

Brecht e a polêmica sobre o Expressionismo*

Brecht and a controversy over Expressionism

Sérgio de Carvalho**

Resumo

O artigo reavalia aspectos gerais da polêmica sobre o Expressionismo, quando na década de 1930 diversos intelectuais debateram na revista *Das Wort* os caminhos da arte de esquerda no modernismo, em sua relação com a tradição literária do Realismo. Detém-se, particularmente, no ponto de vista de Bertolt Brecht em relação ao sentido normativo gerado pelo debate sobre os produtores de arte, a despeito da complexidade dos pontos de vista estéticos envolvidos.

Palavras-chave: Bertol Brecht, Realismo, teatro, Lukács, montagem.

Abstract

*This paper reevaluates general aspects of the controversy over Expressionism, when many intellectuals in the 1930s debated in the magazine *Das Wort* about the leftist art paths in modernism and its relation with the literary tradition of realism. We emphasize the point of view of Bertolt Brecht regarding the normative sense generated by the debate on the art of producers, despite the complexity of aesthetic viewpoints involved.*

Keywords: Bertolt Brecht, Realism, theater, Lukacs, montage.

* Palestra apresentada em 26 de agosto de 2015 no Colóquio Marx e o Marxismo 2015, ocorrido na Universidade Federal Fluminense, Niterói.

** Sérgio de Carvalho é dramaturgo, encenador e professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

Para que possamos conversar, gostaria de apresentar algumas das posições do escritor de peças alemão Bertolt Brecht em relação a uma das polêmicas mais importantes sobre estética marxista no século XX, o chamado “Debate sobre o Expressionismo”, que foi a rigor um debate sobre Realismo. Ainda que encontremos, em momentos posteriores, desenvolvimentos mais sofisticados de cada um dos argumentos dos pensadores envolvidos nesse debate, ele está longe de ser um “tema secundário” como querem certos cultores idealistas da obra dos “mestres”, em seu esforço de eliminar as contradições de processos de aprendizado que são coletivos. O debate é revelador não apenas das possibilidades centrais de desenvolvimento da dialética marxista no campo da representação, mas deve ser compreendido no seu conjunto: através das interações entre as várias visões contrárias. Em outro aspecto, menos produtivo, ele modela ainda hoje, em sua vulgata, grande parte das disputas teóricas sobre a arte de esquerda¹. Conhecê-lo, acredito, é fundamental para que os posicionamentos antigos sejam reavaliados com vistas a sua utilidade atual. Como se sabe, a polêmica ocorreu na forma de artigos publicados entre 1937 e 1938. Teve alguns ecos nos anos seguintes e voltou a surgir no começo dos anos, 1960 quando Theodor Adorno (1972) comenta as principais posições estéticas de Lukács. De certo modo, em que pese a diferença de conjuntura, repunha-se anos depois uma especulação que sugeria uma oposição discutível – é essa a vulgata que perdura até hoje – entre obra de arte orgânica (ou realista) e a obra vanguardista (não orgânica). A simplificação das visões estéticas assim enunciada sinaliza, paradoxalmente, um momento em que esse debate orientava-se para sua menor dimensão, a normativa, e já pouco influenciava qualquer prática realmente dialética, passando a restringir-se aos ambientes acadêmicos especializados, onde sobrevive até hoje.

Brecht não participou da polêmica dos anos 1930, apesar de ter feito parte do comitê editorial da revista *Das Wort*, principal veículo dos artigos sobre o tema. Entretanto, fez muitas anotações pessoais sobre o caso. Seus escritos sobre Lukács não foram divulgados na época por razões diversas. Para além do esforço de não aumentar as cisões entre os intelectuais antifascistas, a verdade aparente é que Brecht respeitava, de fato, Lukács, mesmo quando ironizava sua postura de um “mestre escola”. E apesar de todas as discordâncias em relação aos juízos críticos do húngaro, alguns dos temas centrais do debate, desde então, passam a orientar suas próprias reflexões artísticas, que assumem um caráter mais geral, agora com alguma ambição de “teoria” descolada das produções imediatas. A relação entre a arte anticapitalista e a imitação dos modelos clássicos, e a possibilidade de um realismo modernista estabelecido em diálogo com um projeto de

