

## NO EMARANHADO DO REALISMO

*"Die Übernahme des "Erbes"  
ist kein kampfloser Vorgang".*

B.B.  
GW, XIX

Doloris Ruth Simões de Almeida  
Universidade Federal de Santa Catarina

### 1. Berlim 1924-33: Brecht e o Marxismo.

A grande metrópole alemã no início do século é Berlim: cidade dos cabarés, teatros populares e experimentais, cafés da boemia e dos artistas; poetas e intelectuais.

Bertolt Brecht, que de sua cidade natal, Augsburg, passa a viver em Munique, onde inicialmente estudara, mas já agora totalmente envolvido pela vida artística, se dedica principalmente ao teatro, se sente atraído pelas inúmeras chances da luminosa capital do país.

Em fins do ano de 1923 é convidado a trabalhar no Deutsches Theater, com um contrato de um ano, tendo como dramaturgo o escritor Carl Zuckmayer que, vindo da região do rio Reno, havia se impressionado profundamente com o jovem Brecht, e escreve em suas memórias: "Desde o primeiro encontro, eu sabia que havia encontrado um gênio, ou pelo menos uma personalidade genial, como nunca havia conhecido (...) Sua visão do mundo era realista, determinada pelo ceticismo

e pelo humor, bem assim sua maneira de se expressar...". Na época, Zuckmayer era politicamente engajado e foi uma das primeiras pessoas a aconselhar Brecht à leitura dos filósofos socialistas como Ernst Bloch e Georg Lukács.

Data também dessa época, em Berlim, a amizade com a artista vienense Helene Weigel, bem sucedida no teatro, engajada politicamente no Partido Comunista e que viria a ser a sua companheira fiel até o final de seus dias.

Em setembro de 1924, Brecht se muda para Berlim. Atraído pelo marxismo e pelo esporte, entrega-se a discussões e leituras dos clássicos marxistas e passa a freqüentar o Sportpalast, onde, fascinado observa as reações daquele público, comparando-as com as dos espectadores de teatro. Lá, no esporte, "pessoas treinadas, com o maior senso de responsabilidade, de tal sorte, fazendo crer que o fazem para seu próprio prazer..."

No teatro não havia prazer e "pessoa sem prazer não transmite prazer a ninguém..."

Era a diferença entre o novo e o velho teatro que preocupava Brecht, o que anotava intensamente em seu diário. Essa sua preocupação o leva ao contacto com o diretor de teatro experimental Erwin Piscator, que atuava no teatro popular de Berlim, consciente de haver rompido com o velho teatro.

Brecht, ansioso por criar e escrever em torno de temas sociais, escolhe o tema da personagem "Joe Fleischhacker" (Joe açougueiro), peça que se passaria em Chicago, envolvendo manobras na bolsa de cereais. E por necessitar de especialistas em economia e mercado internacional, Brecht confessa, que em vez de escrever a peça, foi estudar sociologia e marxismo.

Lança-se com todo o entusiasmo na leitura e discussão das novas idéias, o que lhe dava imensa satisfação, sempre apoiado na sua forte antipatia à burguesia e a toda arte a ela pertencente.

O primeiro resultado prático é o trabalho em colaboração com o músico Kurt Weil, uma ruptura radical com o "velho" teatro, a produção de uma minicantata, chamada *Mahagonny*. Durante esse trabalho Brecht vislumbra uma nova estética, que viria a romper com a tradição do teatro alemão e romper com a mentalidade da época.

A leitura dos clássicos comunistas leva Brecht à verdadeira euforia. Ainda em 1927 anota em seu diário: "Quando li *O Capital* de Marx, entendi minhas peças. Descobri que havia escrito peças marxistas sem ter noção disso. Mas esse Marx era o único espectador para minhas peças."

No ano seguinte Brecht alcança enorme sucesso com a peça musicada *Ópera dos Três Vinténs*, inicialmente apresentada no Schiffbauerdamm, teatro de grande estima de Brecht, que mais tarde, após toda sua peregrinação no exílio, e após a grande destruição de Berlim, volta a ser ocupado por seu grupo, o Berliner Ensemble, em março de 1954.

Os anos de 1929 e 1930 são dedicados às peças didáticas, criação de Brecht, que visavam ensinar a doutrina marxista através da interpretação dessas peças.

Decisivo para a formação ideológica de Brecht foi o conhecimento e a amizade com o cientista político, o marxista Karl Korsch, biógrafo de Lenin e divergente da linha partidária comunista alemã.

A situação política em toda a Alemanha é de crise. Nas eleições de 1932, o partido nazista aumenta consideravelmente sua representação no parlamento.

No ano seguinte, as provocações dos nazistas chegaram a tal ponto, que Brecht confessava a amigos que teria que emigrar. Em janeiro de 1933 Hitler toma posse e em fevereiro é incendiado o parlamento (Reichstag), pelo que culpam os comunistas. Houve prisões de intelectuais, escritores e artistas. Brecht consegue escapar, com a ajuda de seu editor Peter Suhrkamp, e foge para Praga com sua esposa e filho Stefan. A filha Barbara, de dois anos, com a ajuda de amigos, vem encontrar os pais em Viena.

Brecht não imaginava que apenas voltaria para a Alemanha quando tivesse cinquenta anos de idade.

## 2. A Associação de Escritores Proletário-Revolucionários (Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller — BPRS): A presença de Lukács em Berlim.

Até o ano de 1924, o Partido Comunista Alemão (KPD) possuía uma representação considerável no parlamento. Como

conseqüência das desavenças e cisões no partido, por ocasião da IX Convenção do Partido, realizada em Frankfurt a. M., de 1 a 9 de abril, houve uma perda de mais de um milhão de votos.

A política exigia ativação e para isso foram tomadas medidas, como a instituição dos "trabalhadores-correspondentes", que colaboravam gratuitamente para jornais, fornecendo relatórios e comentários, iniciando-se assim com eles uma atividade literária. Esse incentivo aos trabalhadores e operários dava a perspectiva de estabelecimento de uma cultura operária, não só desejada por estes, mas também por intelectuais e artistas burgueses progressistas, que acreditavam na formação de uma nova literatura, diferente dos valores estéticos e das normas da narrativa tradicional e do velho drama romântico.

Mas o Partido Comunista não apoiava essas iniciativas, manifestando até seu desagrado pelo teatro de Piscator e seus amigos, por exemplo, considerando-o pura propaganda, dizia-se: "O trabalhador hoje precisa de uma arte forte (...) tal arte pode, também, ser de origem burguesa, mas tem que ser arte".

A União Revolucionária Internacional de Moscou, organização relacionada ao Proletcult, que pretendia fundar, na União Soviética, uma literatura de classe dos proletários para os proletários, era ligada ao Comintern e decidiu, em 1927, apoiar o escritor alemão Johannes R. Becher e outros a fundarem a Associação de Escritores Proletário-Revolucionários, que seria uma organização proletária, política, disposta a fundar a sua literatura e seus princípios estéticos. O partido, no entanto, não estava integralmente de acordo com a orientação dessa Associação.

Johannes R. Becher, o grande batalhador da Associação, consegue, em 1929, lançar a revista *Die Linkskurve*, que se propõe a:

1. desenvolver a literatura proletário-revolucionária, que através da luta de classes preparasse a grande revolução proletária na Alemanha;
2. criticar a literatura burguesa atual;
3. congregar escritores revolucionários burgueses de esquerda e proletários;

4. defender a União Soviética, difundindo seus êxitos na economia e na cultura.

O programa da Associação baseava-se nas afirmações de Marx que "modificações na base levam a modificações na superestrutura ideológica".

O primeiro número da revista, com introdução de Johannes R. Becher, intitulada "Nosso Front" (Unsere Front), coloca que literatura revolucionária é literatura proletária. A produção de autores burgueses, mesmo de esquerda, é polemizada e procura-se dar destaque aos correspondentes-trabalhadores. Mas já no terceiro número da revista sente-se nova orientação. Tenta-se questionar a importância e o valor da arte burguesa e o espaço para os correspondentes-trabalhadores vai se reduzindo.

No quarto número entra para a redação Karl Wittfogel e publica uma série de sete artigos sobre "A questão da estética marxista", quando se coloca, pela primeira vez, a questão da herança cultural burguesa, debatendo Kant, Hegel e Mehring. A revista passa para outra fase, agora com a presença de George Lukács.

O Dr. George von Lukács, nascido em Budapest em 1885, defende sua tese de doutorado em 1909 na Universidade de Budapest e em 1910 frequenta a Universidade de Berlim, onde conhece Ernst Bloch. Em 1914/1915 passa uma temporada em Heidelberg, onde escreve *A Teoria do Romance*. Em 1918 entra para o Partido Comunista da Hungria e em 1919 é o Comissário do Povo para Assuntos de Educação do Governo de Béla-Kun, que é derrubado em setembro do mesmo ano. Lukács é preso em Viena e graças a um abaixo-assinado, onde figuram escritores e intelectuais como Thomas e Heinrich Mann, é posto em liberdade.

Em 1921 vai a Moscou para o III Congresso Mundial Comunista, onde se encontra com Lenin. A obra de Lukács *História e Consciência de Classe* é de 1923. Em 1928/1929 Lukács escreve as *Teses de Blum*, em que desenvolve seu conceito de "ditadura democrática". Houve grandes discussões em torno dessas *Teses*, que após revistas, saem com a autocritica de Lukács em 1929.

Em 1930/1931 Lukács trabalha, em Moscou, no Instituto Marx-Engels-Lenin. No verão de 1931 Lukács vem morar em Berlim, onde permanece até 1933.

A presença de Lukács em Berlim visava dar apoio à nova orientação pretendida pela revista *Die Linkskurve* e à Associação dos Escritores Proletário-Revolucionários.

Em outubro de 1931, sai na revista o artigo de Johannes R. Becher, *Unsere Wendung* (Nossa Mudança de Rumo), com o subtítulo: "Desde a luta pela existência da literatura proletário-revolucionária até à luta por sua expansão".

A nova proposta se dirige principalmente aos escritores proletários, aos correspondentes, para que evitassem o estilo de relatório e reportagem de seus artigos e colocassem expectativas do Partido Comunista e temas de caráter geral para interessar também aos atuantes nas pequenas empresas. Conclama a uma constante autocrítica. Somente após esse número sai o artigo de Lukács, onde ele faz severas críticas ao romance do escritor-proletário Willi Bredel<sup>1</sup>.

Em junho de 1932 nova acusação a Ottwalt, outro escritor-proletário<sup>2</sup>.

Em seguida Stalin declara extintas todas as opções sociais divergentes e estabelece a forma de sociedade socialista na União Soviética e, por conseguinte, também a união da literatura socialista. Essa literatura, a do Realismo socialista, deveria mostrar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário, orientando os autores para que narrassem a exemplo do romance do século XIX, posicionando-se contra as técnicas ocidentais modernistas. Portanto, desde que Lukács se estabelece em Berlim, até o encerramento da revista em 1932, ele trabalha esses princípios teórico-literários recomendados pela política cultural de Stalin.

O primeiro de uma série de artigos de caráter teórico é "Tendenz oder Parteilichkeit" ("Tendenciosidade ou Espírito de Partido"). Para Lukács, "espírito de partido" vem a ser o método de produção literária, a maneira realista de narrar do século XIX em seus grandes romances. Como "tendenciosidade" Lukács entende as técnicas da vanguarda, tais como montagem, reportagem, estranhamentos, a forma aberta, etc. Com esse artigo, Lukács atinge diretamente o âmbito do teatro épico, do teatro não aristotélico, já teorizado por Brecht, princi-

palmente quando fora publicado o texto da ópera *Mahagonny*, em 1928.

