorias da natureza são projetadas sobre as mediações sociais. Justamente em direção contrária ao teor da crítica da ideologia de Marx e Engels. Até reminiscências do Feuerbach da sensualidade sã (*gesunden Sinnlichkeit*) dificilmente teriam permitido que entrasse nos seus textos este termo socialdarwinista. Mesmo nos esboços dos *Fundamentos da crítica à economia política* (*Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*) de 1857/58, isto é, da fase de *O capital*, pode-se ler:

Quanto mais o conjunto deste movimento aparece como um processo social, e quanto mais os momentos singulares deste movimento têm origem nas vontades conscientes e nos fins particulares dos indivíduos, quanto mais aparece a totalidade do processo como uma conexão objetiva que surge espontaneamente; decerto, esta resulta espontaneamente das ações recíprocas dos indivíduos conscientes, mas não reside nem na sua consciência nem vem subsumida a eles como totalidade. O seu entrecostar uns com os outros produz uma potência social estranha sobre eles; produz a sua interação como processo e potência independentes ... A relação social dos indivíduos uns com os outros, como potência independente sobre os indivíduos, vem representada por eles como força da natureza como acaso ou qualquer outra forma, o que é o resultado necessário do fato de que o ponto de partida não é o indivíduo livre.³

Tal crítica não se detém diante da esfera em que a aparência da natureza do social, carregado de afetividade, se afirma de modo mais tenaz, causando todo tipo de indignação sobre a degenerescência: a esfera do sexo. Marx resenhou um pouco antes *Religion des neuen Weltalters* [A religião da nova época], de G. F. Daumer, do qual extraímos a seguinte passagem: “A natureza e o feminino são o verdadeiramente divino diferentemente de humano e homem... A devoção do humano no natural, do masculino no feminino é a autêntica e verdadeira humildade e autoalienação, a suprema e única virtude”. A este respeito, Marx comenta:

Vejamos aqui como a vã ignorância do especulador fundador de religiões se transforma em bem pronunciada covardia. O senhor Daumer foge da tragédia histórica que lhe encalça ameaçadoramente para refugiar-se em uma pretensa natureza, isto é, no estúpido idílio campônio, e defende o culto do feminino apenas para mitigar a sua própria resignação feminina.⁴

Lá onde se pragueja contra a decadência, esta fuga sempre se repete. Lukács vê-se impelido por uma situação em que a injustiça social avança, enquanto oficialmente se diz que ela foi eliminada.

3 Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf) 1857-1858*, p.III.

4 Id., *Rezension der Schrift G. F. Daumer: Die Religion der neuen Zeitalters*, Hamburg 1850. In: *Neue Rheinische Zeitung*, p.107.

A responsabilidade é afastada da situação causada pelos homens e atribuída à natureza ou imaginada em uma degenerescência contrária ao modelo natural. Decerto Lukács tentou escamotear a contradição entre teoria marxista e marxismo aprovado, retrovertendo em conceitos sociais como “arte sã” e “arte doente”:

As relações humanas são historicamente mutáveis e correspondentemente mudam também as valorações espirituais e emocionais destas relações. Este conhecimento não contém relativismo algum. Em uma época determinada uma relação humana determinada significa progresso, em outra reação. Assim podemos encontrar o conceito de socialmente sadio como fundamento de toda arte realmente grande, porque este sadio torna-se parte da consciência histórica da humanidade.⁵

A debilidade dessa tentativa salta aos olhos: já que se trata de relações históricas, palavras como *sadio* e *doente* devem ser evitadas totalmente. Com a dimensão progresso X reação que não têm nada a ver e são empregadas unicamente em função de seu apelo demagógico. Além disso, a dicotomia sadio X doente é tão dialética quanto aquela entre burguesia em ascensão e decadente, que toma de empréstimo as suas próprias normas de uma consciência burguesa que não manteve o passo com o próprio desenvolvimento. Lamento em insistir sobre o fato que Lukács coloca sob os conceitos de decadência e vanguarda – ambos são para ele a mesma coisa – coisas inteiramente heterogêneas, não apenas Proust, Kafka, Joyce, Beckett, mas também Benn, Jünger, porventura Heidegger; como teóricos Benjamin e eu mesmo. A referência, hoje tão em moda, que uma coisa atacada não é propriamente uma mas se distingue em singularidades divergentes, é demasiadamente cômoda para assim debilitar o conceito e para subtrair-se ao argumento hostil com o gesto “este não sou eu”. Portanto, correndo o risco eu mesmo de simplificar por resistir à simplificação, atenho-me ao nervo da argumentação lukacsiana e no interior deste diferencio o que ele rejeita, não muito mais do que ele próprio faz, exceto onde deturpa grosseiramente.

5 Lukács, *Gesunde oder kranke Kunst? [Arte sã ou arte doente?]*. In: _____, *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag*, p.243s.

A sua tentativa de dar uma consciência filosoficamente boa ao veredicto soviético sobre a literatura moderna, isto é, aquela que golpeia com choque a consciência normal ingênuo-realista, dispõe de um instrumental débil de origem hegeliana em seu conjunto. Para levar a cabo seu ataque à poesia vanguardista como desvio da realidade, ele força antes de tudo na distinção entre possibilidade “abstrata” e possibilidade “real”:

A comunhão, diferença e oposição de ambas as categorias é antes de tudo um fato da vida mesma. A possibilidade – vista abstratamente, isto é, subjetivamente – é sempre mais rica do que a realidade; milhares e milhares de possibilidades aparecem à disposição do sujeito humano, das quais apenas um percentual infinitamente pequeno pode ser efetivamente realizado. E o subjetivismo moderno, que acredita ver nesta riqueza aparente a verdadeira plenitude da alma humana, sente em relação a ela uma melancolia mista de admiração e simpatia, enquanto a realidade, que refuta a realização de tal possibilidade, é considerada com um desprezo igualmente melancólico (p.19).

Não obstante o percentual, não se pode fugir de tais objeções. Brecht, por exemplo, tentou, com abreviação infantil, cristalizar por assim dizer as formas originárias e primárias do fascismo como as quadrilhas de gângsteres (*Gangstertum*), esboçando o detível ditador Arturo Ui como expoente de um imaginário e apócrifo *trust\gresgree* de couve-flor, não de grupos economicamente mais fortes, o meio artístico irrealista agride a criação sem felicidade. Enquanto empresa de um bando qualquer de delinquentes em certo sentido extraterritorial, o fascismo perde o seu horror, aquele de grande dimensão social. Desse modo, a caricatura mostra-se impotente, segundo seus próprios critérios tolos: a ascensão política do ladrão de galinhas perde plausibilidade na própria peça. A sátira, que não é adequada para seu objeto, permanece enquanto tal insípida. Mas a exigência de fidelidade pragmática pode se referir apenas à experiência da realidade e aos *membra disjecta* dos motivos conteudísticos, aos quais o escritor realiza sua construção; no caso de Brecht, portanto, ao conhecimento da conexão efetiva de economia e política e à plausibilidade e dos dados sociais de partida; mas não é isso que aparece no texto final. Proust, no qual

a observação “realista” mais precisa se une intimamente com a lei formal estética, oferece o exemplo mais incisivo de unidade de fidelidade pragmática e – segundo as categorias lukacsianas – modo de proceder irrealista. Se algo da intimidade desta fusão se esmorece, se a “possibilidade concreta” é interpretada no sentido de um realismo irreflexo da concepção conjunta, que persiste na rígida observação externa diante do objeto, e o momento antitético ao material é tolerado apenas na “perspectiva”, mesmo que seja um deixar entrever o sentido, sem que esta perspectiva penetre ela mesma até nos centros da exposição, até nos *realia*, assim resulta que da distinção hegeliana se abusa a favor de um tradicionalismo cujo o atraso estético é *index* da sua falsidade histórica.

Todavia, Lukács eleva a nível central a acusação de ontologismo, pois gostaria muitíssimo de pregar toda literatura vanguardista sobre os existenciais do arcaizante Heidegger. Na verdade, Lukács corre atrás da moda, segundo a qual tratar-se-ia de perguntar: “O que é o homem?” (p.16), sem deixar se assustar pelos rastros que esta deixa. Mas pelo menos a modifica por meio da notória definição aristotélica do homem como ser social. Dela deduz a afirmação, dificilmente questionável, que “a peculiaridade puramente humana, profundamente individual e típica” das figuras da grande literatura “a sua evidência artística” seja “inseparavelmente conexa ao seu concreto enraizamento nas relações concretamente históricas, humanas, sociais da sua existência” (p.s.). No entanto, prossegue:

De modo completamente contrário é determinada a intenção ontológica, a essência humana dos personagens nos principais escritores da literatura de vanguarda. Para esta, em poucas palavras, existe o homem: o indivíduo eterno e essencialmente solitário, desvinculado de todas as relações humanas e, sobretudo, de todas as relações sociais e que existe – ontologicamente – independente delas (p.s.).

Isso é apoiado em uma afirmação de Thomas Wolf, simplesmente tola, e por isso não importante para o produto literário configurado, sobre a solidão do homem como dado de fato inevitável da sua existência. Mas mesmo Lukács, que tem a pretensão de pensar de maneira radicalmente histórica, deveria ver que a própria solidão na sociedade individualista é socialmente mediada

e de conteúdo essencialmente histórico. Em Baudelaire, ao qual remontam definitivamente todas as categorias como decadência, formalismo, esteticismo, não se trata da essência humana invariante, da sua solidão e abandono (*Geworfenheit*), mas antes da essência do moderno. A essência mesma nesta poesia não é um abstrato em-si, mas essência social. A ideia que é objetivamente dominante em sua obra quer evocar justamente o que é historicamente progressivo, o novo como fenômeno original (*Urphänomen*), é, segundo a expressão de Benjamin, “imagem dialética (*dialektisches Bild*) não arcaica”. Eis porque os *Tableaux parisiens*. O substrato mesmo de Joyce não é, como gostaria Lukács de lhe imputar, o homem simplesmente atemporal, mas altamente histórico. Não obstante todo o folclore irlandês, não inventa uma mitologia além do mundo por ele representado, mas chega a evocar a natureza ou anti-natureza, mitificando de certa maneira o mundo mesmo em virtude do princípio de estilização, pouco apreciado pelo Lukács de hoje. Aquele que quisesse atribuir a grandeza da poesia de vanguarda segundo o critério se nela os momentos históricos enquanto tais tornaram-se essenciais ou triviais e atemporais. Lukács provavelmente liquidaria enquanto idealista a aplicação de conceitos como “essência” e “imagem” na estética. Mas a sua posição no âmbito da arte é fundamentalmente diversa daquela da filosofia da essência ou da imagem originária, de todo platonismo exaltado. A posição lukacsiana possui indubitavelmente a sua debilidade mais íntima no fato de que não é mais capaz de manter firme esta diferença, e categorias que se referem à relação da consciência com a realidade são assim transpostas para arte, como se se tratasse da mesma coisa. A arte encontra-se na realidade, possui sua função nela, é também em si multilateralmente mediada pela realidade. Porém, enquanto arte, segundo o seu próprio conceito, contrapõe-se também antiteticamente em relação a este, como é o caso. A filosofia fez disso objeto de reflexão com o nome de aparência estética. Lukács também não poderia passar por cima do fato de que o conteúdo das obras de arte não é real no mesmo sentido da sociedade real. Se esta distinção fosse eliminada, logo todo esforço em estética perderia seu substrato. Na medida em que a arte se separou qualitativamente da realidade imediata, da qual se originou uma vez como magia, ao possuir seu caráter de aparência, este não é nem seu pecado