¹ Apesar de estar hoje circunscrita a ambientes acadêmicos, essa disputa de orientações no campo da estética marxista às vezes assume formas unilaterais, que podem se desdobrar para outros ambientes, como o das editoras de movimentos sociais.

arte popular são dois exemplos de questões antes não desenvolvidas e que aparecem, por exemplo, no principal escrito teorizante de Brecht, os diálogos de *A Compra do Latão*, obra inconclusa e escrita naqueles mesmos anos. Não por acaso, essas reflexões em forma dialógica contrapõem a personagem de um filósofo materialista a um grupo de atores de tendência esteticista, num encontro que ocorre nas coxias de um teatro, mediado por um dramaturgista, após uma apresentação de Shakespeare. Durante quatro noites eles discutem a função e as formas da representação teatral. Para Brecht, o sentido primeiro de toda teoria é avaliar os erros e preparar a prática futura. Na elaboração ficcional e despedaçada de *A Compra do Latão*, essa orientação surge também como vontade de superação das questões apresentadas pelo grupo de seguidores de Lukács.

A revista *Das Wort* nasceu com o objetivo de reunir colaboradores da frente de escritores antifascistas de origem alemã que estavam no exílio. Ela foi fundada dentro do Primeiro Congresso Internacional dos Escritores pela Liberdade da Cultura, ocorrido em Paris em junho de 1935. Naquele encontro havia uma grande diversidade de tendências estético-políticas. Meses antes, em agosto de 1934, ocorreu o Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos, quando o discurso de Górkí sobre o “realismo socialista” foi apenas uma parte do esforço conjunto no sentido de uma orientação mais positiva e menos experimental para a arte soviética. A norma, mais ou menos declarada, chegaria depois a assumir dimensões policiais no ambiente da arte comunista dos anos seguintes, com consequências trágicas – refiro-me, por exemplo, ao banimento e à morte de um artista revolucionário como Meyerhold.

Naquele mesmo ano de 1934, de modo muito mais sofisticado e com vínculos bastante contraditórios com o debate soviético, posteriormente esclarecidos, Lukács publicou o ensaio que delineou as principais coordenadas da polémica alemã posterior. Era o número inaugural da revista marxista *Internationale Literatur*, publicada em Moscou. O título algo irônico “Grandeza e decadência do Expressionismo” apresenta o horizonte da crítica. Interessa ao autor avaliar a confusão intelectual daquele movimento de vanguarda no que se refere à relação entre aspectos ideológicos e formais:

Em contraste com a pintura de misérias do Naturalismo, que continua, 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 revela seu fundamento burguês [...] e desde o início separava o conceito de burguesia de toda conexão de classe (Machado, 1998, p. 33).

A análise aponta o limite de um projeto considerado por ele angustiado e pessimista, e que nunca lhe pareceu ir além de um “idealismo subjetivo”, comum

aos melhores autores de sua própria geração no pós-Primeira guerra. Haveria naquelas obras, segundo Lukács, um déficit de materialismo histórico que aproxima seu confuso *sentimento de mundo* da política conservadora do Partido Socialista Independente (USPD) alemão, que colaborou com os descaminhos da revolução naquele país.

O problema do Expressionismo não se ligava, entretanto, apenas à “ideologia de evasão” de artistas e intelectuais que flertavam com o Nada e que assim tendiam ao irracionalismo. A questão era também de ordem estética, representacional. No limite, referia-se ao colapso da dialética entre a parte e o todo na obra de arte, à perda da organicidade estética da relação entre imagem e mundo.