A publicação seguinte, nos cadernos da revista *Die Linkskurve*, é "Reportage oder Gestaltung" ("Reportagem ou Configuração") onde volta a criticar o romance de Ernst Ottwald "denn sie wissen nicht, was sie tun" ("pois eles não sabem, o que fazem"). Ottwald estaria fazendo uso da reportagem, comentários e montagem, técnicas próprias dos escritores proletários, mas também usadas por escritores burgueses (por exemplo Brecht). A crítica desaprova o uso dessas técnicas, o que vem a atingir Brecht, entusiasta desses recursos nas peças do teatro épico. Ottwald em sua réplica, na revista *Die Linkskurve* (1930/10 p. 24) diz: "Nossa literatura não tem a tarefa de tranqüilizar a consciência do leitor, mas sim, ela quer modificá-la".

Aqui já se faz sentir a posição do pensamento teórico-estético de Brecht de um lado e Lukács do outro e o início de uma divergência entre os dois grandes homens de letras do Marxismo<sup>3</sup>.

O último número da revista sai em novembro de 1932, com artigos que se referem diretamente a Brecht, com ataques à teoria do teatro épico e a duas peças de teatro, cujos autores são considerados "alunos" de Brecht<sup>4</sup>.

Os artigos de Lukács na *Die Linkskurve* evidenciam a confrontação de sua concepção de Realismo com a de Brecht.

O último número da revista pode ser considerado o "anti-Brecht".

Convivendo na mesma cidade, nos inícios dos anos 30, Brecht e Lukács não chegaram ao mínimo consenso, ao contrário, a hostilidade e a intolerância entre ambos data dessa época<sup>5</sup>.

### 3. A herança cultural: "Grandeza e Decadência do Expressionismo". ("Grösse und Verfall des Expressionismus")

A tomada do poder por Hitler, o estabelecimento do terror nazista obrigam tanto Brecht quanto Lukács a saírem de Berlim e a refugiarem-se em outros países.

São inúmeros os escritores e artistas que procuram ou se vêem obrigados ao exílio. Klaus Mann, filho de Thomas Mann,

em 1930, numa conferência em Viena, levanta o problema com relação a um expressionista de renome: "Dúvidas sobre Gottfried Benn".

Três anos mais tarde em 1933, Klaus Mann escreve diretamente a Benn, acusando-o de cooptar com o nazismo e de ter permanecido na Academia de Artes, da qual Heinrich e Thomas Mann haviam sido expulsos pelo regime nazista de Hitler. Benn responde em 24 de maio de 1933, com uma carta aberta, intitulada "Emigrantes literários", onde ele se declara a favor do mito do povo e da raça e se afirma pelo Estado de Adolf Hitler(!). Torna-se ele, assim, o poeta paradigma integrante de um movimento artístico — o Expressionismo — acusado de ser o condutor ao nazi-fascismo.

Lukács, de volta à capital da União Soviética, trabalha como colaborador no Instituto de Língua e Literatura da Academia Comunista de Moscou. Escreve uma série de ensaios e em 1934 publica, no Caderno 1 da revista *Internationale Literatur* de Moscou, o artigo "Grandeza e Decadência do Expressionismo". Esse ensaio, início de um longo envolvimento com questões como Expressionismo, movimento artístico de vanguarda, legado cultural, formas de modernismo e conceito de Realismo Socialista, veio a suscitar debates nas mais diversas revistas literárias de então e levou, anos mais tarde, à discussão epistolar com a escritora Anna Seghers e à controvérsia com Bertolt Brecht.

Lukács inicia o artigo citando as declarações do teórico, tido como fundador do movimento expressionista, Wilhelm Worringer, que em 1920 declara a derrocada do Expressionismo, pois ele fora incapaz de superar artisticamente a *nova realidade* (a realidade do imperialismo, na época das guerras mundiais e da revolução mundial). Esse depoimento vem aliado à declaração de 1919 do expressionista Ludwig Rubiner, extraído do artigo "Kameraden der Menschheit" (Camaradas da Humanidade):

"O proletário liberta o mundo do passado de negócios do capitalismo; o poeta o liberta do passado sentimental do capitalismo".

Para Lukács este "poeta" é o expressionista, e esses dois momentos — um de 1919 e outro de 1920 — seriam aqueles

da grandeza e da decadência do Expressionismo, que ele pretende demonstrar nesse ensaio.

Lukács define assim o Expressionismo: "O Expressionismo, um movimento giratório relativamente estreito, dos círculos intelectuais "radicais" nos últimos anos antes da guerra, cresceu durante a guerra, principalmente em seu final, desenvolveu-se, constituindo uma parte do movimento anti-bélico alemão: ele era [...] a forma de expressão literária da ideologia do USP (Partido Socialista Independente) entre os intelectuais. Os duros questionamentos dos primeiros anos da Revolução, as derrotas dos movimentos revolucionários proletários, o desenvolvimento esquerdista da ala proletária do USP em direção ao comunismo (...), o desenvolvimento paralelo da ala direitista do USP, para formar parte integrante da estabilização do capitalismo, obrigaram a decisões tão claras entre o proletariado e a burguesia, entre revolução e contra-revolução, que essas ideologias tinham que se destroçar. Alguns poucos se decidiram pelo proletariado, principalmente J.R. Becher e se esforçaram por expulsar aos poucos, junto com a bagagem da ideologia expressionista, também, o método criativo do Expressionismo. A maioria foi dar no porto da estabilização capitalista — após a derrocada da "redenção mundial expressionista"<sup>6</sup>.

A intenção de Lukács é a de revelar "a base social e os pressupostos de visão do mundo, emergidos daquela base social para, dessa perspectiva, chegar a criticar seu método criativo".

Limitando-se ao movimento expressionista alemão, apesar de saber ser esse um movimento internacional, Lukács afirma que "em toda parte suas raízes podem ser encontradas no imperialismo, sabemos que o desenvolvimento diferenciado teve que criar diversas formas de representação nos diversos países".

O início do período imperialista é de grande importância para Lukács pois vê nele o surgimento de alterações ideológicas significativas dentre os intelectuais alemães.

"Pois a mudança que se mostrava na ideologia alemã, com a entrada no período imperialista era, de um lado, uma ânsia por conteúdo (em oposição ao formalismo do período anterior), por "visão do mundo" (em oposição ao claro agnos-

ticismo do período neo-kantiano), por síntese (em oposição à exata divisão do trabalho das áreas ideológicas na rígida *especialização*)."

Por outro lado, havia grande dificuldade em superar as bases teórico-intuitivas do período anterior ao imperialismo.

Assim Lukács via que a desejada passagem para um idealismo objetivo estava *a priori* condenada ao insucesso. Ele coloca que a ideologia burguesa se distancia cada vez mais dos problemas concretos da economia, o que leva a uma dissimulação dos contextos entre economia, sociedade e ideologia e a problemática social passa a ser abstraída e a ser desfigurada e essa imagem é a cópia da sociedade imperialista.

Não querendo generalizar, Lukács concorda que "durante o período imperialista, na Alemanha, havia intelectuais que, em parte, tentaram uma crítica das condições políticas e sociais e, em parte, tentaram até subjetiva e honestamente uma crítica ao sistema capitalista". Mas como esses intelectuais imaginavam que podiam realizar sua crítica sem uma reflexão sobre as bases econômicas, sociais e ideológicas da época (...) essa crítica ocorre sobre o terreno ideológico comum do imperialismo alemão.

No período expressionista teria sido considerável a produção literária na metrópole alemã, mas essa, com pouquíssimas exceções, é "nada mais do que uma descrição social exagerada, com lances irônicos provenientes da vida boêmia dos cafés de intelectuais".

Baseado em Lenin, ele critica a burguesia:

"Na Europa adiantada domina a burguesia, que apóia tudo o que há de retrógrado. A Europa é avançada não graças, mas apesar da burguesia (...). Na Europa *avançada* apenas e somente o proletariado é uma classe progressista. Mas a burguesia é capaz de toda barbaridade e bestialidade, de todo crime, para apoiar a escravidão capitalista emergente."

No artigo, Lukács considera que o Naturalismo dos anos oitenta e noventa apresenta uma relação com o movimento dos trabalhadores e por isso realizou uma obra positiva, mas o

Expressionismo não encontrou relação nenhuma com o movimento operário e isso devido aos próprios expressionistas, que não conseguiam encontrar compreensão para as forças sociais da realidade, devido ao seu adiantado estado de aburguesamento. Mas, mesmo que escritores tentassem uma atitude antiburguesa, essa era uma oposição muito abstrata e na época precedente à primeira guerra, apenas com “um caráter boêmio”. Lukács afirma que “O Expressionismo é sem dúvida alguma, apenas uma das muitas correntes burguesa-ideológicas que mais tarde desembocam no fascismo...”. A luta do Expressionismo contra a guerra, toda a posição anti-bélica era de pura aparência:

“Era uma luta contra a guerra em si e não contra a guerra imperialista, bem como a luta dos expressionistas contra a *sociedade burguesa* em geral e não contra a burguesia imperialista...”

Assim Lukács designa esta atitude de “forma de extrema abstração”.

Relacionando esta posição anti-guerra expressionista com a do Partido Socialista Independente (USP), que se posicionava contra a guerra, mas que “... naturalmente ia além de uma formulação racional e política de uma espontânea ânsia de paz das grandes massas, racionalmente não ia a fundo e não chegava ao conhecimento das causas da guerra e com isso ao conhecimento de seu caráter imperialista...”

O Partido (USP) teria surgido da posição de centro do marxismo, com a expressa intenção de desviar as massas do caminho da revolução. Lukács entende uma relação metodológica entre a ideologia do USP e o Expressionismo, sendo os expressionistas porta-vozes poéticos de uma parte do movimento das massas lideradas pelo USP.

Ambos os movimentos permanecem burgueses na base e quando atacam não procuram chegar ao conhecimento das razões, daí serem as suas conclusões apenas de aparência.

O método criativo do Expressionismo está ligado a sua questão ideológica. A análise de Lukács considera a posição dos expressionistas para com a realidade como sendo um idealismo subjetivo, com pretensão de objetividade. A realidade

seria para o expressionista um *caos*, algo irreconhecível, incapável, sem leis; o método para captar o *essencial* (das Wesen) tem que ser o isolamento, a ruptura e a aniquilação de toda a coerência, cuja desordem, ausência de lei, consiste o caos; e o *órgão* da captação desse *essencial* é a paixão, coisa irracional.

“A realidade parece aos expressionistas como *sem sentido*, *sem alma* e o seu perscrutar não vale a pena e é até aviltante”. Para Lukács, os traços do Expressionismo são fascistas:

“O Expressionismo como forma de expressão literária do imperialismo é sustentado por uma base irracional mitológica; seu método de criação leva ao manifesto vazio, patético, declaratório, da proclamação de um ativismo de aparência. Ele tem, portanto, uma série de traços fundamentais, que a teoria literária fascista poderia reclamar para si [...]”.

“Os expressionistas não queriam de maneira alguma o retrocesso. Mas como ideologicamente eles não conseguiam se desvencilhar da base do parasitismo imperialista e como eles acompanharam, sem resistência e sem crítica, o declínio ideológico da burguesia imperialista, — em alguma época foram até seus pioneiros — seu método criativo não necessita de deformação quando se põe ao serviço da demagogia fascista, da decadência e da regressão.”

Essas constatações de Lukács sobre o Expressionismo tornam evidente a acusação de que o movimento carece de um engajamento político, há nele uma permanência burguesa imperialista e seu processo criativo reflete essa dependência, o que facilita o movimento de ser precursor e condutor ao fascismo.

A intenção de Lukács era a de provar e de deixar evidente que a herança cultural desse movimento não se prestava para a luta contra o fascismo, pois fora seu gerador. O artigo com as teses de Lukács certamente teve grande ressonância, mas a maioria dos atingidos já se encontrava no exílio e a possibilidade de manifestação ou resposta ficara difícil.

No entanto, a grande discussão em torno desse tema e dessas teses iria ser travada principalmente na revista mensal *Das Wort*, editada em Moscou e que saiu de julho de 1936 até março de 1939.