original ideológico nem o seu *index* atribuído de fora, como se simplesmente repetisse o mundo, não sem a pretensão dela própria ser imediatamente real. Tal concepção subtrativa faria escárnio de toda dialética. Mais do que isso, a diferença entre realidade empírica e arte reside no mais íntimo da sua composição. Ela nos dá a essência, “imagens”, logo não há nenhum pecado idealista; o fato de haver muitos artistas que professam filosofias idealistas não diz nada em relação ao conteúdo de suas obras. Certamente que a arte mesma possui diante do mero existente, na medida em que não se limita simplesmente a duplicá-lo de modo estranho à arte, essência e imagem. Apenas de tal modo constitui-se o estético; de tal modo que não tendo em vista a mera imediatidade, torna-se a arte e conhecimento, isto é, faz justiça a uma realidade que oculta a própria essência e reprime o que esta expressa para favorecer um ordenamento puramente classificatório. Apenas na cristalização da própria lei formal, não no passivo recolher dos objetos, a arte converge com o real. Conhecimento é nela mais e mais mediado esteticamente. Finalmente, o pretense solipsismo, que Lukács vê como recaída na ilusória imediatidade do sujeito, em arte não significa, como ao contrário nas más teorias do conhecimento, negação do objeto, mas tende dialeticamente a reconciliar-se com ele. Como imagem o objeto é acolhido no sujeito ao invés de petrificar-se reificadamente contra, obedecendo ao comando do mundo alienado. Por força da contradição entre objeto reconciliado na imagem, isto é, espontaneamente acolhido no sujeito, e aquele externo irreconciliado, a obra de arte critica a realidade. É decorrente disso o conhecimento negativo. Segundo a analogia ao discurso filosófico corrente hoje em dia, poderia se falar da “diferença estética” do existente: apenas graças a esta diferença, e não negando-a, torna-se a obra de arte ambas as coisas, obra de arte e consciência justa. Uma teoria da arte que ignora isto é ao mesmo tempo tosca e ideológica.

Lukács se satisfaz com a tese de Schopenhauer, segundo a qual o princípio do solipsismo só se permite “nas filosofias mais abstratas de modo inteiramente consequente”, e “mesmo lá apenas de modo sofisticado, rabulice” (p.18). Mas sua argumentação golpeia a si mesma: se o solipsismo não se sustenta, o que ele em seguida, segundo o discurso fenomenológico, “coloca entre parênteses”, logo também não é necessário temê-lo como princípio de estilização.

Em suas obras, os vanguardistas ultrapassaram objetivamente a posição que lhes atribuiu Lukács. Proust decompõe a unidade do sujeito em razão da introspecção própria do sujeito mesmo: ele se transforma definitivamente em um palco de objetividades que se manifestam. A sua obra individualista torna-se o oposto daquilo que Lukács difamava: torna-se anti-individualista. O *monologue intérieur*, a obsolescência do mundo (*Weltlosigkeit*) da nova arte, sobre a qual Lukács tanto se indigna, é, ambas as coisas, verdade e aparência da subjetividade libertada. Verdade, porque, na concepção universal atomística do mundo, a alienação domina sobre os homens e porque estes – como Lukács poderia conceder – se tornam meras sombras. O sujeito liberto é aparência, no entanto, na medida em que objetivamente a totalidade social tem precedência sobre o individual, a contradição social, através da alienação, é criada e se reproduz. As grandes obras de arte de vanguarda rompem esta aparência de subjetividade, na medida em que emprestam relevo à fragilidade do que é simplesmente singular e, ao mesmo tempo, captam aquela totalidade, da qual o individual é senão um momento e da qual todavia não pode saber nada.

Lukács acredita que se Dublin em Joyce, ou a monarquia de Habsburg em Kafka e Musil fosse tangível como uma espécie de 'atmosfera do sucedido', de certo modo contrariamente ao programa, permaneceria simplesmente produto secundário e acessório, então ele, em função do seu *thema probandum*, transforma em coisa secundária o substancial, a plenitude épica negativamente ascendente. O conceito de atmosfera é em geral extremamente inapropriado quando aplicado a Kafka. Ele tem a sua origem em um Impressionismo, que Kafka supera exatamente pela sua tendência objetiva, relacionada com a essência histórica. Mesmo em Beckett – e talvez sobretudo nele – que aparentemente elimina todos os componentes históricos concretos, em que são toleradas somente situações e formas de comportamento primitivas, a fachada a-histórica é a contrapartida provocativa do Ser absoluto, idolatrado pela filosofia mais reacionária. O primitivismo, com o qual as suas obras iniciam tão abruptamente, representa a fase final de uma regressão, especialmente óbvia em *Fin de partie*, na qual, como da longínqua distância do óbvio, se pressupõe uma catástrofe terrestre. Seus homens primitivos são os últimos. Tematicamente descobrimos

nele aquilo que Horkheimer e eu, na *Dialética do Iluminismo*, denominamos a convergência da sociedade totalmente impregnada pela indústria cultural com os modos de reação dos anfíbios. O conteúdo substantivo de uma obra de arte pode sobreviver na representação precisa, silenciosamente polêmica de uma insensatez reveladora e se perder novamente, mesmo que também só indiretamente pela “perspectiva”, como na antítese didática de vida falsa e vida justa em Tolstói a partir de *Ana Karemina*, logo que ele é positivamente declarado e hipostasiado como existente.

A velha e predileta ideia de Lukács de um “sentido imanente” aponta, pois, para aquela mesma pertinência duvidosa, que sua própria teoria se prepara para destruir. Concepções como aquelas de Beckett, contudo, têm um impulso objetivo, polêmico. Lukács falsifica-as em “simples representação do patológico, da perversão, do idiotismo como forma típica da ‘*condition humaine*’” (p.31), a exemplo do censor cinematográfico, que atribui culpa da representação àquilo que é representado. Acima de tudo, a confusão com o culto do Ser e mesmo com o vitalismo menor de Montherlant (ibid.) expõe sua completa cegueira no confronto do fenômeno. Esta surge a partir da recusa obstinada de Lukács em atribuir à técnica literária seu direito central. Ao invés disso, ele se mantém impertubavelmente preso ao narrado. Na literatura, porém, é unicamente através da “técnica” que se realiza em geral a intenção do representado – aquilo que Lukács atribui ao próprio e mais do que suspeito conceito de “perspectiva”. Seria interessante perguntar o que restou da tragédia ática, que Lukács, tal qual Hegel, canoniza, se para o critério do seu valor se enaltecesse a fábula, que poderia ser apanhada na rua. O mesmo vale para o romance tradicional e mesmo para escritores como Flaubert, que se inserem na categoria lukácsiana de romance “realístico”: aqui também composição e estilo são fundamentais. Hoje em dia, visto que a mera veracidade empírica desceu para o nível de reportagem de fachada, a relevância desse momento é aumentada ao extremo. A construção pode esperar dominar de modo imanente a arbitrariedade do meramente individual, contra a qual Lukács combate com tanta paixão. Ele não explora todas as consequências que se seguem a partir do conhecimento que rompe no último capítulo do livro: que o puramente arbitrário não pode ser simplesmente superado por um ponto de

vista pretensamente muito objetivo. Lukács devia estar realmente familiarizado com o pensamento do caráter chave do desdobramento das forças técnicas da produção. Certamente colocava valor sobre a produção material e não espiritual. No entanto, pode Lukács fechar seriamente os olhos para o fato de que também as técnicas artísticas igualmente se desenvolvem segundo sua própria lógica? Pode ele se contentar com a asserção abstrata de que, no interior de uma sociedade modificada, valeriam automaticamente e em bloco outros critérios estéticos? Pode ele realmente persuadir a si mesmo de que isso seria suficiente para justificar a extinção daquele desenvolvimento das forças técnicas produtivas e transporia as mais velhas, segundo a lógica imanente da coisa, para restaurar como obrigatório? Sob o ditado do realismo socialista não se torna ele exatamente advogado de uma doutrina invariável, que se diferencia daquela recusada por ele com fundamento somente através de uma impolidez maior?

Por mais que Lukács entenda a arte como estrutura do conhecimento segundo a tradição da grande filosofia e não a contrasta pura e simplesmente como irracional da ciência, se enreda com isso na mera imediatidade, da qual ele míope desculpa a produção vanguardista: aquela da constatação. A arte não reconhece a realidade por meio do fato de que ela, de modo fotográfico ou “perspectivista”, retrata, mas sim que ela pode expressar sua constituição autônoma, o que é escamoteado pela estrutura empírica da realidade. Mesmo o gesto do não reconhecimento do mundo, que Lukács infatigável tanto censura em autores como Eliot ou Joyce, pode se tornar um momento de reconhecimento, aquele da ruptura entre o mundo dos objetos poderoso e inassimilável e a experiência desamparada dele derivada. Lukács simplifica a unidade dialética de arte e ciência numa pura identidade, assim como se as obras de arte pela perspectiva antecipassem somente alguma coisa daquilo que as ciências sociais bravamente recolhessem. O essencial todavia pelo qual a obra de arte se diferencia como reconhecimento *sui generis* do científico, é exatamente porque nada empírico permanece inalterado, é que os conteúdos somente se tornam objetivamente significativos quando se fundem com a intenção subjetiva. Se Lukács separa o seu realismo do naturalismo, perde a oportunidade de dar conta para o fato de que o realismo, quando a diferença é colocada seriamente,