A tendência de descrever apenas sintomas do estrago capitalista ou só as consequências subjetivas dos acontecimentos sociais fez com que o expressionismo, segundo Lukács, concebesse a realidade como um “caos, ou seja como algo incognoscível, uma existência sem leis”. Haveria aí, portanto, o desenvolvimento de uma tendência já esboçada no Naturalismo anterior, a de um apego às aparências externas do real, de interesse apenas pela superfície da vida. Isso ocorria, contudo, com uma inversão de orientação: se antes se destacavam naturalisticamente as imediaticidades de um real supostamente objetivo, sem maior conexão entre as partes e o todo, agora o novo sentimento de mundo enfatiza as essencialidades de uma suposta relação entre sujeito enclausurado e mundo exterior, sendo que o mundo é apenas concebido de maneira genérica, em suas conexões abstratas de espaço-tempo.

Aparece nesse argumento a oposição fundamental do pensamento literário de Lukács sobre arte naqueles anos, a distinção entre Narrar e Descrever, que dá título ao ensaio famoso, fundada numa oposição entre o grande Realismo e o Naturalismo. Seria essa uma antítese de caráter geral da arte, fundada em conceitos reguladores concebidos num sentido amplo, para além das escolas literárias que os nomearam.

Naqueles primeiros anos da década de 1930, Lukács marcava seu afastamento em relação às brilhantes obras de juventude: *Teoria do Romance e História e Consciência de Classe*. Em 1962, quando da reedição do primeiro desses livros, num posfácio autocrítico, ele associa sua obra de juventude àquela mesma ideologia decadentista dos anos 1920 que enxergava nos expressionistas. E compara seus escritos de então ao de pensadores como Bloch, Benjamin e Adorno: todos seriam praticantes de um pessimismo rebelde e de um anticapitalismo romântico, o que resultaria, segundo ele, numa fusão de “ética de esquerda com epistemologia de direita”. É nesse texto também célebre que ele acusa o pensamento de Adorno, numa tirada divertida e aguda, de ter se alojado comodamente no Grande Hotel Abismo, esse “belo hotel, provido de todo conforto, à beira do abismo, do nada, do absurdo” (Lukács, 2000, p. 18).

Nessa autocrítica de geração, iniciada já no tempo de “Grandeza e Decadência do Expressionismo”, ele sugere que foi um conformismo disfarçado de inconformismo, levado ao limite por alguns intelectuais e artistas de esquerda, que os aproximou de um irracionalismo análogo ao do pensamento nazista.

Em 1937, nas páginas de *Das Wort*, essa sugestão velada e muito pesada ganha difusão nos artigos dos seguidores de Lukács, que passam a discutir o caso real do vínculo com a cultura Nazista na obra de um escritor expressionista como Gottfried Benn. O artigo que desencadeia a polêmica, escrito por Bernhard Ziegler, pseudônimo de Alfred Kurella, chega a enunciar que a glorificação dos elementos reacionários não foi exceção entre os vanguardistas, mas foi antes uma regra advinda dos aspectos irracionalistas e da tendência ao formalismo.

A generalização soava pesada e a palavra “formalismo” convertia-se numa acusação grave. Naquele mesmo ano, ocorre a exposição nazista sobre a *Arte Degenerada*. E paradoxalmente os intelectuais orgânicos do Partido Nacional Socialista de Hitler, que em muitos setores demonstravam opinião oposta à de Ziegler, valiam-se dos mesmos argumentos: as pinturas expressionistas foram expostas ao lado de frases ridicularizadoras, que condenavam seu abstracionismo e desconexão com o mundo empírico.

Não é o caso de detalhar a polêmica que se segue a partir daí, tão bem exposta no livro de Carlos Eduardo Jordão Machado sobre o tema, intitulado *Debate sobre o Expressionismo*. Basta dizer que se tornava necessário tomar armas no debate. Do ponto de vista daqueles que desconfiavam do elogio ao estilo realista, era preciso separar o joio do trigo na vanguarda para indicar os riscos da atitude policial dos comitês literários de Moscou, num momento em que a cultura Nazista promovia elogio análogo ao culto dos clássicos, o que impunha um neoclassicismo hitlerista *kitsch* e escolar.