#### 4. Revistas Literárias

Sem dúvida alguma, desde o início dos anos 30, com a tomada do poder por Hitler, que Paris é o centro das atividades políticas de escritores emigrados, na sua luta contra o nazismo, na esperança de uma resistência e de atividades antifascistas, na formação de uma Frente Popular — uma aliança de todos os escritores burgueses, democratas e marxistas contra a Alemanha fascista, na convicção de que a literatura deveria ser uma arma contra a guerra imperialista.

Mas é na revista *Internationale Literatur*, editada em Moscou, que Lukács publica em 1934 seu artigo, verdadeira prestação de contas com o Expressionismo (“Grandeza e Decadência do Expressionismo”)<sup>7</sup> e é também essa revista que traz nos anos seguintes, críticas, comentários e resenhas das obras editadas por escritores alemães, nessa época vivendo em diversos países de exílio.

Em 1935 os responsáveis por *Internationale Literatur* publicam uma série de artigos sobre obras editadas nesses anos de exílio, como por exemplo sobre o romance de Willy Bredel (*Die Prüfung*) no número 2/1935; de Anna Seghers (*Der Weg durch den Februar*) em 10/1935; e de Lion Feuchtwanger (*Erfolg*) em 5/1935. Pensava-se num levantamento da situação da literatura de língua alemã, não só dos que viviam na França mas também em outros países.

Otto Biha assina artigo, no número 7/1935, sobre o *Romance dos três Vinténs* de Brecht, com o título “A obra de Bert Brecht”, tomando o romance apenas como pretexto, pois visava mesmo um levantamento sobre toda a carreira do escritor, desde que ele era “o porta-voz de uma intelectualidade crítica e resignada” até “a uma interpretação revolucionária do mundo”. Diz ainda que a obra de Brecht é “o que há de melhor... que a literatura alemã dessa época podia apresentar”<sup>8</sup>. Biha faz referências ao artigo de Brecht há pouco publicado (“Sobre as

dificuldades de escrever a verdade”) e enfatiza a necessidade de experimentos artísticos:

“Nem o romance, nem a lírica, nem a obra dramática, nem a reportagem podem insistir e permanecer em seus parâmetros tradicionais, enquanto que o filme e o rádio, o som e a transmissão da imagem levam à mudança de conceito de espaço e tempo, à penetração no território do semi- e inconsciente e principalmente à realização de uma ordem integrante de uma época aqui sonhada como utopia.”

Este depoimento em favor da forma ousada do romance de Brecht, bem como de sua obra ensaística chama a atenção. Também na revista *Unsere Zeit* (Paris, VIII, 2/3. Abril 1935, pp. 65-67) saem duas manifestações de apoio ao romance de Brecht: de Bodo Uhse e Paul Haland. Uhse avalia o romance como uma “inaudita sátira de época”, escrita por alguém “a quem a visão do mundo materialista não é estranha nem costumeira, mas sim é um método, cuja aplicação quer ser apreendida constantemente”.

Os confrontos latentes entre uma e outra concepção sobre a maneira realista de escrever, sobre a forma mais arrojada de constituir a obra literária estão presentes em comentários e resenhas das revistas literárias de então, mas Johannes Becher é o sensível mediador e prefere evitar discussões abertas nesse momento (1935), quando se prepara, em Paris, o Primeiro Congresso Internacional de Escritores. Esse Congresso, que seria para o exílio literário alemão um grande apoio e incentivo, se definia também como um acontecimento de peso político, pois o tema, “Congresso pela Defesa da Cultura”<sup>9</sup>, coincidia com o programa do movimento internacional dos trabalhadores, pela luta contra o fascismo, pela união dos adversários de Hitler e pela Frente Popular Antifascista. O objetivo era conquistar, para essa causa, escritores de todas as partes e principalmente os alemães emigrados esperavam a superação das diferenciações em favor de um trabalho conjunto. O Congresso abordaria os itens seguintes:

1) A Herança Cultural; 2) Humanismo; 3) Nação e Cultura; 4) O Indivíduo; 5) A Dignidade do Pensamento; 6) O Papel do Escritor na Sociedade; 7) Criação Literária; 8) A Ação do Escritor na Defesa da Cultura.

Os escritores franceses assinavam o convite para esse Congresso Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura, que foi aberto no dia 21 de junho de 1935 na Mutualité em Paris.

Dentre os escritores alemães fizeram uso da palavra: Bloch, Becher, Brecht, Brod, Egon Ervin Kisch, Musil, Bredel, Toller, A. Kerr, Anna Seghers, Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Bodo Uhse, Klaus Mann, Erich Weinert.

O discurso de Brecht: "Uma Constatação Necessária na Luta Contra a Barbárie" se refere à luta contra as forças empenhadas em "afogar a cultura ocidental no sangue e na lama", e adverte que apenas descrever, como tarefa do escritor, as crueldades fascistas não é suficiente, pois "se os crimes se acumulam, eles se tornam invisíveis. Quando os sofrimentos se tornam insuportáveis, não se ouvem mais os gritos".

Para Brecht nem mesmo a educação para os ideais da bondade é suficiente: "Eu mesmo não creio na crueldade pela crueldade. Deve-se proteger a humanidade contra a acusação de que ela seria cruel se isso não fosse um negócio tão bom; (...) a crueldade não vem da crueldade, mas dos negócios, que sem ela não podem deixar de serem feitos".

Nesse momento Brecht acredita que a verdade deve ser dita sem uso de subterfúgios ou meias palavras. O Congresso procurava colocar a cultura como um denominador comum a todos os escritores, mas Brecht conclama: "Não falemos apenas para a cultura. Tenhamos pena da cultura, mas antes tenhamos pena do homem. A cultura estará salva, quando os homens estiverem salvos"...

"Camaradas, reflitamos sobre a raiz dos males !!"

Fiel às bases de suas peças didáticas, de seus poemas, poesias e ensaios, Brecht aponta para o marxismo: "Um grande ensinamento diz... que a raiz de todos os males está nas condições de propriedade." "Esse ensinamento, simples como todos os grandes ensinamentos, (...) está sendo tornado realidade num país que comporta um sexto da superfície terrestre, onde os oprimidos e os sem-posses tomaram o poder.

Lá não existe mais destruição de gêneros alimentícios e não existe destruição de cultura”.

É o canto de louvor à União Soviética e ao seu regime.

E finalmente, assumindo a necessidade de falar claramente: “Camaradas, falemos das condições de propriedade. Isso eu queria dizer sobre a luta contra a crescente barbárie, para que fosse dito aqui e para que eu o tivesse dito.” (GW. V. 18, p. 241 e ss)

Para Walter Benjamin, a presença de Brecht ao Congresso fora “a maior alegria — quase a única — de todo o acontecimento”<sup>10</sup>, mas nem a imprensa e nem os comentários registrados, fazem referência ao discurso<sup>11</sup>. Brecht sabia muito bem que sua concepção de marxismo e a realização do mesmo não afinavam diretamente com o então Partido Comunista Alemão e sua estratégia.

Os órgãos e revistas literárias haviam sido proibidos e suspensos na Alemanha nazista. Em 1935 já não havia veículo, no qual se pudessem apresentar temas literários ou políticos, poesias ou trabalhos dramáticos, contos, novelas, etc. Os escritores do exílio se ressentiam da falta de um fórum, que fosse representativo para a sua literatura.

As fontes são divergentes, há quem afirme que no final de 1934 já se decidira, em Moscou, a criação de uma revista, que estaria a serviço da literatura do exílio. Outros relatam<sup>12</sup> que graças à presença de Michail Kolzow, diretor da Editora Soviética Jourgaz (“Jornais e Gazetas”) ao Congresso de Paris, surgiu a possibilidade de edição e financiamento de uma revista por parte das autoridades e instâncias do Partido Comunista.

Fritz Erpenbeck chama a revista, cujo nome teria sido escolhido durante o Congresso, *Das Wort*, de “Filha da Frente Popular” — e é no âmbito da política de unificação da emigração literária que ela deveria ser subvencionada e impressa em Moscou.

O primeiro caderno saiu em julho de 1936 e seus redatores eram: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger e Willi Bredel. Dos três, apenas Bredel vivia em Moscou.

Segundo Erpenbeck, fora Bredel o organizador da revista e isso “após aconselhar-se amplamente com Brecht e Feuchtwanger”. Bredel dirigiu *Das Wort* apenas por pouco tempo,

pois deixou Moscou em 1937 para lutar ao lado das Brigadas Internacionais na Guerra Civil Espanhola. Seu sucessor foi o assistente de redação de Johannes R. Becher, diretor da revista *Internationale Literatur*, também editada em Moscou, o próprio Fritz Erpenbeck. A partir de então, Brecht, Bredel e Feuchtwanger passam a se chamar editores, não mais redatores.

As condições de comunicação eram péssimas, levando-se em conta que Brecht vivia na Dinamarca e depois na Suécia e Feuchtwanger na França<sup>13</sup>.

As contribuições para a revista *Das Wort* provinham dos mais diversos países e seu registro nominal aponta para escritores, em geral, já em evidência nas letras alemãs. *Das Wort*, como legítima representante da Frente Popular, que congregava artistas e intelectuais de diferentes concepções políticas, ideológicas e artísticas, certamente iria refletir também as divergências e as questões polêmicas sobre a concepção do Realismo Socialista, já iniciadas na Alemanha antes da tomada do poder por Hitler<sup>14</sup>.

## 5. A questão do Expressionismo

O movimento Expressionista, iniciado antes da Guerra 1914-1918, passa a ser questionado tanto pelo poder nazista — que em julho de 1937 apresenta em Munique a exposição *Arte Degenerada*, mostrando a arte moderna, mas principalmente as obras expressionistas, e pelo partido Comunista, que o classifica de decadente.

Em 1933 o escritor Klaus Mann, filho de Thomas Mann, refugiado no sul da França escreve protestando contra a filiação do escritor expressionista Gottfried Benn ao nacional-socialismo, iniciando-se já aí, a discussão em torno da herança cultural, que abrangendo sempre mais, se apresentou principalmente na revista *Das Wort*.

Já em 1934 Lukács, em *Grandeza e Decadência do Expressionismo*, rejeita o Expressionismo e toda a arte da vanguarda como sendo decadentes<sup>15</sup>, e agora a revista *Das Wort*, abre com os artigos de Klaus Mann e Bernhard Zieger o assim chamado “debate do Expressionismo” com a seguinte nota:

“As duas colaborações, a seguir, de Klaus Mann e Bernhard Ziegler, que se referem a uma questão, cuja resposta nos parece de fundamental importância e que vai bem além da produção e posicionamento de Gottfried Benn, é a questão sobre os fundamentos e o sentido do Expressionismo; colocamos em discussão”.

O artigo de Klaus Mann traz o título sugestivo: “Gottfried Benn. A História de um Descaminho” (*Das Wort* 9 1937).

Klaus pergunta inicialmente por que “o caso Benn” ainda é questionado. Certamente porque ele é o escritor consagrado nas letras alemãs, que se bandeou para o nazismo.

Klaus Mann não esconde o desapontamento face à atitude de Benn e por isso o artigo toma dimensões quase traumáticas. Procura uma maneira de justificar e sugerir a resposta, descrevendo por que Benn unia a absolutização da forma ao atavismo; por que ele negava conteúdos sociais à arte e filosofia; por que separava arte e vida; a conclusão é suave:

“Vê-se: a história desse descaminho, desse declínio espiritual, dessa renúncia intelectual e moral é, no fundo, muito simples: ela se inicia com o grito lírico à procura do grande retorno, ela conduz ao isolamento maníaco do problema da forma [...] e leva —: para onde? Ah, justamente para aquele ponto, onde nós vemos hoje o transviado Benn!!!”<sup>16</sup>.

Finalizando, Klaus Mann prevê, pateticamente o fim daquele que fora seu ídolo, com uma sentença moral idealista, mas de total ineficácia:

“O intelectual que ao criar contraria o espírito, verá suas carnes se decomporem em vida”<sup>17</sup>.