se amalgama necessariamente com aquelas intenções subjetivas, que ele, por outro lado, deseja afugentar do realismo. Na verdade, a contraposição entre os modos de ação realísticos e “formalísticos”, levantada inquisitoriamente por ele como medida *standard*, não pode ser salva. Se se afirma a função esteticamente objetiva dos princípios formais, que para Lukács são anátemas não-realísticos e idealísticos, assim inversamente então os romances do início do século XIX apreciados impensadamente por ele como paradigma, Dickens e Balzac, não são tão realistas assim. Para isso, eles desejavam segurar Marx e Engels na polêmica contra o romantismo que florescia e se vendia no mercado. Hoje surgiram nos dois romancistas não só traços românticos, arcaicos e pré-burgueses, mas toda a *Comédie humaine* de Balzac mostra-se como uma reconstrução da realidade de fantasia alienada,⁶ isto é, não mais experimentada pelo sujeito. Assim, ele de modo algum é diferente das vítimas avan-guardistas da justiça de classes lukácsiana; só que Balzac, segundo o ponto de vista formal de suas obras, considerava seus monólogos como plenitude do mundo, ao passo que os grandes romancistas do século XX ocultam sua plenitude do mundo no monólogo. Com isso se rompe o princípio de Lukács. Com isso a sua ideia de “perspectiva” soçobra naquilo que no último capítulo da escrita tende a diferenciar de modo tão desesperado, para a tendência imposta ou, em suas palavras, para a “agitação”. A sua concepção é aporética. Ele não consegue se livrar da consciência de que esteticamente a verdade social só sobrevive em obras de arte estruturadas de modo autônomo. Mas hoje esta autonomia conduz na obra de arte concreta necessariamente tudo isto consigo, aquilo que ele antes como agora não tolera sob o encanto da doutrina comunista dominante. A esperança de que meios retrógrados, imanente e esteticamente insuficientes se legitimavam, porque eles estariam diferentemente em outro sistema social, portanto, a partir do exterior, para além de sua lógica imanente, é mera crença. Não se deve como Lukács rejeitar como epifenômeno, mas ele mesmo necessita esclarecer de modo objetivo que aquilo que se declara no realismo socialista como posição progressiva da consciência somente serve às formas artísticas burguesas como relíquias frágeis e banais. Aquele realismo

6 Cf. Balzac – Lektüre, acima p.139 em diante.

não tem sua origem não só, como convinha aos clérigos comunistas, de um mundo socialmente curado e sanado, mas também no atraso das forças produtivas sociais e da consciência em suas províncias. Eles utilizavam a tese da ruptura qualitativa entre o socialismo e a classe média apenas para escamotear no progresso aquele atraso que já não pode ser mencionado

A recriminação de ontologismo Lukács une aquela do individualismo, um ponto de vista de solidão não refletida, segundo o modelo da teoria da casualidade do *Ser e Tempo* de Heidegger. Lukács exercita na saída da criação literária do sujeito poético em sua casualidade aquela crítica (p.54), que Hegel de modo muito convincente submete outrora à saída da filosofia da certeza sensorial do uma vez próprio. Mas exatamente porque esta imediatidade já está em si mediada, ela contém, estruturada de modo obrigatório na obra de arte, os momentos que Lukács nela sente falta, ao passo que de outro lado ao sujeito poético é necessária a saída do mais próximo dele em razão da irmanação da concretude com a consciência. Lukács estende a denúncia do individualismo até Dostoiévski. “Da escuridão da cidade grande” é “uma das primeiras representações do individualismo isolado decadente” (p.68). Pela junção de decadente e isolado, a própria atomização jorrada no princípio da sociedade burguesa é revalorizada para mera manifestação de queda. Para além disso, a palavra “decadente” sugere degradação biológica individual: paródia daquilo que toda reclusão certamente remonta muito antes da sociedade burguesa, pois também os animais gregários, segundo as palavras de Borchardt, são “comunidades solitárias”, o *zoon politikon* é algo a ser produzido. Um *a priori* histórico de toda nova arte, que só se torna transcendente ali onde ela o reconhece como não atenuado, surge como erro contornável ou até como deslumbramento burguês. Contudo, assim que Lukács se engaja na mais nova literatura russa, ele descobre que toda mudança de estrutura que impõe não se deu. Só que disso não aprende a renunciar a conceitos como aquele da solidão decadente. A posição dos vanguardistas por ele censurados – segundo sua terminologia antiga: o “lugar transcendental” deles – é na discussão das tendências a solidão historicamente mediada, e não a ontológica. Os ontologistas de hoje em dia são apenas muito unânimes com vínculos que, atribuindo ao ser como tal, produzem a aparência

de eternidade a todas as autoridades heterônomas possíveis. Nisto eles se dariam muito bem com Lukács. Que a solidão enquanto forma *a priori* seja mera aparência, que ela mesma seja produzida socialmente; que transcenda a si, assim que se reflete como tal, cabe a Lukács.⁷ Mas exatamente aqui a dialética estética se volta contra ele. No sujeito individual, pela escolha ou decisão, nada se alcança além da solidão coletivamente determinada. Onde Lukács liquida com a poesia de sentimentos dos romances soviéticos estandardizados, isto soa superficialmente perceptível. De uma maneira geral, na leitura do livro, sobretudo as páginas passionais sobre Kafka (ver sobretudo p.50ss), não nos livramos da impressão de que, à literatura condenada por ele como decadente, ele reage como o legendário cavalo-táxi ao som da música militar, antes de continuar a puxar a charrete. Para manter distante a sua força de atração, ele acompanha o coro de censores que, desde Kierkegaard (inserido dentre os vanguardistas por ele mesmo), quando não retroagem a indignação sobre Friedrich Schlegel e o pré-romantismo, cavouca sempre indignado sobre a arte que é meramente interessante. A negociação sobre isso teria de ser revidada. Que um ponto de vista ou uma apresentação traga o caráter do interessado, não deve ser reduzido simplesmente à sensação e mercado espiritual, que certamente exigiam tal categoria. Nenhuma chancela da verdade, ela tornou-se hoje para sua condição necessária; aquilo que concerne “*mea interest*”, o sujeito, ao invés de que fosse expedido com a violência poderosíssima do dominante, da mercadoria.

Lukács não poderia enaltecer aquilo que o atraía em Kafka, e também inseri-lo em seu *Index*, se na surdina não tivesse, como escolástico tardio cético, preparado uma doutrina de duas espécies de verdade:

Estas observações partem sempre de novo da reflexão artística do realismo socialista condicionada historicamente (Não se pode contudo intervir suficientemente contra a custódia de interpretações, que desejam extrair deste confronto histórico de chames imediatas sobre a qualidade artística de obras isoladas – seja no sentido afirmativo, seja no negativo.). O fundamento da concepção desta reflexão repousa no ponto de vista

7 Cf. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, v.2., p.49ss.

claro de que a concepção de mundo socialista, a perspectiva do socialismo possui para a literatura: a possibilidade de refletir e representar de modo mais abrangente e profundo o ser social e a consciência, os homens e as relações humanas, a problemática da vida humana e suas soluções, que poderia ter sido dado à literatura como fundamento de concepções de mundo anterior. (p.126)

Qualidade artística e reflexão artística do realismo socialista eram, por conseguinte, duas coisas distintas. O literariamente válido será separado do socialística e literariamente válido que, de certo modo, deve ser *dans le vrai* por meio de um ato de misericórdia do espírito do mundo. Uma tal maldade dupla não fica bem para um pensador que defende pateticamente a unidade da razão. Mas se, de um lado, explica a não evasão daquela solidão – mal silencia que ela é traçada pela negatividade social, pela coisificação universal – e ele sustenta ao mesmo tempo hegelianamente o seu caráter objetivo aparente, a conclusão se impõe, de que toda solidão no final é praticada e envolve a sua própria negação; que a consciência solitária se levanta potencialmente em si mesma na medida em que na forma se revela como o oculto. Exatamente isto se evidencia nas obras realmente vanguardistas. Elas objetivam uma imersão monodológica, sem reserva na lei formal própria a cada uma, esteticamente e mediada segundo isto, também o seu substrato social. Somente isso concede para Kafka, Joyce, Beckett, para a grande música nova a sua violência. Em seus monólogos, soa a hora que bateu para o mundo: é por esta razão que emocionam muito mais que aquilo que comunicável o mundo descreve. Que tal passagem para a objetividade permaneça contemplativa, não se torne prática, funda na situação uma sociedade, na qual, apesar da segurança do oposto, persiste realmente em toda parte o estado monodológico. Sobre isso exatamente o Lukács classicista mal poderia esperar hoje e aqui que obras de arte rompessem a contemplação. A sua proclamação da qualidade artística é incompatível com um pragmatismo que, em face da produção responsável e progressiva, se contenta com a sentença sem plataforma “burguês, burguês, burguês”.

Lukács cita, aprovando, o meu estudo sobre o envelhecimento da nova música para, paradoxalmente semelhante a Sedlmayr, manipular as minhas reflexões dialéticas contra a nova arte e

contra o meu próprio objetivo. Isso não deveria ser invejado nele: “verdadeiros são apenas os pensamentos que não compreendem a si mesmos”⁸ e nenhum autor tem neles título de posse. Mas a argumentação de Lukács certamente não me subtrai esse título. O fato de que a arte, que indiretamente é idêntica com o medo, não pode ser fundada no ápice da mera expressão, constava na *Philosophie der neuen Musik* [Filosofia da nova música],⁹ embora eu não compartilhe do mesmo otimismo oficial de Lukács, historicamente hoje haveria menos motivo para este medo. A “inteligência decadente” precisou temer menos. Sobre o puro este da expressão não pode significar contudo nem a instauração coisificada, sem tensão de um estilo, como censurei na nova música envelhecida, nem o salto em uma positividade constituída pela forma diante de toda reflexão, no sentido hegeliano não substancial, não autêntica. A consequência do envelhecimento da nova música não seria o recurso sobre a autocrítica envelhecida, mas a sua autocrítica insistente. Desde o início, a apresentação não atenuada do medo era mais do que este, uma resistência por meio da expressão, da força da nomeação firme: o contrário disso tudo que o discurso incendiário incita “decadente” em associações. Lukács elogia, contudo, a arte por ele abjurada, pelo fato de que ela, em relação a uma realidade negativa, ao domínio do “nefando”, responde negativamente. “Contudo, na medida em que”, continua ele:

[...] o vanguardismo reflete tudo isto em sua imediatidade distorcida, na medida em que ele traça formas que expressam estas tendências como poderes autocratas da vida, distorce a distorção para além da sua fenomenalidade na realidade objetiva, deixa desaparecer todas as forças e tendências contrárias, que nela são realmente atuantes, como não importantes, como ontologicamente não relevantes. (p.84ss.)