O principal teórico que vem a campo com esse intuito é Ernst Bloch. Ele mostra que Ziegler dilui os argumentos de sua verdadeira fonte, Lukács, e passa a discutir os interesses por trás desse dualismo entre Expressionismo e Classicismo. Diz Bloch: “O Classicismo aqui é o saudável, o romantismo, o doente, e o expressionismo, o que há de mais doente, e isso [...], como afirma Lukács, [...] por causa da regularidade e do belo acabado, por causa do realismo objetivo ainda não decadente que é próprio ao clássico” (Bloch *In*: Machado, 1998, p. 179).

No ponto teórico mais importante, Bloch afirma que a visão realista de Lukács “pressupõe sempre uma realidade coerente e fechada”, uma totalidade ininterrupta tal como se desenvolve nos sistemas filosóficos idealistas, preferindo não ver que talvez a “realidade da coerência de totalidade, infindavelmente mediatizada”, talvez não seja mais tão objetiva nos dias de hoje. Seria por pressupor um conceito tão fechado de realidade, diz Bloch, que Lukács se volta contra a tentativa expressionista de decompor as imagens do mundo: “É por essa razão que ele não vê senão destruição subjetivista numa arte que aproveita a destruição

real da coerência superficial”, arte que “procura descobrir alguma coisa de novo nos espaços vazios” (*Ibidem*, pp. 179-180).

A grande resposta de Lukács às críticas de Bloch vem no ensaio “Trata-se do Realismo”, também publicado em *Das Wort* em 1938. Mais do que uma negativa teórica, o texto evidencia o sentido modelador do debate e encerra o primeiro ciclo da polêmica. Há nele uma formulação clara do que Lukács entende por um Realismo capaz de ser progressista e organizador da cultura. De início, ele refuta a acusação de idealismo em relação a seu conceito de Todo. Vale-se de Marx para afirmar que sua concepção de totalidade aceita que possa haver um fracionamento do real desde que entendido como etapa no processo de autonomização capitalista: a superfície do capitalismo apresenta-se desunida, em alguns momentos, de seu processo total, sendo que, dialeticamente, “a unidade, a totalidade, a conexão objetiva de todas as partes, se expressa de forma mais incisiva justamente nos períodos de crise” (Lukács In: Machado, 1998, p. 200). A unidade se aprofunda nessa separação. Em outros termos, a experiência subjetiva da desunião, tão ao gosto de certa arte expressionista, não necessariamente corresponderia a uma fragmentação do real.

Com base nisso, e o argumento parece forte até hoje, Lukács reafirma seu interesse por uma literatura capaz de criar conexões objetivas, orgânicas. Mesmo quando mostra uma parte do processo de fragmentação social, ela deve indicar seu caráter de momento de um todo. É nessa perspectiva que ele passa então a recusar algumas técnicas literárias caras às vanguardas, tais como a *montagem* feita ao modo dos surrealistas, ou o *monólogo interior*, que não lhe parecem soluções adequadas para o problema teórico apresentado.

No decorrer do texto, porém, a teorização geral cede lugar ao comentário sobre aspectos técnicos, e a reflexão estética converte-se em avaliação dos procedimentos, o que faz com que recaia (mais ou menos explicitamente) na normatização poética. A justificativa sobre por que a montagem não parece a Lukács uma boa solução é feita sem maior mediação crítica e sem análise concreta de casos. E sem conseguir explicar por que essas técnicas vanguardistas seriam essencialmente incapazes de indicar, na forma fragmentada, dialeticamente, a presença de um todo ausente, resta-lhe a depreciação genérica.