Mas neste mesmo número da revista se ergue outra voz, a de Alfred Kurella, com o pseudônimo de Bernhard Ziegler, e o título: *Agora essa herança chega ao fim*<sup>17a</sup>. Justificando, o autor declara que, no interesse da literatura antifascista, procura questionar “o passado recente na arte da Alemanha e da Europa, cujo grande e último movimento estilístico é o Expressionismo.”

Considerando o Expressionismo um movimento ainda não superado e um período artístico com razões mais profundas, ele declara:

“— Em primeiro lugar pode-se reconhecer, hoje, qual espírito gerador do Expressionismo e qual o destino desse espírito que, subserviente, leva ao fascismo.

Em segundo lugar nós (digo a geração nascida ainda no século dezenove, mas também uma boa parte da geração anterior, à qual qualquer um, de uma maneira ou outra, ofereceu sacrifícios ao Expressionismo e seus deuses) temos que convir, que na medula de cada um de nós permanece algo daquele período.”

Kurella (Ziegler) vai provando que não houve descaminho; seu entendimento de Benn abrange todo o Expressionismo:

“Pois trata-se aqui de toda a *herança* espiritual do século dezenove e seu destino no primeiro terço de nosso século — um problema, portanto, que até agora praticamente ainda não foi tratado de um ponto de vista de alguém de fora [...]. Mas a discussão tem que ser aberta. Pois desta prestação de contas com a situação espiritual e sentimental expressionista, da sua real superação é que depende se a nossa literatura antifascista alemã pode se tornar mais do que uma etapa na ruína da poesia alemã, ou se ela será o início de uma grande arte que se prenderá novamente às próprias tradições da cultura espiritual nacional e intelectual”.

O artigo tem caráter de provocação, declarando já pelo título, a morte da herança cultural expressionista, pois o caso Benn é apenas um pretexto<sup>18</sup>, o movimento por inteiro é alvo de críticas.

Kurella deseja ver superado o “universo do pensamento e do sentimento”, do qual nascera o Expressionismo, pois sem isso “não será possível uma verdadeira ascensão de nossa literatura antifascista, na literatura alemã.”

Outra opinião que se faz ouvir é a de Leschnitzer<sup>19</sup>, em apoio à sugestão de debater profundamente o caso Benn e o Expressionismo, pois considera ainda pendentes algumas questões “apesar do grande trabalho prévio que, para seu esclarecimento, o artigo de George Lukács proporcionou há quase quatro anos, em seu fundamental e perspicaz ensaio *Grandeza e Decadência do Expressionismo (Internationale Literatur, 1934, caderno I)*.”

Leschnitzer, em seu artigo, procura salvar Ernest Wilhelm Lotz, George Heym e George Trakl da pecha de nazistas em potencial ou de qualquer condenação como pseudo-fascistas.

Mas a provocação de Kurella não ficou sem eco: Herwarth Walden, Klaus Berger, Kurt Kersten, Gustav von Wangenheim, Rudolf Leonhard e principalmente Ernst Bloch procuraram explicar, que o Expressionismo apresentava, sim, elementos dignos de um legado cultural.

Walden<sup>20</sup>, justificando o título de seu artigo *Expressionismo Vulgar* afirma:

“Marxistas vulgares não são verdadeiros marxistas e expressionistas vulgares não são verdadeiros expressionistas. Ao contrário. Eles impedem o conhecimento da realidade”.

“A palavra *Expressionismo* é uma palavra de luta.”

Trata-se, portanto, de defender a palavra *Expressionismo*. Trata-se de seu conteúdo<sup>21</sup>[...].

“Por isso deve ser protestado aqui de maneira mais veemente, que a vanguarda artística do período anterior à primeira guerra, de durante a guerra e do presente é difamada, taxando-a de pequeno burguesa ou até de fascista por aqueles que vivem de sua vulgarização ou que a relacionam a um passado qualquer.”

“Os fatos políticos nos países fascistas e semi-fascistas, a emigração justamente dos artistas ex-

pressionistas e a perseguição a seus trabalhos, provam, que essa afirmação é correta”.

“O grande objetivo político da Frente Popular justifica a assertiva de aprovar a vanguarda artística, ela é parte ativa da Frente Popular”.

Klaus Berger, da área da Filosofia e História da Arte, refugiou-se inicialmente em Paris, depois nos Estados Unidos. Seu artigo intitulado “A Herança do Expressionismo”<sup>22</sup> inicia com a célebre citação de Bernhard Ziegler “Hoje, reconhece-se claramente qual o espírito gerador do Expressionismo e qual o destino desse espírito, ele leva numa linha direta ao fascismo” e classifica-a como sendo de penetrante ambivalência amor-ódio no exemplo de G. Benn. O fato de expressionistas terem optado pelo fascismo, não pode ser considerado uma regra, o mesmo também não é para a opção de outros pelo comunismo:

“Eu não quero afirmar absolutamente a união de Expressionismo com Socialismo, apenas afirmo: aquela situação revolucionária de 1910 a 1925 seria um bom começo para um desenvolvimento socialista, principalmente sobre o ponto de vista da herança da arte burguesa. Nunca o Expressionismo poderia servir ao fascismo, porque este procura seus pontos de apoio ideológicos (na questão da herança cultural) anteriores ao alto capitalismo, no Classicismo das colunas ou no Barroco patético-absolutista, no espírito corporativista dos velhos mestres.”

“Não há dúvidas, o Expressionismo teve um lado positivo na desagregação da parte referente à herança do século XIX, ele produziu muitas obras bem sucedidas e questionou muitos pontos atuais, sempre sem oferecer soluções satisfatórias.”

Afirmando que o Expressionismo possui, sim, uma herança a ser cultivada, e que a união de todos os artistas em torno

da Frente Popular deve ser possível, conclui: “pois o Expressionismo foi o espírito pioneiro e grandioso do nosso século XX.”

*Correntes do período Expressionista* é o título do artigo de Kurt Kersten, na revista *Das Wort* 3(1938), que se posiciona na defesa do movimento, analisando a situação:

“O Expressionismo foi, e só podia ser, uma arte burguesa; ele rebelava contra as condições vigentes, ele foi a tentativa apaixonada de criar novas formas e de destruir as tradições e formas da arte até esse momento e de superá-las, indo além das formas e dos conteúdos até então dominantes na arte da burguesia”.<sup>23</sup>

Esse Expressionismo a que o autor se refere é o movimento anterior à guerra 1914-1918, quando alguns autores se passaram para o fascismo, como outros para o comunismo.

“Seria um fatalismo afirmar que poetas, que se confessaram expressionistas, fossem dar incondicionalmente no fascismo e que para o expressionista não haveria outra solução a não ser se tornar fascista; poder-se-ia afirmar, da mesma maneira, que da República de Weimar teria, e só poderia ter, se desenvolvido o fascismo”.

Esse é um repúdio frontal à afirmação de Kurella. Kersten contrapõe a atitude de Benn à de Becher.

O ator, dramaturgo, diretor cinematográfico Gustav (von) Wangenheim também se manifesta em seu artigo<sup>24</sup> *Expressionismo Clássico. Impressões de um Real-socialista*, e replica mais diretamente a Lukács:

“Será que existe apenas um único Realismo socialista, plano, claro, delimitado, nobre, unilateral? Não, este não existe [...] O Realismo socialista é múltiplo e a multiplicidade há de amadurecer. Seria um truque barato, tirar do Expressionismo tudo o que ele tem de positivo, emanado de sua multiplicidade, através de um

princípio negativo, porque não pôde amadurecer o suficiente.”

Procurando descrever o nascimento da “dura moeda” Realismo Socialista, o autor conclui:

“Hoje temos aqui uma comunidade profunda e consciente, nós somos ligados organicamente um ao outro, através da luta e do objetivo. Nós sabemos, o que significa o Realismo Socialista.”

Tentando justificar a organização do movimento dos expressionistas e ao mesmo tempo ironizando o estilo de Lukács acrescenta:

“Mas o que é que os expressionistas sabiam um do outro? Quando estudamos a história de família de George Lukács (o autor se refere ao artigo *Grandeza e Decadência do Expressionismo NT*) sobre o Expressionismo (*Internationale Literatur* 1934, I) meus companheiros não de convir que ele não leu a maioria dos antecessores e figuras filosóficas enumeradas, e de alguns nem ele conhece o nome.”<sup>25</sup>

Wangenheim não deseja submeter o movimento expressionista a uma generalização de Lukács:

“E agora que a grande sabedoria de George Lukács edificou, após significativa análise, a paisagem do Expressionismo em terras alemãs, nós perambulamos sob sua orientação, numa mistura de concordância admiradora e estranho distanciamento. Foi bem assim! Certo — mas não foi bem assim!”

Clamando para as artes plásticas e seus expoentes:

“Quem quer fazer de Picasso um artista expressionista? Mas quem quer também fazer um Picasso sem O Expressionismo?”

"No Expressionismo não havia apenas desejo de destruição, mas também vontade de construção."

"Por que (...) não haveremos de recordar — mesmo infantilmente — a força do Expressionismo?"

"E aqui em Moscou há uma coleção maravilhosa de Gauguins. Maravilhosa. Encantadora. Expressionismo clássico."

Johannes Becher, o expressionista que se tornou o grande exemplo oposto a Benn, é também citado por Wangenheim:

"Becher é hoje legítimo e forte, ou sua força, que superou o Expressionismo, foi naquela época apenas fraqueza? Certamente que não."

Mas se Walden, com razão, argumentou que a vanguarda artística também pertence à Frente Popular, é o filósofo Ernst Bloch que na revista *Das Wort*, ano 3, caderno 6 de junho de 1938, publica *Discussões sobre o Expressionismo*<sup>25a</sup>. E logo iniciando, faz menção à retomada das discussões com:

"É de notar, que começam novamente..."

A volta ao assunto Expressionismo e aos artigos publicados, não só em *Das Wort*, merecem considerações de Bloch, que sugere o artigo de Lukács *Grandeza e Decadência do Expressionismo* como fundamental para os artigos de Kurella e Leschnitz.

Bloch também argumenta, como alguns outros já citados, que em seu artigo Lukács não leva em conta pintores ou músicos do movimento e acrescenta:

"Isso admira ainda mais, pois que naquela época não só as relações de pintura e literatura eram as mais íntimas, mas que os quadros expressionistas são mais significativos para o movimento do que a literatura [...]. Mas também as obras literárias não são consideradas nem qualitativa nem quantitativamente; o crítico (aqui se refere a Lu-

kács NT) se contenta com uma seleção muito reduzida e pouco característica.”

Mais adiante: “Qual é mesmo o material, em que Lukács busca sua concepção de Expressionismo?” São prefácios de antologias, “prólogos” de Pinthus, artigo de revista de Leonhardt, Rubiner, Hiller e outros mais.”

Dando razão a alguns aspectos do artigo de Lukács, Bloch afirma:

“Constatações de peso há em bom número nesse contexto; Lukács caracteriza o pacifismo abstrato, o conceito boêmio de “Bürgerlichkeit”, “o caráter de fuga”, a “ideologia de fuga” e depois repete a revolta apenas subjetiva no Expressionismo, também a mistificação abstrata da “essência (Wesen) das coisas representadas expressionisticamente”<sup>26</sup>.

Mas Bloch não aceita a simples redução a que Lukács se refere, a de que o Expressionismo não abdicava basicamente da visão de mundo do imperialismo alemão e que havia, através de crítica apologética, servido a ele.<sup>27</sup>

Com referência aos *desabaços* (Ausbrüche) dos expressionistas, tão censurados pelos adversários, Bloch garante:

“Quem tivesse tido ouvidos para ouvir, poderia ter percebido nesses desabaços algo de revolucionariamente produtivo, mesmo que desregrado e descuidado.”

Criticando uma atitude de generalização total, Bloch pergunta:

“Quais são os novos experimentos artísticos que através dessa crítica não possam ser arrasados? Todos generalizados e classificados como podridão capitalista...”