O otimismo oficial das tendências e forças contrárias obriga Lukács a deslocar a máxima de Hegel, a negação da negação – “a distorção da distorção” – seria a posição. Este traria então para uma verdade fatalmente irracionalista o termo “complexidade” na arte:

8 Adorno, *Minima moralia*, p.364.

9 Id., *Philosophie der neuen Musik*, p.51ss.

que a expressão do padecimento e a felicidade na dissonância, que Lukács injuria como “lascívia de sensação, a melancolia pelo novo pela vontade do novo” (p.113), se cruzam indissolúvelmente nas novas obras de arte autênticas. Isto deveria ser pensado conjuntamente com aquela dialética do âmbito estético e realidade, da qual Lukács se esquiva. Na medida em que a obra de arte não tem diretamente algo real com o objeto, nunca diz, como reconhecimento porém: isto é assim, mas: assim é isto. Sua logicidade não é aquela do juízo predicativo, mas da exatidão imanente: somente através desta, a relação, na qual os elementos correm, ocupa lugar. A sua antítese para a realidade empírica, que contudo cai e na qual cai propriamente, é exatamente porque, enquanto formas espirituais que se dirigem para a realidade imediatamente, esta determina claramente tudo isto ou aquilo. Não faz juízo; juízo torna-se como um todo. O momento da inverdade, que segundo a apresentação de Hegel está contido em todo juízo isolado, nesse ponto será corrigido pela arte, quando a obra de arte sintetizar seus elementos, sem que aquele momento fosse afirmado pelo outro: o conceito que hoje se encontra impregnado não é musical. Aquilo que a arte perde em determinação no individual como síntese sem juízo, por outro lado ganha por meio do maior equilíbrio em face daquilo que a sentença de outra forma retira. A obra de arte somente se torna conhecimento enquanto totalidade, através de todas as mediações, e não pela sua intenção particular. Nem estas devem ser dela isoladas, nem ela deve ser medida segundo elas. Assim age Lukács em termos de princípios, não obstante o seu protesto contra os romancistas oficialmente licenciados, que procedem deste modo em sua práxis de escritores. Enquanto ele observa certamente os defeitos de seus produtos standardizados, a sua própria filosofia de arte não pode protegê-lo daquele curto-circuito de cujos efeitos a debilidade mental prescrita lhe causa horror.

Em face da complexidade essencial da obra de arte, que não poderia ser bagatelizada como caso isolado acidental, Lukács fecha os olhos convulsivamente. Onde ele uma vez se aprofunda em poemas específicos, ele tinge de vermelho aquilo que está ali diretamente, e com isso erra o conteúdo. Ele lamenta certo poema muito recitado de Benn, que diz:

O dass wir unsere Ururahnen wären.
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.
Leben und Tod, Befruchtung und Gebähren
glitte aus unseren stummen Sänften vor.

Ein Algenblatt oder ein Dünnehügel,
vom Wind geformtes und nach unten schwer.
Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel
wäre zu weit und litte schon zu sehr.¹⁰

Nesse poema, Lukács vislumbra a “tendência a algo primordial, oposto a toda sociabilidade”, no sentido de Heidegger, Klages e Rosenberg, enfim uma “glorificação do anormal, um anti-humanismo” (p.32), e mesmo que se quisesse identificar plenamente o poema com seu conteúdo, o último verso acusa, de modo schopenhauriano, o grau mais elevado da individuação como sofrimento e a nostalgia de Benn pelo tempo primordial reflete apenas a pressão insuportável do presente. O tom moralista dos conceitos críticos de Lukács é típico de todas suas lamentações sobre o “desprendimento do mundo” [*Weltlosigkeit*] subjetivista: como se os vanguardistas tivessem praticado literalmente aquilo que na fenomenologia de Husserl, de modo suficientemente grotesco, se chama anulação metodológica do mundo. Assim examina criticamente Musil: “Ulrich, o herói do seu grande romance, ao ser perguntado sobre o que faria se o poder universal estivesse em suas mãos, responde: ‘Nada me restaria senão extinguir a realidade’. O fato de que a abolição da realidade exterior é a contrapartida para a existência subjetiva ‘sem qualidades’, não necessita de explicações mais detalhadas.” (p.23). Desse modo, a frase incriminatória sugere evidentemente decepção, dor cósmica [*Weltschmerz*] incontrolável, amor em sua negatividade. Lukács suprime isto e opera com um conceito de normalidade verdadeiramente “imediató”, totalmente irrefletido,

10 [Ah, fossemos nossos ancestrais primordiais. Um grumo de muco em um pântano aquecido. Vida e morte, fecundação e parto – Todos emergem destes sumos silenciosamente. Uma folha de alga marinha ou uma duna de areia, formada pelo vento e ligada à terra. Mesmo a cabeça de uma libélula, a asa de uma gaivota – seria muito remoto e seria muito padecimento.]

complementando-o com a ideia de deformação patológica, que naturalmente o acompanha. Somente um estado espiritual completamente purificado de qualquer vestígio de psicanálise pode desconhecer a relação entre aquela normalidade e a repressão social, que banuiu os instintos parciais. Toda forma de crítica social que se mete a falar com desenvoltura sobre normalidade e perversão, permanece ela mesma ainda sob o encanto das próprias ideias que alega ter substituído. A convicção lukacsiana empregada à maneira de Hegel, total e viril, da primazia do universal substancial sobre a aparente, deteriorada “má existência” da mera individuação, lembra aqueles procuradores de estado, que exigem o extermínio daqueles inaptos para viver ou que se desviam da norma. A sua habilidade para apreciar a poesia lírica é passível de dúvida. O verso “*O dass wir unsere Ururahnen wären*” [Ah, fossemos nossos ancestrais primordiais] tem no poema um sentido completamente diverso, daquele que expressa literalmente um desejo. Na palavra ‘*Ururahnen*’ [ancestrais primordiais] se entrelaça um sorriso irônico. Pela estilização, o sentimento do sujeito poético mostra-se – aliás de uma maneira muito mais antiquada que moderna – como jogo comicamente não autêntico, como jogo melancólico. A natureza repulsiva do estado ao qual o poeta finge querer retornar, mas para o qual não há retorno possível, empresta ênfase ao protesto contra um padecimento historicamente produzido. Tudo isto pode ser sentido em Benn, assim como a montagem do “efeito de estranhamento” no uso de palavras e motivos científicos. Pelo exagero, ele suspende a regressão que Lukács diretamente lhe atribui. Aquele que perde todas estas conotações se assemelha àquele escritor menor que imitava com diligência e habilidade o modo de escrever de Thomas Mann, e sobre quem este certa vez disse rindo: “Ele escreve exatamente como eu, mas ele trata isso seriamente”. Simplificações como as encontradas no excurso de Lukács sobre Benn não só ignoram as nuances, mas com estas a própria obra de arte, que somente se torna uma obra de arte através dessas nuances. Elas são sintomáticas do processo de estultificação que também sucede aos mais inteligentes, na medida em que se submetem aos regulamentos tais como aqueles do realismo socialista. Já antes, na tentativa de acusar de fascismo a poesia moderna, Lukács escolhe triunfalmente um poema menor de Rilke, para tripudiar furiosamente como um elefante nas lojas

viensenses. Permanece em aberto saber se o movimento retrógrado, perceptível em Lukács, considerado certa vez como uma das mentes mais progressistas, expressa objetivamente a sombra da regressão iminente do espírito europeu, aquela sombra que os países subdesenvolvidos lançam sobre os desenvolvidos, que já começam a se alinhar àqueles. Talvez esta posição nos revele propriamente algo sobre o destino de uma teoria, que parece ter diminuído não só em termos de seus pressupostos antropológicos, isto é, na capacidade de pensar dos homens teóricos, mas também contrai objetivamente sua substância em um estado de existência, na qual se considera a teoria menos importante que a prática, cuja tarefa é a de afastar a catástrofe iminente.

Da neoingenuidade de Lukács nem mesmo o tão bajulado Thomas Mann está imune, que ele usa contra Joyce com tal farisaísmo, que teria causado náuseas ao grande poeta épico da decadência. A controvérsia deflagrada por Bergson sobre o tempo é tratada como o nó de Górdio. Uma vez que Lukács é um bom objetivista, o tempo objetivo precisa *partout* ter razão, pois o tempo subjetivo é meramente distorção da decadência. O que induziu Bergson a formular a sua teoria do tempo vivido não foi o espírito subjetivista da subversão, como a mente burocrática embrutecida tende a acreditar, independentemente de suas convicções políticas, mas a simples incapacidade de suportar a passagem vazia de sentido do tempo reificado alienado, que o jovem Lukács descreveu uma vez de modo tão penetrante para a *Education sentimentale*. Assim também em *A montanha mágica*, Thomas Mann pagou seu tributo para o conceito de *temps durée* de Bergson. Para resgatá-lo da própria teoria do realismo crítico de Lukács, várias personagens de *A montanha mágica* recebem bom conceito, pois elas têm “subjetivamente uma experiência de tempo objetiva, normal”. Então, ele literalmente escreve: “Na verdade, Ziemssen é vagamente consciente de que a moderna experiência de tempo é simplesmente o resultado da vida anormal do sanatório, hermeticamente separado da práxis do cotidiano” (p.54). A ironia, que envolve o caráter de Ziemssen, iludiu seu esteticismo; o realismo socialista embotou a própria sensibilidade para o realismo crítico, que enaltece. Ziemssen é um oficial limitado, uma espécie de Valentin pós-goetheano, que morre como um soldado corajoso, mesmo na cama. Para Lukács, Ziemssen torna-se

de imediato o porta-voz de uma vida autêntica, assim como Tolstói havia planejado e fracassado com Levin. Na verdade, Thomas Mann sem reflexão, mas com extrema sensibilidade, apresentou a relação entre os dois conceitos de tempo, ambíguos e ambivalentes, de acordo com sua posição e relação dialética com tudo que é burguês: o certo e o errado são divididos igualmente entre a consciência de tempo *realis*, característica do filisteu, que em vão se refugia do sanatório em sua profissão, e o tempo fantasmagórico daqueles que permanecem no sanatório, alegoria da boemia e do subjetivismo romântico. De modo inteligente, Thomas Mann não conciliou os dois conceitos de tempo nem tomou partido por um deles.