As experiências de colagens e os choques formais pretendidos pela arte experimental do século 20 resultaram mais ou menos complexas, mais ou menos banais, mais ou menos vivas, mas não necessariamente são, em si, destituídas de potencial dialético. A não ser nos termos de uma estética positiva fundada na relação entre sujeito consciente (o narrador ou o protagonista do drama) e o mundo. É esse flanco teórico na argumentação de Lukács, sua eleição de uma possibilidade soberana de dialética representacional, centrada na consciência do sujeito organizador da forma, que abre espaço para as críticas impiedosas de Adorno nos anos 1960, e dá sentido à acusação feita pelo teórico frankfurtiano de

que parece haver aí um rebaixamento teórico diante dos trabalhos iniciais. Situando-se contra qualquer “conteudismo” estético, Adorno argumenta que uma obra de arte só pode se manifestar como “conhecimento negativo” e radicalmente formal da realidade, o que configura, no limite, uma inconsciência. A verdade da obra se cria ao se fechar em sua própria dimensão formal (o objeto conciliado na imagem) em face de uma exterioridade objetiva do mundo com a qual não se concilia. Se Lukács insiste na possibilidade dada de uma reflexão do real numa forma realista orgânica, Adorno se põe facilmente como antípoda, e afirma que só a obra de vanguardismo radical é expressão autêntica para um mundo inumano. Só ela recusa a ilusão formal de um mundo sadio ao se negar a qualquer acordo com ele (cf. Adorno, 1972).

Peter Burger já observou, com muita perspicácia, em seu livro *Teoria da Vanguarda*², que os brilhantes movimentos teóricos de Lukács e Adorno, a rigor tão distintos em seu interesse pela dialética, tão vibrantes como teoria estética, se aproximam e se enfraquecem quando se orientam para uma visão normativa da arte, quando descem da teoria para a proposição de padrões de validade geral. Dois exemplos teatrais ilustram bem isso: a despeito de sua força temática, Górkí, autor referencial do realismo moderno, nunca deixou de escrever dramas sentimentalistas e de concepção narrativa muito próxima do moralismo burguês. Analogamente, o exemplo supremo de uma vanguarda teatral para Adorno, o “negativo do negativo” Beckett, funda-se num fechamento dramático incapaz de abrir o palco a qualquer interferência vital por parte do público afora o comentário culto de sentido anti-humanista, sendo de qualquer modo inimitável. Imitá-lo seria mais desanimador do que ler os juízos admirados de Adorno a seu respeito.

É significativo também que tanto Lukács como Adorno imaginaram resolver os problemas da estética no campo da teoria, pondo de lado, intencionalmente, a questão complexa do embate entre as formas dialéticas e as situações produtivas concretas. Cada um a seu modo deixou, assim, de lado, deliberadamente, um confronto que foi decisivo para o primeiro modernismo, aquele que se dá entre as obras de arte e o que Peter Burger chama “instituição arte”:

O fato de Lukács e Adorno terem negligenciado a instituição arte terá de ser visto em conexão com um outro ponto comum aos dois teóricos: a atitude de rejeição em face da obra de Brecht. Em Lukács essa rejeição a Brecht resulta diretamente da abordagem teórica. As obras de Brecht caem sob o veredito que atinge todas as obras não-orgânicas. Em Adorno, a rejeição não é consequência imediata da abordagem

² Burger, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo, Cosacnaify, 2008.

teórica central, mas de um teorema subsidiário, segundo o qual as obras de arte são a “historiografia inconsciente da essência e da ex-crescência históricas”. Onde a relação entre a obra e a sociedade que a determina é colocada como necessariamente inconsciente, a recepção de Brecht, que com a máxima consciência possível se esforçou no sentido de dar forma a essa relação, dificilmente poderia ser recebida como adequada (Burger, 2008, p. 173).