E alerta:

“Nesta época da Frente Popular, dar prosseguimento a essa técnica do preto-e-branco parece pouco aconselhável, ela é mecânica e não dialética.”

Bloch acusa Lukács de negar em Cézanne a “substância pictórica” e em todos os grandes impressionistas como se falasse “do declínio do ocidente”, e em compensação coloca “gigantescamente o classicismo”. Bloch afirma que a compreensão da herança cultural, para os que pensam como Lukács, é a de ver “o classicismo como a herança sadia, o Romantismo como a doentia e o Expressionismo como a mais doente de todas”. Afirma isso pois Lukács pressuporia uma realidade fechada “na qual o fator subjetivo do Idealismo não teria lugar, mas em compensação a totalidade não fragmentada, que floresceu em sistemas idealistas e assim também nos da filosofia clássica alemã.” Assim, baseado nesse conceito da realidade objetivamente fechada, Lukács teria que se defender contra qualquer tentativa de decomposição de sua visão do mundo e principalmente contra os expressionistas, “pioneiros da decadência”.

Bloch deseja abrir um espaço para a fantasia revolucionária e deseja que fique aberta a possibilidade de formação artística com outro material, mesmo arcaico. A oposição clássico-sadio contra romântico-doente fecha, para Bloch, qualquer antecipação vanguardista na sociedade capitalista.

Concluindo, Bloch adverte:

“A herança do Expressionismo ainda não chegou ao fim, pois ainda não se iniciou com ela”.

No mesmo número de *Das Wort* saiu o artigo de Lukács: *Trata-se do Realismo*<sup>28</sup>.

Como o título aponta diretamente para o Realismo, espera-se que Lukács defina o que entende por Realismo socialista, mas essa conceituação não ocorre.

O artigo é longo e Lukács discorre como filósofo, dirigindo-se principalmente para quem lhe é igual e nesse caso Ernst Bloch, sem condescendência para com todo o grupo adversário. Ironicamente Lukács coloca uma pergunta bem no início do artigo: “Lendo os discursos apaixonadíssimos das defesas,

tem-se até, por vezes, a sensação: houve mesmo expressionistas?" Mas Lukács não deseja nomear autores, e sim "discutir sobre princípios de desenvolvimento da literatura e seus problemas."

Assim distingue, na literatura de sua época, três grandes círculos:

— primeiro, a literatura, em parte, abertamente anti-realista, em parte pseudo-realista, literatura essa da defesa e apologia do sistema vigente (...)

— segundo, a literatura assim chamada de vanguarda (...) que vai do Naturalismo ao Surrealismo (...) Sua tendência principal é um distanciamento sempre maior do Realismo, uma liquidação sempre mais enérgica do Realismo;

— terceiro, a literatura dos realistas de maior significação desse período. (...) Esses autores... nadam contra a correnteza daquela literatura, ou melhor, contra a corrente dos dois grupos anteriores."

E cita nomes: Gorki, Thomas e Heinrich Mann, Romain Rolland.

Objetivando, Lukács se propõe a "defender o melhor da literatura atual contra seus depreciadores incompreensíveis" e se restringir ao questionamento de escritores e correntes literárias que representam o *progresso* na literatura atual, pois *trata-se do Realismo*.

Respondendo minuciosamente às acusações anteriormente formuladas na revista, Lukács toma logo a questão sobre seu conceito de *totalidade*, "que Bloch nega em relação ao capitalismo de nosso tempo"<sup>29</sup> procurando provar, com citações e interpretações de Marx, que em épocas de crise do capitalismo as pessoas vêem "a dilaceração como vivência".

Como a teoria marxista da literatura pressupõe a relação da literatura com a realidade objetiva e "se literatura realmente é uma forma especial de espelhamento da realidade objetiva, é importante captar essa realidade de tal maneira, como ela

realmente é *constituída* e não reduzir a reprodução do que e como aparece diretamente”.

Para o escritor *realista* o problema da totalidade objetiva da realidade deve desempenhar papel decisivo.

A alternativa expressionista de um lado e realista do outro, como Lukács coloca, e que Bloch (e também Brecht) não deseja, fica evidente na maneira de como Lukács expõe:

“O que tem isso a ver com literatura? Absolutamente nada de acordo com certa teoria expressionista ou surrealista, que nega a relação da literatura com a realidade objetiva. Mas segundo a teoria da literatura marxista, muitíssimo. Se a literatura é efetivamente uma forma de espelhamento da realidade objetiva, é importante que ela capte essa realidade como ela efetivamente é constituída e não se limite a reproduzir, o que e como lhe parece diretamente. Mesmo que o escritor se esforce para tal captação e representação da realidade, como ela é efetivamente constituída, isto é, se ele é, verdadeiramente um escritor realista, o problema da totalidade objetiva desempenha papel decisivo, independentemente de como ela é formulada mentalmente pelo escritor.”

Assim Lukács insiste na necessidade de um modelo único de concepção de totalidade, de “captação da realidade e do reconhecimento da verdadeira realidade dialética de fenômeno e essência.”

Lukács alega que surrealistas de esquerda, que para ele não se atêm ao caráter de unidade entre essência e aparência, “usam as (*em-*)*montagens* de teses em recortes de realidade, que interiormente nada têm a ver com elas”, e exemplifica em heróis de Joyce, contrapondo-os aos de Thomas Mann, justificando porque Mann permanece *antiquado* e conservador e não se apresenta vanguardista porque ele é um *verdadeiro Realista*, porque Mann sabe “como o pensamento e sentimento surgem da situação social, quais as experiências e impressões que são parte de um complexo conjunto da realidade”.

Fica evidente que Lukács não admitia a outra visão da tradição literária, claramente defendida por Brecht.

Referindo-se aos movimentos da época imperialista, que abrangem do Naturalismo ao Surrealismo, Lukács afirma serem eles semelhantes, porque “tomam a realidade tal como ela se apresenta diretamente aos escritores e a suas personagens” e a oposição desses movimentos modernos se torna “um protesto apaixonado contra a pretensão de uma crítica, que aparentemente lhe proíbe de escrever “o que lhe vêm à boca”<sup>30</sup>.

Para Lukács o modelo Thomas Mann é absoluto e exemplifica a conceituação de *imediatez* e de *abstração*, que nele não se contrapõem.

Em Lukács há uma precisão filosófica no revide a Wangenheim (“que defendera *eletricamente* o Expressionismo”), mas principalmente a Bloch quanto a sua visão do popular, do real, da montagem e da fotomontagem no Expressionismo e chega à descrição do que chama de “tendências artísticas decadentes”, baseando-se numa definição de Friedrich Nietzsche a quem seus oponentes também consideram grande autoridade em outras questões<sup>31</sup>.

Lukács tem o cuidado de não conceituar o que seja, para ele, Realismo Socialista, mas descreve o que acontece no *grande Realismo*:

“No grande Realismo se cria uma tendência da realidade não imediatamente evidente, mas em compensação objetivamente mais importante e duradoura, ou melhor, o homem em suas relações múltiplas para com a realidade e justamente o *duradouro* nesta rica multiplicidade.”

Concluindo, põe em grifo:

“Captar e configurar tais tendências é a grande missão histórica da verdadeira vanguarda na literatura.”

Voltando ao Partido Socialista (USP) alemão, questiona suas fraquezas, seus atrasos, etc. e sua relação com os expressionistas diz que seriam “ideólogos e como tais *fixam* esse estado transitório ideológico de modo artístico e intelectual.”

No último capítulo do artigo, Lukács concorda que a discussão não é apenas literária, mas ela deve ter conseqüências políticas, que no momento importava a todos: a Frente Popular e a questão que se ergue em torno do conceito do *popular*. E voltando a Bloch e sua afirmação de que o Expressionismo, no exemplo do grupo "Blauer Reiter", estava próximo do povo e do homem do campo, contrapõe o que não é popular: produtos primitivos, a produção popular de artigos, objetos regionais, o romance policial.

Lukács coloca o *popular* em relação com a herança (legado) cultural:

"Em toda relação viva com a vida popular, a herança significa o processo vivo do progresso: um verdadeiro acolher, recolher, conservar e desenvolver das forças vivas criadoras, nas tradições da vida do povo, nas tradições dos sofrimentos e alegrias do povo, nas tradições das revoluções. Ter uma relação viva com a herança significa ser um *filho de seu povo*, ser levado pela correnteza do desenvolvimento de seu povo. E assim é Maxim Gorki um filho do povo russo, Romain Rolland do povo francês e Thomas Mann do povo alemão."

Como contraste a esses exemplos, Lukács coloca a vanguarda frente à herança cultural: "ela se situa frente à história de seu povo como frente a uma grande liquidação de barati-lho", já que Bloch se referira à herança com termos como "peças úteis de herança", "saquear", o que denuncia seu posicionamento para com o legado:

"A herança é para ele uma massa morta, na qual se pode revirar à vontade e da qual se podem retirar aleatoriamente peças necessárias para o momento e que, após uso momentâneo, podem ser devolvidas."

Esta é uma acusação violenta que Lukács faz a um artigo que Bloch publicara em colaboração com o grande músico marxista Hans Eisler.<sup>32</sup>

Para Lukács a literatura da vanguarda, em comparação com a do Realismo, tem a diferença:

“Justamente porque nesta (da vanguarda NT) literatura faltam a realidade e a vida, ela força (politicamente falando, de maneira sectária) em seus leitores uma concepção estreita e subjetiva da vida, enquanto que o Realismo dá resposta, através de sua abundância plasmada, às questões formuladas pelos próprios leitores — resposta da vida a perguntas, que a própria vida havia colocado (...)

A viva relação com a vida do povo, o desenvolvimento progressista, continuado das próprias experiências da vida das massas — isto é justamente, a grande missão social da literatura.”

Para Lukács a relação com o popular é bem própria e diferente da de Brecht. Quanto à Frente Popular:

“A Frente Popular significa: a luta pelo popular verdadeiro, união múltipla com toda a vida tornada história, — feita história de modo peculiar — do próprio povo; significa encontrar normas e diretrizes, que despertem as tendências progressistas desta vida do povo visando uma vida nova e publicamente eficaz.”

Mas Lukács não dispensa uma *severa crítica* política, cultural e artística, “pois em *período imperialista* há o perigo de *fenômenos de decadência*”.

Finalizando, faz um balanço da *significação* dessa *discussão* descontraída e de camaradagem e declara o objetivo do artigo:

“Estes comentários visaram provar a íntima, variada e múltipla relação entre Frente Popular, o popular da literatura e o verdadeiro Realismo”.<sup>33</sup>

A revista *Das Wort*, pretendendo encerrar a discussão em torno do Tema Expressionismo e dos pontos importantes rela-

cionados a ele, traz o artigo de Bernhard Ziegler<sup>34</sup>, intitulado *Palavra Final*<sup>35</sup>.

Resumindo seu artigo inicial sobre Gottfried Benn e que desencadeou a discussão sobre Expressionismo na revista, Ziegler reconhece que aconteceu um "inventário" de opiniões sobre o passado recente proveniente da emigração antifascista alemã e aponta para as duas teses que haviam sido formuladas: a primeira que igualava o espírito que gerava o Expressionismo com o espírito que levava às ideologias do fascismo e, a segunda tese é que havia muito Expressionismo nos "ossos de cada um":

"A primeira tese foi refutada através da discussão; a segunda, no entanto, foi confirmada pela maneira pela qual aconteceu tal contestação, essa foi a conclusão."

Ziegler comenta alguns artigos e autores, procurando ainda dar mais uma vez respostas, provando que toda a discussão não levou a um consenso, apesar do caráter de auto-crítica que o autor procura dar. O tema proposto para uma nova abordagem de Realismo é a discussão sobre a rejeição e a verdadeira superação do formalismo, bem como de uma conceituação e análise da questão do popular (*Volkstümlichkeit*):

"Haveria muito o que dizer sobre o Realismo, considerando aquele ponto de vista, a partir do qual será possível uma real rejeição e superação do formalismo..."