O fato de Lukács evitar drasticamente no seu filosofar o conteúdo estético mesmo do seu texto predileto é motivado por aquele *parti pri* pré-estético para o material e para a mensagem de uma obra literária, que ele confunde com a objetividade artística da obra de arte. Enquanto ele não se importa pelos meios estilísticos como aqueles de modo algum sutis da ironia, para já não falar dos mais expostos artifícios retóricos, ele não consegue obter qualquer recompensa para esta renúncia na forma de um conteúdo de verdade das obras, purificado da aparência subjetiva. Em vez disso, ele se satisfaz com sua parca tendência, ou seja, com o objeto, que naturalmente é essencial para alcançar o conteúdo de verdade da obra. Por mais que Lukács queira impedir a regressão do romance, ele se mete a tagarelar artigos de catecismo como o realismo socialista, a teoria gnosiológica da reprodução, ideologicamente sancionada, e o dogma de um progresso da humanidade mecânico, independente da espontaneidade todavia estrangulada, embora a “crença de que o mundo tem, em última instância, uma racionalidade e um significado imanente, aberto e compreensível para os homens” (p.44) é uma reivindicação legal se se considera o passado irrevogável. Com esta crença ele se aproxima outra vez rigorosamente daquelas concepções pueris sobre arte, que repele ao encontrá-las em burocratas menos versados. Em vão ele tenta se evadir. Até que ponto a sua própria percepção estética está abalada, revela uma passagem sobre a alegoria na arte mosaica bizantina: na literatura, a arte alegórica desta qualidade só pode ocorrer em casos “excepcionais” (p.42).

Como se na arte, fora das academias e conservatórios, existisse realmente uma distinção entre regra e exceção; como se tudo que é

estético, enquanto produto individualizado, não fosse sempre uma exceção segundo seu próprio princípio e suas implicações gerais, ao passo que aquilo que está em sintonia com normas gerais, já se desqualifica exatamente por meio disso do plano do configurado. Casos excepcionais são emprestados do mesmo vocabulário que os desempenhos máximos. O falecido Franz Borkenau, depois do seu rompimento com o Partido Comunista, disse certa vez que não podia mais tolerar por mais tempo a prática de discutir regulamentos municipais segundo categorias da lógica hegeliana, e a lógica hegeliana no espírito das assembleias comunais. Tais contaminações, que certamente datam até o próprio Hegel, prendem Lukács naquele nível cultural, que ele tanto gosta de comparar com seu próprio. A crítica hegeliana da “consciência infeliz”, o impulso da filosofia especulativa, para elevar-se do *ethos* aparente da subjetividade isolada, em suas mãos torna-se a passagem para uma ideologia limitada aos funcionários fanáticos do partido, que sequer atingiram o nível de subjetividade. A sua violenta limitação, resíduo do pequeno burguês do século XIX, ele a eleva a uma adequação à realidade subtraída das amarras da mera individualidade. Mas o salto dialético não se origina na dialética em si e, pela força da convicção, transforma a consciência infeliz em consenso feliz, ao custo dos momentos técnicos e sociais da produção artística objetivamente postos. O pretense ponto de vista superior, segundo uma tese hegeliana que Lukács certamente não coloca em dúvida, deve necessariamente permanecer abstrata. A tentativa desesperada que ele evoca contra a imbecilidade da literatura tipo *boy meets tractor*, também não o protege das declamações, simultaneamente abstratas e infantis:

[...] quanto mais geral é o significado do tema de um a obra de arte, e quanto mais os escritores sondam os diferentes aspectos, as mesmas condições e direções de desenvolvimento da mesma realidade, quanto mais esta última, com todas as fraturas descritas, se transforma em uma realidade pura e predominantemente socialista, tanto mais o realismo crítico se aproxima do socialista, tanto mais a sua perspectiva negativa (quer dizer: não repudiada) deve transformar-se gradualmente em uma perspectiva positiva (afirmativa), em uma perspectiva socialista. (p.125)

A distinção jesuítica entre a perspectiva negativa (“apenas não repudiada”) e a positiva (“afirmativa”) desloca os problemas da qualidade literária exatamente para aquela esfera de convicções pré-determinadas, que Lukács deseja escapar. Certamente não há dúvidas sobre sua vontade de fazê-lo. Só se pode render justiça ao seu livro, quando se tem em mente que em países onde os fatos decisivos não podem ser chamados pelo seu nome próprio, as marcas do terror foram impressas em tudo aquilo proferido no lugar do que é decisivo. De outro lado, em consequência disso, mesmo pensamentos fracos, indiferentes e incompletos adquirem em um contexto particular uma força que *à la lettre* não possuem. É sob este aspecto que todo o terceiro capítulo precisa ser lido, não obstante toda a desproporção óbvia, as questões tratadas e o aparato intelectual exercido sobre elas. Seria necessário apenas continuar procurando no pensamento um grande número de formulações, que permitiriam sair do atoleiro. É o caso a seguir:

A mera apropriação do marxismo (para não se falar da simples participação do movimento socialista, da simples adesão ao partido), não é, em si, suficiente. Para a personalidade do escritor, as experiências de vida conquistadas por tais vias, as faculdades intelectuais, morais etc. desperdadas podem se tornar muito valiosas e contribuir para transformar esta possibilidade em uma realidade.

No entanto, é um grave erro supor que o processo de transpor uma verdadeira consciência da realidade em uma forma de arte válida, realista, é, em princípio, mais direta e mais simples do que uma consciência falsa.” (p.101ss.). Ou, contra o empirismo estéril do romance documentário que, hoje em dia, vinga em toda parte: “Chama pois atenção, que também no realismo crítico o surgimento de um ideal de completude monográfica, como por exemplo em Zola, era um sinal de um problema interno. Mais tarde, tentaremos mostrar que a introdução destas tendências tornou-se ainda mais problemática no realismo socialista.” (p.106). Quando Lukács neste contexto, usando a terminologia de sua juventude, passa a insistir na primazia da totalidade intensiva em face da extensiva, ele somente precisaria ser forçado a perseguir aquilo que em seus pronunciamentos *ex cathedra*, despreza nos vanguardistas; grotesco,

que não obstante ele ainda queira vencer o “antirealismo da decadência”. Ele até mesmo chega perto de perceber que a Revolução Russa de modo algum precipitou uma situação, que exige e sustenta uma literatura “positiva”: “Antes de tudo não se pode perder de vista o fato trivial, de que, embora esta tomada de poder represente um salto incrível, a maioria dos homens, portanto também os artistas, não passa automaticamente por uma transformação essencial.” (p.112). De modo extremamente brando, como se se tratasse de um mero desvio, revela o que ocorre com o assim denominado realismo socialista: “O resultado é uma variante insalubre e diluída do realismo burguês, ou pelo menos uma abordagem extremamente problemática em seus meios de expressão, é claro, sem qualquer de suas virtudes maiores.” (p.127). Nesta literatura, é negligenciada a “natureza real da perspectiva do artista”. Isto significa:

[...] que muitos escritores se identificam com a realidade de que existe apenas como uma tendência progressiva para o futuro (que por isso mesmo, se bem entendida, poderia fornecer o ponto de vista decisivo para a fase atual) e que as idéias muitas vezes estão presentes apenas na forma embrionária como realidades totalmente desenvolvidas, em uma palavra, que a realidade e a perspectiva igualam mecanicamente. (p.128)

Desprendida do revestimento terminológico, em poucas palavras, isso significa que os procedimentos do realismo socialista e do romantismo socialista, reconhecido por Lukács como seu complemento, são simplesmente a transfiguração ideológica da situação insatisfatória existente. O objetivismo oficial típico da abordagem totalitária da literatura mostra-se para Lukács como meramente subjetivo. Ele opõe a isso um conceito estético de objetividade digno dos homens:

Pois as leis formais da arte, em todas as suas complicadas relações de reciprocidade entre conteúdo e forma, de concepções do mundo e caráter estético etc. são também de caráter objetivo. A sua violação não tem nenhuma consequência prática imediata tal como o desrespeito das leis da economia, mas ela produz necessariamente obras menores, falhas, inevitavelmente problemáticas. (p.129)

Aqui, onde o pensamento tem a coragem de alcançar a si mesmo, Lukács faz juízos muito mais convincentes sobre a arte moderna que suas declarações baunasianas: “O dilaceramento destes elementos de mediação dialética gera, tanto na teoria quanto na prática, uma falsa polarização: de um lado, a teoria, para ser uma ‘orientação para a prática’ endurece em dogma; de outro lado, o elemento da contradição (e mesmo aquele do acaso) desaparece dos fatos individuais da vida.” (p.130). Ele cita sucintamente a questão central: “A solução literária não decorre da dinâmica contraditória da vida social, mas, comparada a ela, deve muito mais servir para a ilustração de uma verdade abstrata.” (p.132). A responsabilidade disso seria da “agitação como forma originária”, como modelo de arte e pensamento, que por esta via solidificam, encolhem e degeneram em esquemas rígidos com uma ênfase exagerada na prática. “No lugar de uma nova dialética encontra-se diante de nós um esquematismo estático.” (p.135). Nenhum vanguardista teria algo a acrescentar.

Disso tudo fica a sensação de alguém que desesperadamente se dilacera em suas correntes e imagina que o seu tilintar seria a marcha do espírito do mundo. Cega-o não só o poder que, se dá espaço para o pensamento rebelde de Lukács, não os aprova em termos de política cultural. Mas a crítica de Lukács permanece prisioneira da ilusão de que a sociedade russa moderna, que é na verdade oprimida e explorada, ainda seria contraditória, mas não antagônica na natureza, segundo uma distinção mágica chinesa. Todos esses sintomas, contra os quais ele protesta, são produzidos pela necessidade propagandista de os ditadores e sua equipe martelarem nas massas aquela tese, que Lukács implicitamente acata com o conceito de realismo socialista, e banir da consciência aquilo que poderia conduzi-las ao erro. A hegemonia de uma doutrina, que preenche tais funções reais, não pode se romper simplesmente na medida em que se demonstra a sua falsidade. Lukács cita uma frase cínica de Hegel, que expressa o sentido social do processo, como descreve o velho romance de formação burguês [*Bildungsroman*]: “Na verdade, no fim de tais anos de aprendizado o sujeito reúne experiências, com seus desejos e suas opiniões se insere nas relações existentes e na sua racionalidade, entra na concatenação do mundo e nele conquista um ponto de vista adequado.” (p.122). A isso Lukács