Alguns dos comentários de Brecht no debate sobre o Expressionismo talvez ajudem, apresentados aqui de modo muito breve, a entender essa dificuldade de compreensão em relação a sua obra e a diferença de atitude dialética. Na polêmica dos anos 1930, no já citado artigo “Trata-se de Realismo”, Lukács sugere que a arte experimental está como que condenada a não superar a imediatez de sua visão abstrata. É ocasião em que mostra respeito para com os argumentos contrários de Ernst Bloch. A mesma incorporação da diferença, entretanto, não é demonstrada quando Hanns Eisler, o músico parceiro de Brecht, reivindica, num dos artigos da polêmica, escrito junto com Bloch, o direito de fazer uso livre da tradição clássica segundo os interesses da pesquisa artística contemporânea (cf. Bloch & Eisler In; Machado, 1998, pp. 233-240). Surge aí, com toda força, o desprezo de Lukács em relação ao trabalho experimental em favor de uma valorização da herança cultural de sentido humanista, o que causava especial irritação em Brecht.

Em suas notas de trabalho, o poeta alemão comenta que toda a campanha pesada contra o formalismo parecia-lhe “profundamente formalista”. Mais do que isso, a despeito da tentativa de uma descrição marxista da totalidade apresentada por Lukács, ele entende que o professor e seu grupo nunca incorporavam de modo concreto a presença da luta de classes no debate sobre arte. As formas objetivas da luta de classes nas condições contemporâneas – e suas contradições – não entravam em cena como categorias de um debate dialético, que parecia antes interessado na duração de uma arte sinteticamente perfeita através dos tempos. Brecht perturbava-se com o que lhe parecia uma inegável manutenção de um idealismo estético presente no raciocínio e na atitude de Lukács, algo que, segundo ele, servia apenas para alimentar a “panelinha de Moscou” em sua desqualificação da pesquisa atual, em seu desprezo contra os vivos. Escreve em seu diário de Trabalho: “O ousado Lukács é magicamente atraído para o problema do declínio ideológico, que se tornou coisa sua. Com ele temos o caso de um kantiano a desenvolver categorias marxistas *ad absurdum*, não por querer refutá-las, mas simplesmente por empregá-las” (Brecht, 2002, p. 6)³. Brecht temia

³ Nota de 24.07.1938 em *Diário de Trabalho volume I:1938-1941*.

que a deficiência de materialismo nessa abordagem de Lukács, associada à violência condenatória de seus discípulos, acabaria por bloquear a produção artística de esquerda. E sua impressão, salvo engano, não se mostrou falsa. O ponto decisivo da diferença de posições estava na passagem da teoria à prática: em que medida essas teorizações de fato contribuíam para a prática, em que medida a crítica se voltava aos processos futuros e não apenas às obras já existentes?

As avaliações de Brecht sobre o Naturalismo e o Expressionismo, os dois principais movimentos literários de tendências socialistas que reverberaram no moderno teatro político alemão, mesmo quando muito duras, são considerações de perspectivas muito distintas das de Lukács. A dialética teatral brechtiana pressupõe a experimentação com mediações possíveis, algumas muito objetivas, outras mais subjetivas, outras manifestas na forma da obra, variáveis segundo situações práticas distintas, devendo incidir não só sobre o objeto, mas também sobre o sujeito da prática. Para Brecht, Lukács tende a transferir, como concepção literária, as questões do mundo para o interior da consciência positiva do narrador, por isso tem dificuldade de aceitar que no caso de um naturalista como Zola, a mediação narrativa seja feita por um “um complexo factual, dinheiro, mina etc.” que penetra no centro do romance. “A partir de uma complexidade orgânica de composição surge a conexão mecânica, a montagem, a progressiva desumanização do romance!” (*Ibidem*, p. 16)⁴.