"O conceito do popular, finalmente, necessitaria elucidação especial. Entre os conceitos, com os quais nós operamos, poucos estão tão inexplicados como este."

Paralelamente a esses diversos posicionamentos expressos na revista *Das Wort*, houve uma discussão epistolar, levada entre Lukács e a escritora alemã Anna Seghers, autora de uma série de romances famosos e sinceramente interessada na teoria da narrativa.

## 6. Os Escritos de Brecht: ecos da revista *Das Wort*

Por volta de 1934, Brecht escreve um pequeno artigo intitulado *Pequena Colaboração para o tema Realismo*<sup>36</sup> no qual, através da narração de um fato ocorrido, pretende dar resposta, de maneira prática e concreta, às acusações de Lukács contra os recursos formais aplicados em certos romances e produções artísticas dos autores da Associação de Escritores proletário-revolucionários (BPRS):

“Raramente tem-se êxito em testar métodos artísticos quanto a seu efeito real. Em geral ouve-se, quando muito, aquiescência (“É, como tu descreves, acontece aqui entre nós”), ou que se tenha dado um “empurrão” em qualquer direção. Aqui um pequeno teste, que deu certo:

Com Slatan Dudow e Hans Eisler eu produzi um filme *Kuhle Wampe*, que descreve a desesperada situação dos desempregados em Berlim. Era uma montagem de algumas pequenas peças completas. A primeira delas mostrava o suicídio de um jovem desempregado.

A censura nos apresentava muitas dificuldades e tivemos que nos submeter a uma reunião com o censor e os advogados da firma. O censor demonstrou ser pessoa bem esclarecida.

Dizia ele: “Ninguém lhe nega o direito de descrever um suicídio. Suicídios acontecem. O Sr. pode ainda descrever também um suicídio de um desempregado. Também esses acontecem. Não vejo razão de impedir isso, meus Senhores. Mas eu protesto contra a maneira como os Senhores descreveram o suicídio de nosso desempregado. Ela não está de acordo com os interesses da coletividade, que eu devo defender. Sinto muito, mas tenho que fazer aqui uma censura artística”.

(Nós com cara de ofendidos) ???

Ele prosseguiu: “É de admirar que eu censure vossa descrição, que não me parece suficientemente *humana*. Os Senhores não descreveram uma criatura, mas sim, digamos, um tipo. O vosso desempregado não é bem um indivíduo, não é uma pessoa de carne e osso, diferenciado de todas as outras pessoas, com preocupações especiais, com alegrias especiais, enfim com destino especial. Ele foi rasculhado bem superficialmente, perdoem-me, que para artistas, eu empregue essa expressão tão forte, *é que nós*

*ficamos sabendo muito pouco dele, mas os efeitos são de natureza política e me obrigam a recorrer contra a liberação de vosso filme. O vosso filme tem a tendência a colocar o suicídio como típico, como algo adequado não para este ou aquele indivíduo (doente), mas como destino de toda uma classe! Os Senhores defendem o ponto de vista, de que a sociedade obriga a pessoas jovens ao suicídio, quando lhes nega possibilidade de trabalho. E os Senhores não têm a vergonha de insinuar ainda, o que se aconselharia ao desempregado, para que aconteça uma mudança. Não meus Senhores, os Senhores não agiram como artistas, aqui não. Não lhes interessava aqui um destino individual, o que ninguém poderia lhes impedir."*

Nós, sentados ali, tínhamos sido atingidos. Nós tínhamos i. desagradável sensação de termos sido compreendidos.

Eisler, desajeitado, limpava seus óculos, Dudow se contorcia, como se sentisse dores. Eu me levantei e, apesar de não gostar de discursos, fiz um. Ative-me estritamente à inverdade. Eu chamava atenção para particularidades, que nós havíamos dado ao nosso jovem desempregado.

Por exemplo, que ele, antes de se jogar pela janela, tirara seu relógio de pulso. Eu afirmava, que só essa atitude puramente humana, inspirava toda a cena. Que nós havíamos mostrado outros desempregados, que não praticaram suicídio, 4000, pois, filmáramos uma associação desportiva. Defendia-me contra a acusação assustadora, de que não havíamos agido artisticamente e insinuava a possibilidade de uma campanha pela imprensa contra tal coisa. Não me envergonhei de afirmar, que minha honra de artista estava em jogo.

O censor não mostrava medo de apontar detalhes da realização. Nossos advogados viam com admiração, que se desenvolvia um verdadeiro debate artístico.

O censor afirmava que nós havíamos dado ao processo do suicídio um proposital caráter demonstrativo.

Ele usou a expressão "algo assim mecânico". Dudow se ergueu e nervoso exigiu que se colhesse um atestado médico. Ele haveria de provar, que ações dessa espécie freqüentemente despertam uma impressão mecânica. O censor abanou a cabeça. "Isso pode ser", disse ele insistentemente. "Mas os Senhores hão de convir, que vosso suicídio evita tudo de impulsivo. O espectador nem quer

impedi-lo, o que numa realização artística, humanamente sincera, deveria de acontecer. Meu Deus, o ator faz isso como se tivesse que mostrar, como se descascam pepinos!”

Passamos mal para liberar nosso filme. Saindo da casa, em voz baixa, comentávamos sobre o perspicaz censor. Ele penetrou bem mais fundo no sentido de nossas intenções artísticas do que nossos bem intencionados críticos. Ele havia dado uma pequena preleção sobre Realismo. Do ponto de vista da polícia”.

Havendo aceito compor o conselho editorial da revista *Das Wort*, Brecht propôs certas diretrizes com referência às publicações:

“[...] Publicações literárias devem ser tratadas como acontecimentos, e principalmente como acontecimentos sociais.”

“As obras devem ser examinadas sobre as concepções sociais importantes que elas representam ou que combatem e quais os novos ou velhos complexos temáticos apresentados ao leitor.”

“As publicações deverão também ser examinadas quanto às inovações formais que elas empregam para o tratamento de seus temas. Tais inovações deverão ser descritas como ações técnicas e não apenas como formas de expressão de espíritos engenhosos”.

Através dessas recomendações Brecht coloca a sua esperança numa crítica literária voltada para um Realismo atuante, combatente, inovador — diferente daquele pregado por Lukács. A revista *Das Wort* seria assim um instrumento de luta e para tanto não poderia deixar de ser examinado um ponto importante que era o referente ao legado cultural, discussão em torno do movimento artístico do início do século. Conclamando para a discussão sobre as “bases e o sentido do Expressionismo”, também Brecht, em seu exílio na Escandinávia, redige parecer<sup>37</sup> sobre o movimento literário, sem esconder o

desagrado ainda latente, com referência ao artigo de 1934 de Georg Lukács *Grandeza e Decadência do Expressionismo*.

“No momento fala-se novamente sobre o Expressionismo. Temos aí a cultivada análise marxista, a qual com um assustador amor à ordem, coloca correntes artísticas em certas gavetas, onde já estão partidos políticos, por exemplo: o Expressionismo junto com o USP (Partido Socialista Independente). Existe aí algo antiquado, desumano em andamento<sup>38</sup>. Cria-se aí uma ordem, não através do critério de produção, mas através de eliminação. Reduz-se aí algo “à fórmula mais simples”.”

Brecht, sarcasticamente, usa expressões como “guardar na gaveta”, “análise marxista cultivada”, que revelam a sua crítica àqueles do lado de tais “analistas”. Tentando também, como tantos outros colaboradores, justificar o movimento expressionista, ao qual, como confessou, não ter pertencido, ele escreve:

“Essa corrente era algo contraditório, desigual, confuso (era-o até por princípio) e ela era cheia de protesto (principalmente o da impotência). O protesto se dirigia contra a configuração da arte, numa época em que também o representado desafiava o protesto. O protesto era alto e confuso. Os artistas posicionavam-se em diversas direções. O Juiz da arte (refere-se a Lukács, NT) diz de alguns: eles deram alguma coisa, apesar do Expressionismo; e dos outros: eles não deram em nada por causa do Expressionismo”. O que me irrita nesse juiz de arte? (...) “eu mesmo nunca fui expressionista, mas esses juízes da arte me irritam.”

A luta contra o formalismo em favor do Realismo socialista fora princípio estabelecido pelo Congresso Geral de Escritores Soviéticos em Moscou, no ano de 1934.

Inovadores facilmente caíam em desgraça com o partido, mas Brecht insiste:

“Muitos ainda não compreenderam: frente às constantes exigências do mundo social em contínua mutação, prender-se às velhas formas convencionais também é formalismo.”

A obstinada persistência de Lukács em colocar a narrativa de um Balzac ou ainda a de Thomas Mann como paradigma não agradava a Brecht:

“Transformar o Realismo em objeto de forma, correlacioná-lo com uma, apenas com uma (e ainda velha) forma, quer dizer: esterilizá-lo. A escritura realista não é objeto de forma. Todo o formal, que nos impede de chegar à base da causalidade social, deve ser eliminado; todo o formal, que nos ajuda a chegar à base da causalidade social, deve ser adotado. Quando se quer falar para o povo, deve-se procurar ser compreendido por ele. Mas isso, por sua vez, não é puro objeto de forma. O povo não entende as velhas formas. Marx, Engels e Lenin, a fim de desvendar a causalidade social para o povo, lançaram mão de novas formas. Lenin não só falava de outro modo do que Bismarck, mas ele também falava de outra coisa. Ele não desejava nem falar na velha forma, nem em uma nova. Ele falava numa forma adequada.”

Finalizando o artigo, Brecht conclui:

“Nós temos que conduzir a luta contra o formalismo como realistas e como socialistas.”

O artigo seguinte “*Aspectos práticos do Debate sobre o Expressionismo*”<sup>39</sup> dá resposta direta ao que fora alegado nos diversos artigos publicados na revista e revela a posição de Brecht:

"O debate sobre o Expressionismo, que a revista *Das Wort* promove, se transformou rapidamente em uma batalha sob o lema "aqui Expressionismo e ali Realismo!" Velhas feridas voltam a sangrar, novas são provocadas, hostilidades passadas e amizades são revolvidas, a própria pessoa e os outros são atingidos com isso. Ninguém parece se convencer, a não ser de sua própria convicção."

Os velhos ressentimentos, que numa época de Frente Popular deveriam estar superados, voltam a aflorar. Brecht procura contemporizar, sem condenar Joyce e sem poupar Thomas Mann:

"Será que o *Romance de José* é escrito de maneira tão mais popular do que o *Ulisses*?"

Enfim domina a sensatez de Brecht, então editor da revista, que não perde de vista o inimigo comum:

"Há muita gente, que é estrita e conseqüentemente contra o Realismo. Por exemplo, os fascistas. Eles têm interesse que não se descreva a realidade, como ela é. E com eles todo o capitalismo tem esse interesse..."

E procura alertar toda a Frente Popular:

"Nós não devemos perder muito tempo com esta questão formal. Ou nós teremos que ser mais pormenorizados e dizer coisas mais concretas. Senão nós, como críticos, estamos nos tornando formalistas, independentemente do vocabulário que usarmos. Perturba os nossos narradores atuais, quando eles têm que ouvir insistentemente, que "nossa avó sabia contar as histórias de maneira bem diversa". Pode ser, aquela mulher era uma realista. Suponhamos que nós somos igualmente realistas, então nós temos que narrar da mesma maneira como nossas avós? Deve haver algum malentendido aí.

Não proclameis, com ar de infalibilidade, a maneira única e exclusiva de descrever um espaço, não excomungueis a montagem, não coloquais o monólogo interior no índice ! Não trucidais as pessoas jovens com as velhas designações! Não permitais o desenvolvimento da técnica, em matéria de arte, até 1900 e a partir daí nada mais!...”