acrescenta o comentário: “Em um determinado sentido, muitos dos melhores romances burgueses contradizem esta afirmação de Hegel, mas em outro sentido, igualmente específico, eles confirmam este ponto de vista.”. Eles estão em conflito, na medida em que a conclusão da educação por eles realizada não culmina necessariamente em um reconhecimento tal da sociedade burguesa. A luta pela concretização dos sonhos e convicções da juventude é rompida pelas pressões da sociedade; os rebeldes são muitas vezes obrigados a se dobrarem, outras vezes a se refugiarem na solidão etc., mas a reconciliação hegeliana não é por eles chantageada. E todavia, na medida em que a batalha termina com resignação, o resultado se aproxima daquele de Hegel. Pois, de um lado, a realidade social objetiva triunfa então sobre o meramente subjetivo das aspirações individuais e, por outro, a conciliação proclamada por Hegel não é de fato totalmente diferente de um sentimento de resignação. O mais alto critério de sua estética, o postulado de uma realidade que precisa ser descrita como um *continuum* ininterrupto entre sujeito e objeto, uma realidade que, segundo a expressão obstinada de Lukács, deve ser “refletida” – tudo isso se baseia na suposição de que aquela conciliação se realizou, que a sociedade é justa; que o sujeito, tal como Lukács cita em seu excuro antiestético, adquiriu seus direitos e se sente em casa em seu mundo. Somente então desapareceria da arte aquele momento de resignação, que Lukács verifica em Hegel e que ele deveria constatar propriamente no protótipo do seu conceito de realismo, em Goethe, que pregou a renúncia. Mas a clivagem, o antagonismo, persiste, e é uma mentira absoluta dizer que nos estados do bloco oriental (assim por eles denominados) ela esteja ultrapassada. A magia que mantém Lukács dependente e impede o seu retorno à almejada utopia de sua juventude, é uma reencenação da reconciliação, que ele desmascara no idealismo absoluto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.
- _____. *Consignas*. Buenos Aires: Amorroutu, 1973.
- _____. *Conciliazione sforzata*. Torino: Einaudi, 1979. p.239.
- _____. El envejecimiento de la nueva musica. In: _____. *Disonancias*. Madrid: Rialp, 1966.
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. Funcionalismo oggi. In: *Parva Ästhetica*. Milano: Feltrinelli, 1979. p.103-27.
- _____. Le *Tracce* di Bloch. In: _____. *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi, 1979. v.1.
- _____. Manico, brocca e prima esperienza. In: _____. *Noite per la letteratura*. Torino: Einaudi, 1979. v.2.
- _____. *Minima moralia*. Torino: Einaudi, 1979.
- _____. *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi, 1979. v.1 (1948-1961).
- _____. *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- _____. *Parva Ästhetica*. Milano: Feltrinelli, 1979.
- _____. *Philosophie der neuen Musik*. v.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [s.d.].
- _____. Progresso. In: _____. *Stichworte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.
- _____. *Reacción y progreso*. Barcelona: Tusquets, 1984.
- _____. Retrospectiva sul surrealismo. In: *Note per la letteratura (1943-1961)*. Torino: Einaudi, 1979.
- _____. Sartre e Brecht – engajamento na literatura. *Caderno de Opinião*, Rio de Janeiro, n.2, 1975.

- _____. Uno strano realista. In: _____. *Note per la letteratura (1961-1968)*. Torino: Einaudi, 1979. p.68-88. v.2.
- _____. *Wagner-Mahler*. Torino: Einaudi, 1966.
- _____; EISLER, H. *Musique de cinéma: essai*. Paris: L'Arche, 1972.
- ALMEIDA, J. de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ARANTES, O. B. F. Klee, a utopia do movimento. *Discurso*, São Paulo, n.7, p.87-110, 1976.
- _____. Prefácio. In: PEDROSA, M. *Arte/forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
- _____. Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas. In: SIMPÓSIO “BRASIL SÉCULO XXI”, 11, 1988. Campinas: Unicamp, 1988. (mimeogr.).
- BADIA, G. *Histoire de l'Allemagne contemporaine*. v.I. Ed. ampliada. Paris: PUF, 1964.
- BALZAC, H. *Comédia humana*. Porto Alegre: Globo, 1954, v.9.
- BARRENTO, J. Politização da inteligência. In: BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. (Org.) *Realismo, materialismo, utopia*. Lisboa: Moraes, 1978.
- BAUDELAIRE, C. Le Peintre de la vie moderne. In: _____. *Oeuvres completes*. v.2. Paris: Gallimard, 1976.
- BENJAMIN, W. *Briefe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. v.2.
- _____. *Critiche e recensioni*. Torino: Einaudi, 1972.
- _____. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. v.1.
- _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. v.2.
- _____. L'autore como produttore. In: *Avanguardia e rivoluzione*. Torino: Einaudi, 1979. p.199-218.
- _____. *Lettere 1913-1940*. Torino: Einaudi, 1978.
- _____. Malerei und Graphik und Über die Malerei oder “Zeichen und Mal”. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [s.d.].
- _____. Notizen Svendborg, 21-25 Juli. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. v.6, p.535-7.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Politização da inteligência. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Madrid: Taurus, 1975.
- BENN, G. Bekenntnis zum Expressionismus. In: _____. *Gesammelte Werke*. Wiesbaden: Limes, 1959. v.1. p.250-1.
- _____. *Doble vida y otros escritos autobiográficos*. Barcelona: Barral, 1972.
- BENSELER, F. U.; JUNG, W. (Orgs.). *Lukács 1996*. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bern: Peter Lang A. G., 1997.
- _____. (Orgs.). *Lukács 1977*. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bern: Peter Lang A. G., 1998.

- BLOCH, E. Aktualität und Utopie. Zu Lukács' *Geschichte und Klassenbewusstsein*. In: _____. *Philosophische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969. p.598-621.
- _____. Ernest Bloch kommentiert *Gelebtes Denken*. In: LUKÁCS, G. *Ernst Bloch und Georg Lukács Dokument zum 100. Geburtstag*. Budapest: Lukács-Archívum, 1984.
- _____. *Briefe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- _____. *Der Expressionismus, jetzt erblickt. Die Neue Weltbühne*, Prag – Zürich – Davos, v.33, 1937.
- _____. Der Komische Held. In: _____. *Geist der Utopie* (1918). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- _____. Die Angst des Ingenieurs. In: _____. *Literarische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965.
- _____. *El pensamiento de Hegel*. México: FCE, 1948.
- _____. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962.
- _____. *Geist der Utopie* (1923). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- _____. *Geist der Utopie*. München e Leipzig, 1918.
- _____. Gespräch über Ungleichzeitigkeit. *Kursbuch*, Berlin, n.39, p.1-9, April 1975.
- _____. *Le principe espérance*. Paris: Gallimard, 1976. t.I.
- _____. *Literarische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965. (Originalmente publicado em *Die Internationale Literatur*, v.6, n.6, 1936, p.122-35.)
- _____. Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: _____. *Literarische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965.
- _____. *Philosophische Grundfragen I. Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1961.
- _____. *Spuren*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962.
- _____. Technik und Geistererscheinungen. In: _____. *Literarische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965.
- _____. *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- _____. Über bildende Kunst im Maschinenzeitalter. In: UEDING, G. (Org.). *Ästhetik des Vor-Scheins 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. p.160-6.
- _____. *Vom Hasard zur Katastrophe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972.
- BLOCH, K. *Memoria della mia vita*. Roma: [s.n.], 1982.
- BODEI, R. Le manifestazioni della superficie: filosofia delle forme sociali in Siegfried Kracauer. In: KRACAUER, S. *La massa come ornamento*. Napoli: Prismi, 1982. p.7-25.
- _____. *Multiversum*. Napoli: Bibliopolis, 1982.
- BOELLA, L. *Il giovane Lukács*. Bari: De Donato, 1977.
- _____. Il tempo elastico di Ernst Bloch. *Aut-Aut*, Firenze, n.179-80, 1980.
- _____. *Intelettuali e coscienza de classe*. Milano: Feltrinelli, 1977.
- _____. *Réalité et réalisation*. (cópia datilogr.).

- _____. Pensare e narrare. In: BLOCH, E. *Tracce*. Milano: Coliseum, 1989.
- BOLZ, N. *Bedingungen der Möglichkeit historischer Erfahrung*. (cópia datilogr.).
- BOURDET, V. *Figure de Lukács*. Paris: PUF, 1972.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Gesammelte werk 19. Schriften zur Literatur und Kunst 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967.
- BÜRGER, P. *Das Altern der Moderne: Schriften zur bildenden Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- _____. Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde, *Merkur*, n.454, p.1016-28, Dezember, 1986.
- _____. *Prosa der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- _____. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.
- _____. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- BURSCHELL, F. Erbschaft dieser Zeit. *Die Neue Welbühne*, v.32, n.6, p.173-7, 1936.
- BUSSMANN, G. Entartete Kunst – Blick auf einen nützlichen Mythos. In: *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*. München: Prestel, 1986.
- CACCIARI, M. *Krisis*. México: Passado y Presente, 1982.
- _____. Note sulla dialettica del negativo nell'epoca delle metropoli. *Angelus Novus*, n.21, p.1-54, 1971.
- CASES, C. *Critica del marxismo liberal*. Barcelona: Peninsula, 1971.
- _____. Introdução. BENJAMIN, W. *Il drama barocco tedesco*. Torino: Einaudi, 1971.
- _____. *Il testimone secondario*. Torino: Einaudi, 1985.
- _____. Pensiero vissuto. In: _____. *Su Lukács: vicende di un'interpretazione*. Torino: Einaudi, 1985.
- _____. *Su Lukács*. Torino: Einaudi, 1985.
- CASES, C., FORTINI, F. *Filosofia e prassi. Attualità e rilettura critica di G. Lukács e E. Bloch*. Milano: Diffusioni'84, 1989.
- CHIARINI, P. *Brecht, Lukács e il realismo*. Bari: Laterza, 1983.
- _____. *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*. Roma: Bulzoni, 1986.
- _____. *L'espressionismo tedesco*. Bari: Laterza, 1985.
- CLAUDIN, F. *La crisis del movimiento comunista*. Barcelona: Ruedo Ibérico, 1977.
- COLLOMBE, M. Technique, ornament et expression: à propos de *L'esprit de l'utopie* d'Ernst Bloch. In: RAULET, G.; FÜRKÄS, J. (Orgs.). *Weimar. Le tournant esthétique*. Paris: Anthropos, 1988. p.206.
- COSTA, I. C. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. 1987. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. (mimeogr.).
- _____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COUTINHO, C. N. *A democracia como valor universal*. São Paulo: LCH, 1978.
- _____. *Gramsci*. Porto Alegre: L&PM, 1981.
- D'ANGELO, P. *Simbolo e arte in Hegel*. Bari: Laterza, 1989.