A desumanização distanciada pode ser uma ferramenta crítica. Mas é exatamente por não aceitar isso, diz Brecht, que Lukács

faz uma corda para enforcar os escritores que degeneraram da condição de contadores de histórias para as de descritores. Eles capitulam. Adotam o ponto de vista capitalista, desumanizam a vida. Os protestos que eles acrescentam [...] são reflexões forçadas e tardias, exercícios de pseudo-radicalismo. Mas o fato de que o proletariado desumanizado ponha toda a sua humanidade no protesto e encabece a luta contra a desumanização da produção é uma coisa que o professor não vê (*Ibidem*, p. 17).

O projeto de teatro épico de Brecht nasce dessa avaliação de que muito mais útil do que condenar ou elogiar as novidades técnicas (como a montagem, monólogo interior ou a explicitação de recursos narrativos associados ao drama) é compreender os sentidos ideológicos das formas existentes, expor suas tendências de enunciação no confronto com as matérias e expectativas sentimentais da atualidade, modificá-las de acordo com interesses da luta social e política. Os dramas de Górkí elogiados por Lukács se valem de uma técnica de drama de

⁴ Nota de 18.08.1938.

personagens conscientes de seus sofrimentos, capazes de agir moralmente e de expressar sua condição dolorosa. O mundo da ficção se totaliza através de diálogos entre sujeitos psicologicamente caracterizados. Um autor interessado em representar processos abstratos do capital, em mostrar a vida reificada, a inconsciência diante dos funcionamentos sociais, terá que enfrentar os limites ideológicos dessa forma do diálogo dramático, terá que romper seu caráter fechado, terá que procurar uma dialética representacional que não esteja atravessada por oposições entre heróis ou vítimas, opressores e oprimidos, e que seja capaz de se realizar no trânsito entre cena e público.

A forma individualizante do drama não seria modificada sem experimentos como os feitos pelos dramaturgos do Expressionismo, a despeito de seu possível idealismo. A encenação de Piscator, por exemplo, o primeiro artista a discutir o conceito de teatro épico moderno, referência do teatro político alemão, só se fez possível a partir dos recursos técnicos da cena expressionista, que lhe apresentavam um caminho para criar uma narrativa teatral sobreposta ao drama individual das personagens (feita com filmes, recursos cenográficos, coros etc.), lançando a cena contra o drama. O teatro dialético de Brecht, do ponto de vista estilístico tão inclassificavelmente situado entre a vanguarda e o realismo, praticante de dialéticas diversas das previstas por Lukács e Adorno, surge desse movimento coletivo.

Na polêmica de 1938, em *Das Wort*, Lukács faz um elogio ao trabalho de Brecht ao comentar uma das cenas da peça *Terror e Miséria do Terceiro Reich* (a cena do Delator). O comentário celebra a eleição temática da luta contra a desumanidade do fascismo. Saúda o aparecimento, na obra de Brecht, de uma “teoria realista, polimórfica, matizada de um modo novo [...]. ele nos dá nessa pequena peça uma imagem viva, mediatizada por destinos humanos, do terror fascista na Alemanha” (Lukács, 1998, p. 230).

Ao comentar a passagem em seu *Diário de Trabalho*, Brecht menciona o elogio, mas corrige o critério. Afirma que, em sua peça, a mediação não é feita pelos “destinos humanos” do drama e sim pela malfadada técnica da montagem de cenas aparentemente independentes, que contém, entretanto, um centro formal comum, um *gestus*, um comportamento social contraditório pressionado pelo contexto material e cultural do Nazismo. Diz Brecht em nota de 15 de agosto de 1938: “Terror e Miséria está no prelo. Lukács já saudou a cena do Delator como se eu fosse um pecador que voltou ao seio do Exército da Salvação. Eis aqui afinal alguma coisa tirada diretamente da vida. Ele esquece a montagem de 27 cenas e o fato de que é, na verdade, apenas uma tabela de gestos, o gesto de manter a boca fechada, o gesto de olhar em volta, o gesto do medo súbito etc. O padrão de gestos numa ditadura. Ora, o teatro épico pode mostrar que tanto os interiores quanto os elementos naturalistas estão dentro de seu raio de ação, que não é isso que tem importância decisiva” (Brecht, 2002, p. 13).