Considerando a questão do Realismo ainda sem conceitualização amadurecida, Brecht, nesse artigo, procura um consenso:

“Enquanto não tivermos uma definição cientificamente fundamentada do Realismo, talvez fosse melhor, isto é, mais prático, isto é, mais estimulante para a escritura realista, falar dos realistas e seus métodos, mediante retratos fiéis da realidade para influenciar sobre a realidade. Nós então não estaremos a fim de limitar a quantidade e a qualidade deste método, mas sim de ampliá-lo. Procedendo assim, estaremos estimulando a criatividade em vez de desalentá-la...”

“Os clássicos marxistas dedicaram grande consideração, grande admiração à palavra do velho Hegel, de que a verdade é concreta. Ela provou um poder de explosão fora do comum e vai prová-lo sempre. Nenhum realista deveria deixar de dar a ela a significação, que recebera dos clássicos marxistas. Não se deve degradar o Realismo, com o qual a literatura dos antifascistas está solidária, a um fato formal. Deve-se também, como crítico, ser realista (e não ser apenas pró-Realismo)...”

E mais adiante:

“Realismo não é coisa de forma. Não se pode tomar a forma de um único realista (ou um número limitado deles) e chamá-la a forma realista. Isso é não realístico...”

Vamos desistir da teoria? Não, nós a construímos. Nós nos negamos aceitar uma teoria, que se reduz a uma descrição de obras de arte existentes, das quais apenas se extraem diretrizes puramente formais... Trata-se do Realismo."

Assim Brecht fecha esse artigo (*Aspectos práticos do debate sobre o Expressionismo*), citando o título do artigo de Lukács, publicado no número 6(1938) da revista *Das Wort*, certamente com a intenção de se declarar um realista com suas próprias convicções e princípios divergentes de Lukács.

Ainda a essas reflexões de Brecht pertence a contribuição intitulada *Os Ensaio de George Lukács*:

"Tenho me admirado, por que certos ensaios de Georg Lukács, apesar de conterem tanta sabedoria, têm em si algo de insuficiente. Ele parte de um princípio sadio, mas mesmo assim não se pode deixar de ter a impressão de ser irreal..."

A linguagem da introdução é maneirosa, mas Brecht critica em Lukács o estilo de desfazer os autores que insiste em chamar de "decadentes" e com a mesma insistência em elogiar seus ídolos:

"Pode-se compreender Lukács em todas essas constatações e aprovar seu protesto. Assim chega-se à parte positiva e construtiva da concepção lukacsiana, mas com apenas um único gesto de mão, ele varre da mesa a técnica "deshumana". Ele retorna aos ancestrais e suplica aos jovens descendentes degenerados a seguirem seu exemplo..."

Brecht coloca ironicamente o que seria o herói de uma obra decadente e como deveria ser:

"Os escritores estão frente a uma criatura desumanizada?"

Sua vida interior está arrasada? Ele é perseguido através da vida em velocidade precipitada? Suas capacidades lógicas estão enfraquecidas? (...)"

E agora o "conselho" irônico:

"Pois é, os escritores têm que se apoiar nos velhos mestres, produzir uma rica vida espiritual, abandonar-se à velocidade lenta dos acontecimentos, através de narração espaçada: colocar o indivíduo novamente no centro dos acontecimentos através de sua arte e assim por diante..."

A resposta direta:

"É evidente que essas propostas não podem ser postas em prática. Ninguém, que considere correta a concepção básica de Lukács, pode estar certo. Então não há solução? Sim existe. A nova classe ascendente a mostra. Não é um retrocesso. Não se faz a ligação no que há de bom no passado, mas no que há de mal na atualidade. Não se trata da desmontagem da técnica, mas de sua ampliação. O homem não se rehumaniza isolando-se da massa, mas sim penetrando nela(...)

A literatura de nosso tempo tem que trilhar esse caminho (...)

O momento da capitulação, do recuar, o momento utópico e idealista, que ainda permanece nos ensaios de Lukács e que ele certamente há de superar, é o que torna seus trabalhos, que contêm tanta sabedoria, insuficientes e que dá a impressão de que, para ele, importa apenas o prazer e não a luta, que importa a saída, não o avanço."

A preocupação de Brecht, de que "formalismo" estava sendo um espaço inseguro e inexplicado, vê-se no ensaio *Sobre o caráter formalista da Teoria do Realismo*<sup>40</sup>

“Uma vez que o artista lida ininterruptamente com o formal e ele forma ininterruptamente, deve ser formulado cuidadosa e praticamente o que se considera *formalismo*, caso contrário não se diz nada ao artista. Se tudo, o que torna irreal as obras de arte, for chamado de *formalismo*, não se deve — a bem da compreensão — conceituar formalismo de modo puramente estético...”

“Quando eu leio que a autarquia do Terceiro Reich, no papel, é perfeita, eu sei que se trata de um formalismo político. O nacional-socialismo é um socialismo pela forma, isto é, um formalismo político... Se concebermos o conceito como tal (...) então estamos em condições de, no âmbito da literatura, (...) chamar e desmascarar de formalistas certas obras, que não colocam a forma literária acima do conteúdo social, mesmo não correspondendo à realidade. Podemos também desmascarar as obras que são realistas apenas pela forma. Há muitas.”

Procurando dar sugestões práticas e simples, Brecht vê avançar a discussão:

“Tal *definição de Formalismo* ajuda tanto a narrativa e a lírica quanto a dramática, e ela líquida, “last but not least”, com determinada crítica formalista, que parece interessada apenas no formal, permanecendo presa a formas limitadas de escritura de uma época e que procura solucionar problemas de configurações literárias em campo puramente literário...”

Nesse mesmo ensaio, Brecht procura ainda analisar o monólogo-interior em *Ulysses* de J. Joyce, como sendo uma técnica difícil, injustamente rejeitada como formalista.

Voltando ao Expressionismo, defendido por muitos em diversos artigos da revista, procura justificar:

“Para muitos, a lembrança do Expressionismo é uma lembrança de atmosfera de liberdade. Eu mesmo, naquela época, fui contra o ato de “expressar-se” como profissão [...]

Hoje ainda, muitos vêm com desgosto, o ataque indiscriminado contra o Expressionismo, porque temem, que atos de libertação poderão ser oprimidos, um libertar-se de prescrições de velhas regras inibidoras, verdadeiras algemas, remanescentes na maneira de descrever(...)”

Para Brecht é perfeitamente justificável o emprego artístico de várias técnicas em uma mesma obra:

Afirmando o direito de inovações na literatura, Brecht defende-se:

“A literatura não pode ser privada de seu direito de se servir das capacidades inovadoras das pessoas contemporâneas, bem como de captar simultaneamente, ou abstrair corajosamente, ou de combinar rapidamente. Se é exigida a cientificidade, deve-se examinar com o máximo cuidado científico o modo de como se efetua, em cada caso, a adaptação artística de tais qualidades.”

Brecht encerra o artigo chamando a atenção para a abrangência de seu conceito de Realismo:

“O Realismo é um assunto não só da literatura, mas um grande assunto político, filosófico, prático e deve ser assim tratado e explicado como grande assunto de abrangência humana.”

Prosseguindo suas anotações durante o exílio, Brecht escreve *Anotações sobre um Artigo*<sup>41</sup>, ainda em resposta a alegações da revista *Das Wort*, geralmente num tom agressivo:

“Deve-se ouvir, sem grandes expectativas, pessoas que usam em demasia a palavra “forma”, como algo diverso de conteúdo ou em relação a

conteúdo ou como for, e se apavoram com a palavra “técnica”, como algo “mecânico”.(...)

“Essas mesmas “pessoas” são também chamadas de “nossos administradores de herança” que “decretam” normas.”

A rejeição de Brecht a qualquer tentativa de imposição autoritária é imediata.

Quanto à “permanência” ele confessa:

“Francamente eu mesmo não valorizo excessivamente o conceito da permanência (...) Como podemos prever, se gerações seguintes guardarão essas figuras na memória?”

Também a técnica da montagem é novamente abordada:

“Não tenho razão de difundir, a todo custo, a técnica de montagem de Dos Passos(...) Mas não gostaria de permitir uma condenação dessa técnica exclusivamente em favor da criação de personagens permanentes...”

Brecht volta à importância da função social da obra literária:

“O dramático (a força do impacto), as paixões (o grau de aquecimento), a abrangência das personagens, tudo isso não pode ser considerado ou propagado de uma forma isolada da respectiva função social.”

Refutando a técnica, recursos e conteúdos de Balzac, Brecht procura provar que as personagens, que Lukács pretende ver “permanentes”, não podem ter valores absolutos:

“Não é má a proposta de estudar os romances de Balzac e de Tolstói. Esses escritores realmente desenvolvem algumas técnicas muito importantes para a representação realista. (...) Mas é igualmente claro que o escritor, quando ainda ensaia a técnica, parte de outro ponto de vista ao abor-

dar as obras de gerações antigas e de outras classes...”

“Agora volta o conselho de novamente, ainda, não, outra vez criar indivíduos, naturalmente outros, mas da mesma maneira, lógico de outra, enfim o quê?”

“(…) Não, Balzac não usa a montagem. Mas ele escreve genealogias gigantescas, ele faz o casamento de criaturas de sua fantasia, como Napoleão, seus marechais e seus irmãos, ele persegue a fortuna (fetichismo do objeto) através de gerações de famílias, sua transposição de uma para outra (...)”

“Na sociedade de hoje os papéis são desempenhados de outra maneira, diferente dos tempos de Balzac, daí que hoje a montagem passa a ter a sua utilidade.”

A grande preocupação, quase obsessiva de Brecht era com o “formalismo”, do qual Lukács o acusava. Seus ensaios procuram responder a “o que é formalismo?” (*Anotações sobre o Formalismo*)<sup>42</sup>:

“A luta contra o formalismo na literatura é da maior importância, em absoluto não é apenas coisa de uma “fase”.

Ele pode ser combatido em toda extensão e profundidade, e não só “formalmente”, para que a literatura possa preencher sua função social.”

Para Brecht não pode haver pura e simples imitação de exemplos propostos, o novo, as novas técnicas, também não se justificam por si, mas:

“A literatura proletária se esforça por aprender formalmente com as velhas obras. Isto é natural. Reconhece-se, que não se pode simplesmente saltar por sobre fases recém-passadas. O novo deve

superar o velho, mas o velho superado deve estar dentro dele (do novo), deve “guardá-lo”. Deve-se reconhecer, que agora existe um novo aprendizado, um aprendizado crítico, transformador, revolucionário. Há o novo, mas ele nasce da luta com o velho, não sem este, não paira no ar. Muitos esquecem o aprendizado, ou o desprezam como coisa formal, já outros tratam do momento crítico como coisa de forma, como algo incontestável.”

Para Brecht progredir e prosseguir era preciso:

“Modificações que não são modificações, modificações “apenas pela forma”, descrições, que só reproduzem exterioridades, das quais não se pode ter um critério de julgamento, comportamento formal, ações apenas para satisfazer a forma, para conservar a forma, criações que só constam no papel, tudo isso é formalismo. (...) O Formalismo na literatura é algo literário... Também não se pode, por exemplo, determinar o Realismo, quando não se pensa no Realismo, ou em agir e julgar; deve-se pensar em realistas que produzam obras de arte em outras áreas. Nossa luta contra o Formalismo se tornaria rapidamente um formalismo desesperançado, se nós nos prendêssemos a certas formas (históricas, passagens).”

Brecht persiste na impropriedade de Lukács em apontar Balzac ou Thomas Mann como exemplos:

“Uma peculiar inclinação para o idílio é demonstrada pela aflição de Lukács quanto à destruição da narrativa burguesa clássica de Balzac por escritores, como por exemplo, Dos Passos. Ele não vê e não quer ver que, para o escritor moderno não serve um modo de narrar como o de Balzac que se prestava à romantização das lutas de concorrência na França pós-napoleônica...”