- DANNEMANN, R. *Georg Lukács – Jenseits der Polemiken*. Frankfurt a. M.: Sendler, 1986.
- DE FEO, N. *Weber-Lukács*. Ideologia-Dialética. Barcelona: A. Redondo Editor, 1972.
- DE MARIA, L. *La nascita dell'avanguardia*. Venezia: Marsilio, 1986.
- DE MICHELI, M. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1966.
- DESIDERI, F. *Walter Benjamin il tempo e le forme*. Roma: Riuniti, 1980.
- EISLER, H. *Con Brecht. Intervista di Hans Bunge*. Roma: Riuniti, 1979.
- ERPENDECK, F. Posfácio à reedição de *Das Wort*. Berlin: [s.n.], 1968.
- FABRIS, A. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FEHÉR, F. et al. *La Scuola di Budapest: sul giovane Lukács*. Firenze: Nuova Italia, 1978.
- . Ai bivio dell'anticapitalismo romantico. In: FEHÉR, F. et al. *La Scuola di Budapest: sul giovane Lukács*. Firenze: Nuova Italia, 1978.
- . Filosofia della storia del dramma, metafisica della tragedia e utopia del dramma non tragico. Le tappe fondamentale della teoria del dramma del giovane Lukács. *Aut-Aut*, Firenze, n.157-8, 1977.
- . Lukács and Benjamin: Parallels and Constrasts. *New German Critique*, n.34, 1985.
- . Lukács in Weimar. In: HELLER, A. et al. *Lukács Revalued*. Oxford: Maxwell, 1983.
- . *Música y racionalidad*. In: HELLER, A.; FEHÉR, R. *Políticas de la postmodernidad*. Barcelona: Peninsula, 1989.
- FISCHBACH, F. *Lukács, Bloch, Eisler. Contribution à l'histoire d'une controverse*. Paris: Europe, 1969.
- FORTINI, F. *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Milano: Il Saggiatore, 1965.
- FREESE, W. On Benjamin and Brecht. *Telos*, n.49, p.155-71, 1981.
- GALLAS, H. *Teoría marxista de la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- GHERARUCCI, I. *Il futurismo italiano*. Roma: Riuniti 1984.
- GISSELBRECHT, A. Autour de Brecht mais sans lui, *Obliques: "Utiliser" Brecht*, Paris, Editions Borderie, n.20-1, p.59-73, 1979. (Coll. Obliques).
- GÓRKI, M.; ZDANOV, A. A. *Literatura, filosofia e realismo*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- GORSSEN, P. *Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst*. Frankfurt a. M.: Sendler, 1981.
- GRAMSCI, A. Carta a Trotsky de setembro de 1922. In: ————. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- . *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 1972.
- GÜNTHER, H. Antwort an Ernst Bloch. *Internationale Literatur*, v.6, n.8, p.112-24.
- . Erbschaft dieser Zeit? *Internationale Literatur*, v.6, n.3, p.85-101, 1936.
- HABERMAS, J. Arquitetura moderna e pós-moderna. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, 1987.

- _____. *Der philosophische Discurs der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- _____. *Die Neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- _____. *Eine Art Schadensabwicklung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.
- _____. Geschichtsbewusstsein und posttraditionale Identität. Die Westorientierung der Bundesrepublik. In: _____. *Kleine politische Schriften VI*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.
- _____. *Perfiles filosóficos-políticos*. Madrid: Taurus, 1986.
- _____. The Dialectics of Rationalization. *Telos*, St. Louis, n. 49, p.7, 1981.
- _____. *Theorie des kommunikativen Handels*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. v.1.
- HAUSER, A. *Introducción a la historia del arte*. Madrid: Alianza, 1973.
- _____. *Sociologia del arte*. Madrid: Alianza, 1983. v.5.
- _____. *Sociologia da arte 5*. Barcelona: Labor, 1983.
- HEGEL, G. W. F. *Ästhetik*. Westberlin: Eurobuch, 1985. v.1.
- _____. *Vorlesungen über Ästhetik II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- _____. *Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.
- HELLER, A. et al. *Lukács Revalued*. Oxford: Maxwell, 1983.
- _____. *Morale e rivoluzione*. Roma: Savelli, 1979.
- HESSE, H. Über Ernst Bloch Erbschaft dieser Zeit. *Bonniers Litterära Magazin*, 1935.
- _____. Über Ernst Bloch Erbschaft dieser Zeit. *Neue Deutsche Bücher*, Stuttgart, 1935.
- HOBBSBAWM, E. (Org.). *Storia del marxismo*. Torino: Einaudi, 1980.
- HOLZ, H. H. Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens. *Documenta 5*, Kassel, 30 Juni, Oktober 1972, 1.1-1, p.86.
- _____. Il ruolo della mimesi nell'estetica di Lukács. In: VV. AA. *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*. Urbino: QuattroVenti, 1986.
- IVERNEL, P. Supçons – D'Ernst Bloch à Walter Benjamin. In: RAULET, G. *Utopie – marxisme selon Ernst Bloch*. Paris: Payot, 1976. p.265-78.
- JAMESON, F. *Aesthetics & Politics*. London: Verso, 1980.
- JAUSS, H. R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*. München: Fink 1977.
- _____. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.
- KEMP, W. Walter Benjamin e la scena estetica: i rapporti tra Benjamin e la Scuola Viennese. *Aut-Aut*, Firenze, n.189-90, 1982.
- KLEE, P. *Theorie de l'art moderne*. Paris: Klincksieck, 1980.
- KLEIN, A. (Org.). *Georg Lukács in Berlin: Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32*. Berlin: Aufbau, 1990.
- KOFLER, L. *Zur Theorie der modernen Literatur*. Neuwied am Rhein: Luchterhand, 1962.
- KONDER, L. *Lukács*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- KRACAUER, S. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- _____. *Die Angestellten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971.

- KRAISKI, G. (Org.). *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al I Congresso degli Scrittori Sovietici*. Bari: Laterza, 1967.
- LANKHEIT, K. A history of the Almanac. In: *The "Blauë Reiter" Almanac*. New York: [s.n.], 1974.
- LINDNER, B.; LÜDKE, W. M. (Orgs.). *Materialen zur ästhetischen Theorie Adornos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
- LOSS, A. Ornamento e delitto. In: *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi, 1984.
- LÖWY, M.; MÜNSTER, A.; TERTULIAN, N. (Orgs.). *Verdinglichung und Utopie. Ernst Bloch und Georg Lukács*. Frankfurt a. M.: Sandler, 1987.
- LÖWY, M. *Para una sociologia de los intelectuales revolucionarios*. México: Siglo XXI, 1978.
- LOUREIRO, I. M.; MUSSE, R. (Orgs.). *Capítulos do marxismo ocidental*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- LUCINI, G. P. *Marinetti, futurismo, futuristi*. Bologna: M. Boni, 1975.
- LUKÁCS, G. *Arte e società*. Roma: Riuniti, 1975. 2v.
- . *Aportaciones a la historia de la estética*. Barcelona: [s.n.], 1965.
- . *Aportaciones a la historia de la estética*. México D. F.: Grijalbo, 1967.
- . *Ästhetik I*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1972.
- . *Ästhetik IV*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1972.
- . *Briefwechsel (1902-1917)*. Org. por E. Karadi e E. Fekete. Stuttgart: Metzeler, 1982. Trad. de *Georg Lukács. Correspondance de jeunesse*. Paris: Maspero, 1981.
- . *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- . *Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.
- . *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971.
- . Die Erbschaft dieser Zeit. In: ————. *Ernst Bloch und Georg Lukács. Dokumente Zum 100. Geburtstag*. Budapest: Lukács-Archívum, 1984. p.245-65.
- . *Écrits de Moscou*. Paris: Sociale, 1974.
- . *El asalto a la razón*. Barcelona: Grijalbo, 1967.
- . *El joven Hegel*. Barcelona: Grijalbo, 1972.
- . Elogio do século XIX. *Novos Rumos*, n.8-9, p.10-1, 1988.
- . *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo XX, 1965.
- . *Essays über Realismus*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971.
- . *Estetica di Heidelberg (1916-1918)*. Milano: Sugarco, 1974.
- . *Estetica I*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- . *Estética*. Torino: Einaudi, 1975.
- . Grande Hotel "Abismo". *Metaphorein*, Napoli, n.8, 1982 (reeditado in *La responsabilità sociale del filosofo*. Lucca: Pacini Fazzi, 1989).
- . Gesunde oder kranke Kunst? [Arte sã ou arte doente?]. In: ————. *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.

- _____. *Historia y consciencia de clase*. Barcelona: Grijalbo, 1969.
- _____. *Il dramma moderno dal naturalismo a Hofmannstahl*. Milano: Sugarco, 1980.
- _____. *Il significato attuale del realismo critico*. Torino: Einaudi, 1957.
- _____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização, 1970.
- _____. *La responsabilità sociale del filosofo*. Lucca: Pacini Fazzi, 1989.
- _____. *La novela histórica*. México D. F.: Era, 1971.
- _____. *La teoria de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- _____. *Le roman historique*. Paris: Payot, 1972.
- _____. *Luomo e la democrazia*. Roma: Riuniti, 1987.
- _____. Lukács fala sobre sua vida e sua obra. *Temas de Ciências Humanas*, São Paulo, n.9, 1979.
- _____. *Littérature, philosophie, marxisme (1922-1923)*. Paris: PUF, 1978.
- _____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Porto: Nova Crítica, 1979.
- _____. *Metafísica de la tragedia*. In: _____. *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975. p.243-74.
- _____. *Nueva historia de la literatura alemana*. Buenos Aires: Pléyade, 1971.
- _____. Paul Gauguin. In: LUKÁCS, G.; PULLEGA, P. *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*. Bologna: Cappelli, 1981. p.53-8.
- _____. *Pensiero vissuto*: autobiografía in forma di dialogo. Roma: Riuniti, 1983.
- _____. *Probleme des realismus I*. Newvied: Luchterhand, 1971.
- _____. *Problemas del realismo*. México D. F.: Grijalbo, 1966.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.
- _____. *Scritti sul romance*. Bologna: Mulino, 1982.
- _____. Se trata del realismo. In: _____. *Problemas del realismo*. México: Grijalbo, 1966.
- _____. Sobre Sua alteza real. In: MANN, T. *Sua alteza real*. Rio de Janeiro: Portugália, [s.d.]. p.5-14.
- _____. Sobre un aspecto de la actualidad de Shakespeare. In: _____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970. p.459-64.
- _____. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Peninsula, 1966.
- _____. Teses de Blum. *Temas de Ciências Humanas*, São Paulo, n.7, p.19-30, 1981.
- _____. *Theorie des Romans*. München: DTV, 1994.
- _____. Un pamphlet contre la guerre de la bourgeoisie. In: LÖWY, M. (Org.). *Littérature, philosophie, marxisme*. Paris: PUF, 1978.
- _____. Wozu brauchen wir das klassische Erbe? In: _____. *Ernst Bloch und Georg Lukács Dokument zum 100. Geburtstag*. Budapest: Lukács-Archívum, 1984.
- _____. Zur Frage der Satire. *Internationale Literatur*, v.1, n.4-5, 1932. (Apud LEENHARDT, J. Au coeur du débat Brecht-Lukács: la satire. In: *L'Herne: B. Brecht*, v.2.)
- LUNACHARSKY, A. V. *Las artes plásticas y la política en la Russia revolucionária*. Barcelona: Enlace, 1969.