Ao contrário de Adorno, Brecht não partilhava de nenhuma crença nas virtudes do negativismo da forma vanguardista. A rigor, no caso de uma comparação, esteve mais próximo das propostas de Lukács, desde que se entenda o realismo como atitude que inclui “mostrar o teatro em sua realidade” produtiva e ideológica de teatro. Mas como artista, rejeitava qualquer imitação de ares humanistas fundada na dialética homem-meio: “O capitalismo nos forçou a tomar armas. Devastou o meio que nos cerca. Eu mesmo não saio mais para comungar com a natureza nos bosques, a não ser que esteja acompanhado de dois policiais” (Brecht, 2002, p. 18)⁵.

Queria um realismo capaz de expor os limites da própria ação de teatralizar e que se pensasse como “pensamento interveniente”, anti-ideológico. Sua obra teatral é feita de um grande conjunto de experimentos dialéticos, de tentativas não redutíveis a qualquer estilo: ao mesmo tempo realistas e estilizadas, orientais e ocidentais, populares e experimentais, classicizantes e historicizantes, estranhas a qualquer estabilização formal. Suas mediações são variadas, internas e externas à obras, sempre interessadas em gerar contradições em todos os níveis, interessadas em expor sua própria condição de construção simbólica diante do sistema produtivo e da história dos homens em mundos do trabalho. A teoria do teatro dialético não descreve formas ou temas. Ela se dá na passagem, no trânsito entre o palco e a plateia, à procura de uma contradição capaz de desencadear um trabalho comum.

Também Brecht foi interessado no mais-que-perfeito estético, mas ao contrário de Adorno e Lukács, que tangenciaram, em algum momento, e cada um a seu modo, negativo ou positivo, a ideia da importância de uma autonomia estética, Brecht só chegou perto disso como piada sobre o próprio isolamento. Quando observou que os coros e canções experimentais épicos praticados pela vanguarda musical alemã já estavam sendo utilizados nos Estados Unidos, onde vivia exilado, como elemento de propaganda da Coca-Cola, escreveu: “É suficiente para fazer você exigir *l'art pou l'art* em desespero” (Brecht, 2005, vol. 2, p. 101)⁶. O critério estético, ontem como hoje, se modificava rapidamente, sem pretensão de validade geral, porque decorrente das práticas em atrito histórico. O conceito fundamental do teatro dialético é o de trabalho, não o de obra.

Nos dias de hoje, quando as piores previsões de Lukács sobre o irracionalismo fetichista de certa arte vanguardista se confirmam (pois agora já não é preciso se valer de qualquer ética de esquerda para justificar a epistemologia de direita), quando as piores previsões de Adorno sobre o realismo pseudo-humanista praticado pela indústria cultural se disseminam, as experiências dialéticas de Brecht

⁵ Nota de 10.09.1938.

⁶ Nota de 09.05.1942 em *Diário de Trabalho volume 2: 1941-1947*.

seguem, acredito eu, modelares não tanto por seus resultados, mas por sua atitude exemplar de uma construção necessariamente experimental, movida pelo jogo das contradições, conjugação imaginativa de teoria e prática, de passado e futuro, de atenção autocrítica e sensibilidade para os processos dos vivos.

Referências

- ADORNO, Theodor. “Lukács y el equívoco del realismo” *In*: LUKÁCS, George; ADORNO, Theodor et. alli. *Polémica sobre Realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- BLOCH, Ernst. “Discussões sobre o Expressionismo” *In*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.
- BLOCH, Ernst & EISLER, Hanns. “A arte e sua herança” *In*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.
- BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*, volume I: 1938-1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Diário de Trabalho*, volume 2: 1941-1947. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, data.
- LUKÁCS, Georg. “Prefácio (1962)” *In*: *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- _____. “Trata-se do realismo” *In*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.