- MAAR, W. L. *A formação da teoria em História e consciência de classe*. 1988. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. (mimeogr.).
- . *O coração e as almas*. 1980. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- MACHADO, C. E. J. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- . Ração e modernidade. *Folha de S. Paulo*, 14 ago. 1987. Folhetim.
- MADRASCH-GROSCHOPP, U. *Die Welbühne. Porträt einer Zeitschrift*. Frankfurt a. M.-Berlin: Ullstein, 1985.
- MANN, K. Gottfried Benn, Die Geschichte einer Verirrung. *Das Wort*, set. 1937.
- . Neue Bücher. *Die Sammlung*, v.2, n.4, p.201-10, dez. 1934.
- MARCUSE, H. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- . *Kultur und Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965.
- . Über “Erbschaft dieser Zeit”. *Das Neue Tagebuch*, v.3, p.1196-7, 1935.
- MÁRKUS, G. L'anima e la vita. II “giovane” Lukács e il problema della Kultur. *Aut-Aut*, n.157-8, 1977.
- . La prima estetica di Lukács: lo sviluppo filosofico del giovane Lukács. In: FEHÉR, R. et al. *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*. Firenze: Nuova Italia, 1978.
- . Nota di György Márkus. In: LUKÁCS, G. *Estetica di Heidelberg*. Milano: Sugarco, 1974.
- MARX, K. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf) 1857-1858*. Berlin: Dietz, 1953.
- . *Manuscriptos de Paris*. Barcelona: Grijalbo, 1978.
- . Rezension der Schrift G. F. Daumer: Die Religion der neuen Zeitalters, Hamburg 1850. In: *Neue Rheinische Zeitung*. Reimpressão. Berlin: Rütten & Loening, 1955.
- MASINI, F. *Brecht e Benjamin*. Bari: De Donato, 1977.
- MATZNER, J. (Org.). *Lehrstück Lukács*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- MERLEAU-PONTY, M. *Las aventuras de la dialéctica*. Buenos Aires: Siglo XX, 1974.
- MÉSZÁROS, I. *Lukács' Concept of Dialectic*. London: Merlin, 1972.
- MOSES, S. Lidée d'origine chez Walter Benjamin. In: COLÓQUIO DE PARIS, 1983. (mimeogr.).
- MÜLDER-BACH, I. Réflexions sur la fenomenologie de la surface de Siegfried Kracauer. In: RAULET, G.; FÜRKÄS, J. (Orgs.). *Weimar. Le tournant esthétique*. Paris: Anthropos, 1988.
- MÜNCHHAUSEN, B. V. Die neue Dichtung. *Deutscher Almanach auf das Jahr 1934*. Leipzig, 1933. p.26-8. In: RAABE, P. (Org.). *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. München, 1965.

- MÜNSTER, A. *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.
- MUSIL, R. Conférence à Paris. *Les cahiers de l'Herne: Robert Musil*, Paris, p.71-4, 1971.
- NEGT, O. Erbschaft aus Ungleichzeitigkeit und das Problem der Propaganda. In: VV. AA. *Es muß nicht immer Marmor sein*. Berlin: [s.n.], 1975. p.31-2.
- . Nachwort zu Ernst Bloch, *Vom Hasard zur Katastrophe*, Frankfurt a. M., 1972. (apud SCHMIDT, B. *Ernst Bloch*. Stuttgart: Metzler, 1985).
- PALMIER, J.-M. L'expressionisme, art dégénéré. In: ———. *L'expressionisme comme révolte*. Paris: Payot, 1978. p.439-554.
- . *L'expressionisme et les Arts*. Paris: Payot, 1979.
- . *Weimar in exile. 1. Exil en Europe*. Paris: Payot, 1988.
- PERLINE, T. Prefazione. In: LUKÁCS, G. *Filosofia del arte*. Milano: Sugarco, 1974.
- PETTAZZI, C. *Th. Wiesengrund Adorno*. Firenze: La Nuova Italia, 1979.
- POLANYI, K. *La grande trasformazione*. Torino: Einaudi, 1974.
- PREVOST, C. Brecht et Lukács devant l'expressionisme, *Obliques: "Utiliser" Brecht*, Paris, Editions Borderie, n.20-1, p.49-54, 1979. (Coll. Obliques).
- RAABE, P. (Org.). *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. München: [s.n.], 1965.
- RADNOTI, S. The effective power of art: on Benjamin's aesthetics. *Telos* (separata do autor), p.61-82.
- RAULET, G. Les ornements de la liberation. In: RAULET, G.; FÜRKÄS, J. (Orgs.). *Weimar. Le tournant esthétique*. Paris: Anthropos, 1988. p.211-44.
- RAULET, G.; FÜRKÄS, J. (Orgs.). *Weimar. Le tournant esthétique*. Paris: Anthropos, 1988.
- ROCHLITZ, R. O melhor discípulo de Walter Benjamin. *Praga: estudos marxistas*, São Paulo, Hucitec, n.4, Trad. de Isabel M. Loureiro, 1997.
- ROTHER, W. Benn-Renaissancen. In: HILLEBRAND, B. *Über Gottfried Benn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987. v.2 (1957-1986).
- ROSENKRANZ, K. *Estetica del Brutto*. Bologna: Il Mulino, 1984.
- SALARIS, C. *Storia del futurismo*. Roma: Riuniti, 1985.
- SALVUCCI, P. Lukács e a filosofia classica tedesca. Il dibattito Fichte-Schelling. In: VV. AA. *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*. Urbino: QuattroVenti, 1986.
- SANCHEZ VÁZQUEZ. *Estética y marxismo*. v.I e II. México D. F.: Era, 1970.
- SARTRE, J.-P. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948. (Idées.)
- SCHEIBLE, H. *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*. Hamburg: Rowolt, 1988.
- SCHIAVONI, G. Benjamin nel giardino de Brecht. Svendberg e dintorni. In: VV. AA. *Walter Benjamin. Tempo, storia, linguaggio*. Roma: Riuniti, 1983. p.149-79.
- . *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*. Palermo: Sugarco, 1980.
- SCHMIDT, B. *Ernst Bloch*. Stuttgart: Metzler, 1985.

- SCHMITT, H.-J. Die Wenigen, die das davon erkannt. In: HILLEBRAND, B. *Über Gottfried Benn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987. v.2 (1957-1986).
- . *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- SCHOLEM, G.; ADORNO, T. W. (Orgs.). *Walter Benjamin. Briefe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- SCHOLEM, G. *Walter Benjamin e il suo angelo*. Milano: Adelphi, 1978.
- . *Teologia e utopia*. Torino: Einaudi, 1987.
- SCHÖNBERG, A. The Relationship to the Text. *Der Blaue Reiter*, London, 1974.
- SIMMEL, G. Die Großstädte und das Geistesleben. In: MALDONADO, T. *Tecnica e cultura*. Milano: Feltrinelli, 1979. p.65-79.
- SIMONE, A. de. *Lukács e Simmel. Il disincanto della modernità e le antinomie della ragione dialettica*. Lecce: Milella, 1985.
- SZIKLAI, L. Lukács e l'età del socialismo. Contributo alla genesi di *Der Junge Hegel*. (Atti del convegno di Roma, 12/1981). In: VALENTE, M.; ALMÁSI, M. et al. (Orgs.). *Lukács e il suo tempo*. Napoli: Pironti, 1984. p.53-64.
- SZONDI, P. *La poetica di Hegel e Schelling*. Torino: Einaudi, 1986.
- . *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
- . Speranza nel passato: su Walter Benjamin. *Aut-Aut*, Firenze, n.189-90, 1982.
- . *Teoria del drama moderno*. Torino: Einaudi, 1982.
- TAFURI, M. Austro marxismo e città. *Das rote Wien. Contropiano*, n.2, 1971.
- TERTULIAN, N. Heidegger, il destino de una filosofia. *Rinascita*, Roma, 6 fev. 1988.
- . La destruction de la raison – trente ans après. *Doxa*, Budapest, n.4, p.113-40, 1985.
- . Lukács/Adorno – La riconciliazione impossibile. In: VV. AA. *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*. Urbino: QuattroVenti, 1985.
- TIEDEMANN, R. *Dialektik im Stillstand*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- TROTSKY, L. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- VACATELLO, M. Th. W. *Adorno: Il rinvio della prassi*. Firenze: La Nuova Italia, 1972.
- VADJA, M. El juicio estético y la visión del mundo en la pintura. VV. AA. *Dialéctica de las formas*. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest. Barcelona: Península, 1987. p.105-39.
- VALENTE, M. (Org.). *Lukács e il suo tempo: la costanza della ragione sistematica*. Napoli: Pironti, 1984.
- VALLIER, D. Lire Worringer. In: WORRINGER, W. *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Klincksieck, 1978.
- VV. AA. *Das Wort*. Berlin: [s.n.], 1968.
- . *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*. Barcelona: Península, 1987.

- . *Futurismo e futurismi*. Venezia: [s.n.], 1986.
- . *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*. Urbino: Quattro-Venti, 1986.
- . *Il marxismo della maturità di Lukács*. Napoli: Prismi, 1983.
- . *L'espressionismo*. Roma: Newton Compton, 1981.
- . *Tendenzen der Zwanziger Jahre*. Berlin: Dietrich Reimer, 1977.
- . *Über Walter Benjamin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968.
- WELLMER, A. *Zur Dialektik der Moderne und Postmoderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- WOLLIN, R. *Experience and materialism in Benjamin's Passagenwerk*. (cópia datilogr.).
- WORRINGER, W. *El arte e sus interrogantes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
- . *Abstraction et Einföhlung*. Paris: Klincksieck, 1978.

SOBRE O LIVRO

Coleção: Biblioteca Básica

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 24 x 41 paicas

Tipologia: Goudy Old Style 11/13

Papel: Off-set 75 g/m² (miolo)

Cartão Supremo 250 g/m² (capa)

1ª edição: 1998

1ª reimpressão: 2012

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Produção Gráfica

Edson Francisco dos Santos (Assistente)

Edição de Texto

Fábio Gonçalves (Assistente Editorial)

Armando Oliveira Ferreira (Preparação de Original)

Carlos Villarruel e Luicy Caetano de Oliveira (Revisão)

Lilian Garrafa (Atualização Ortográfica)

Editoração Eletrônica

Sergio Gzeschnik (Diagramação)