Comparando a obra de Balzac com a de Dos Passos em relação ao declínio da burguesia e à ascensão do proletariado:

“Em verdade, o declínio da burguesia se mostra no esvaziamento miserável de sua literatura realista apenas pela forma, mas obras como as de Dos Passos mostram — apesar da sua fragmentação, formas realistas, dentro dela o despontar de um novo Realismo, só possível devido à ascensão do proletariado... A posse da “herança” não é um processo sem luta. Nesse caso não são herdadas apenas formas, no período após a morte do outorgante da herança, que aconteceu em decorrência de sua velhice e sua idade na decadência natural de suas forças.”

Explicando que o fascismo é formalista e descrevendo as suas práticas, Brecht afirma:

“O fascismo é o grande formalista... ele produz febrilmente, mas são meios de destruição; ele elimina as lutas de classe, sem eliminar as classes, apenas elimina os preconceitos classistas. Ele fala continuamente ao povo e do povo. Por isso é importante definir claramente o conceito de *popular*. Pois nós é que, em realidade, representamos o povo, que aqui é representado apenas pela forma (...) Por isso é correto, usar criticamente o conceito de popular.”

Outro pequeno artigo, intitulado *Sobre Realismo* faz parte desta série de manifestações de Brecht:

“Não tenho a impressão que nós estejamos levando muito bem a causa do Realismo na literatura. As fraquezas das principais obras expressionistas não foram detectadas por realistas; o conceito de Realismo entrou em cena de modo muito limitado, quase dando a impressão de que se trata de uma moda literária, com regras que foram retiradas de algumas obras aleatoria-

mente escolhidas.[...] O Realismo é confrontado com o Formalismo, como se fosse simplesmente um “conteudismo” (...) Apresentando-se alguns romances famosos do século passado, elogiando-se, e com elogios merecidos, procura-se extrair deles o Realismo. Exigir dos autores atuais um Realismo assim, seria o mesmo que exigir de um homem com um tamanho de espáduas de 75cm, que usasse um metro de barbas e olhos brilhantes e não lhe dissesse onde comprar tal coisa...”

O pequeno escrito *Resultados do Debate do Realismo na Literatura*<sup>43</sup>, volta a insistir sobre a diferença entre as diversas maneiras de descrever o homem e suas ações:

“O grande debate sobre Realismo na literatura, que, partindo da União Soviética desencadeou um movimento internacional, parece-me, ao menos, ter ressaltado os seguintes pontos:

1. Os escritores de narrativas, que substituem a descrição do homem pela descrição de suas reações espirituais e assim diluem o homem em um simples complexo de reações anímicas, não satisfazem à realidade. Nem o mundo, nem o homem podem ser revelados (...) quando é descrito apenas o espelhamento do mundo na psique humana, ou é descrita apenas a psique humana quando ela espelha o mundo. O homem tem que ser descrito em suas reações e em suas ações.

2. Os escritores de narrativas, que descrevem apenas a desumanização que o capitalismo executa, portanto o homem apenas como espiritualmente vazio, não satisfazem à Realidade.[...]

A preocupação de Brecht para com a definição e conceitualização do “popular” e deste chegar ao Realismo pode ser constatada particularmente no artigo *O Popular e Realismo*<sup>44</sup>:

“... Sem dúvida, há a necessidade de esforços especiais para escrever hoje de maneira popular[...]

Dizer a verdade coloca-se como tarefa sempre mais premente. Os sofrimentos aumentaram, e aumentou a massa dos sofredores [...]

Contra a barbárie crescente, só há um aliado: o povo, que sofre tanto devido àquela barbárie. O povo é nossa esperança. Portanto: é evidente a necessidade de se voltar para o povo, e mais premente do que nunca, de falar sua língua.

Assim o conteúdo de Realismo e de Popular se completam naturalmente. É de interesse do povo, das largas massas trabalhadoras, receber imagens fidedignas da vida e imagens fidedignas da vida servem principalmente e apenas ao povo, para as amplas massas trabalhadoras e essas imagens devem ser compreensíveis e causar efeito para as massas trabalhadoras, portanto populares.[...]”

“A história das muitas falsificações, que foram realizadas com esse conceito de popular, é longa e complicada e é uma história das lutas de classe. Não queremos agora tratar disso, apenas fixar bem as falsificações que existem e quando falamos que precisamos de arte popular e com isso queremos dizer arte para as grandes massas populares, as muitas que estão sendo oprimidas por poucos, os “próprios povos”, a massa dos que produzem, que por longo tempo foi o objeto da política e que agora tem que se tornar o sujeito da política.[...]”

Nós temos perante os olhos um povo, que faz história, que transforma o mundo e a si mesmo. Nós temos perante os olhos um povo que luta e portanto um conceito de luta do “popular”.

“*Popular* quer dizer: compreensível para as grandes massas, captar e enriquecer sua forma de expressão/ assumir, fortificar, corrigir sua opinião/ representar assim a parte progressista do povo, para que ele possa assumir o governo, portanto também é compreensível, para as outras partes do povo/ prosseguir nas tradições, levá-las adiante/ transmitir para a parte do povo, pretendente ao governo, a parte dos governantes atuais. E agora chegamos ao conceito *Realismo*. E também esse conceito deve ser eliminado dos velhos e desgastados conceitos, usados por muitos para muitos fins. Isso é necessário, porque a posse da herança pelo povo deve acontecer num ato de expropriação. Obras literárias não podem ser assumidas como fábricas, formas de expressão literária não podem ser assumidas como receitas de fabricação.”

“(…) Tendo perante os olhos o povo que luta, o povo que transforma a realidade, não podemos nos prender a regras de narração já “experimentadas”, exemplos dignos de literatura, leis estéticas eternas. Nós não devemos captar o Realismo de certas obras existentes, mas sim empregar todos os meios, antigos e novos, já experimentados e ainda por experimentar, provindos da arte ou de outro setor, para colocar à realidade, possível de ser manejada, na mão dos homens. Nós devemos evitar, por exemplo, de proclamar e chamar de realistas apenas uma determinada forma de romance histórico, existente em uma determinada época, por exemplo, digamos as obras de Balzac ou de Tolstói, e assim colocando critérios apenas formais, apenas literários para o Realismo. (...) Nosso conceito de Realismo tem que ser abrangente e político, soberano frente a convenções.”

“Realismo quer dizer: revelar o complexo social causal, desmascarar os pontos de vista dominantes como sendo pontos de vista dos dominadores/escrever a partir do critério da classe, que possui as soluções mais amplas para as dificuldades mais prementes da sociedade humana/acentrar o momento do desenvolvimento/ possibilitar concretamente a abstração.”

“Essas são prescrições gigantescas, e elas podem ainda ser ampliadas. E nós vamos permitir ao artista, que empregue nisso sua fantasia, seu humor, sua força criativa.[...]”

“Realismo não é apenas questão de forma. Copiando o modo de escrever daqueles realistas, nós não seríamos mais realistas.”

Brecht é incisivo e repudia o modelo proposto por Lukács:

“Novos problemas vão surgindo e eles exigem novos meios de expressão. A realidade se modifica; para representá-la, deve-se modificar a maneira de representação.[...]”

“Falo de experiência própria, quando digo: não se deve temer ao se apresentar coisas corajosas e incomuns ao proletariado, mas elas têm que ser a sua realidade. Sempre vai haver gente culta e especializada em arte que dirá “o povo não entende isso”. Mas o povo lhes responde com um basta e irá se entender diretamente com os artistas. (...)”

“A compreensão de uma obra literária não se dá apenas quando escrita de maneira idêntica a outras obras, que já foram compreendidas. Também essas outras obras, que já foram compreendidas, nem sempre foram escritas, como as que as precederam. Foi feito algo para sua compreensão. Assim também nós deveremos fazer algo para a compreensão das novas

obras. Não existe apenas o “ser popular” mas também o “vir a ser popular.”

Outros pequenos artigos menores sobre Realismo foram escritos por Brecht e supõe-se que houve a intenção de que esse último fosse publicado na revista *Das Wort*<sup>45</sup>, pois ainda como justificção ele envia à redação da revista uma *Anotação sobre meu Artigo*<sup>46</sup> onde diz:

“Escrevi este pequeno artigo, porque tenho a impressão que a maneira realista de escrever, que nós tanto precisamos na luta contra Hitler, é colocada muito formalmente, de tal sorte que ocorre o perigo, de nós, frente ao inimigo, nos envolvermos em brigas de formas. No fundo eu não posso acreditar que Luckács, na verdade, queira colocar apenas um único modelo para a maneira realista de escrever, que é o romance realista burguês do século passado, um modelo, com o qual não apenas eu, entre os lutadores comunistas antifascistas na literatura, não consigo me adaptar (...).”

“Eu, portanto, desejo sugerir, que a questão da ampliação do conceito de Realismo não seja objeto de novo debate para nossa revista durante a frente antihitler. Tal debate haveria de aguçar insuportavelmente os antagonismos existentes; o que devemos evitar. Por isso escolhi uma forma positiva para minhas considerações e escrevi de tal modo que a coisa pudesse ter sua solução (já que no último número da *Internationale Literatur* a questão evoluiu para uma forma bem virulenta, quando Lukács denuncia, sem colocar provas, que “certos dramas de Brecht” seriam o formalistas)”

Essa justificativa sobre o artigo que Brecht havia escrito, faz supor que ele esperava que sísse na revista a sua contribuição. Mas isso não aconteceu.

Informando, ainda, sobre a luta de Brecht contra essa acusação de formalismo, apresentamos tradução de um pequeno conto seu, intitulado *Forma e Conteúdo*.

O Senhor K. contemplava uma pintura, que proporcionava a alguns objetos uma forma muito caprichosa. Ele dizia: Acontece com alguns artistas, quando eles contemplam o mundo, o mesmo que com muitos filósofos. No esforço pela forma, o conteúdo se perde. Certa vez, eu trabalhava com um jardineiro. Ele me passou às mãos uma podadeira de jardim e mandou que podasse uma árvore de louro. A árvore, plantada em um vaso, servia para ser alugada em ocasiões festivas. Para isso devia ter a forma de uma esfera. Iniciei logo com o corte dos brotos desordenados, mas mesmo me esforçando para alcançar a forma de esfera, não conseguia obter êxito. Uma vez havia aparado demais de um lado, outra de outro. Quando finalmente formou-se a esfera, esta estava muito pequena. O jardineiro desapontado, disse: "Bem, isto é a esfera, mas onde está o louro?"<sup>47</sup>

## 7. O Realismo de Lukács e Brecht em questão

As citações transcritas tornam evidente, que existe um conceito de Realismo de Brecht e outro de Lukács. Esses dois posicionamentos foram largamente analisados e comentados principalmente na Alemanha, e também em outros países, pois essa divergência sobre a concepção do Realismo não fora resolvida até o após guerra e refletia-se diretamente na política cultural da extinta República Democrática Alemã.

O ímpeto da discussão nos países socialistas — ora apoiando um, ora outro dos dois grandes estudiosos e teóricos do Realismo — deixou livros e ensaios amplamente conhecidos e de grande utilidade referente ao problema<sup>48</sup>.

Como foi visto, Lukács publicou regularmente, quer seja na revista *Linkskurve* ou *Internationale Literatur* depois em *Das Wort*, enquanto que de Brecht não se publicou em *Das Wort*

artigo algum concernente à discussão em torno do Expressionismo e do Realismo. Apenas após a guerra, Brecht dá a público seus ensaios e respostas às teorias expostas e defendidas por Lukács, são os *Schriften zur Literatur und Kunst* que, com os diários e cartas saídos em seguida, reconstituem a discussão ou o "diálogo" com Lukács.

Iniciando com o debate sobre o drama de Sickingen que Marx e Engels tiveram com Lassalle, a estética marxista alcança, na discussão entre Brecht e Lukács o seu ponto culminante no desenvolvimento da teoria do Realismo socialista.

É difícil precisar o ponto de partida do desentendimento entre Lukács e Brecht, pois na luta interna do BPRS (Associação de Escritores Proletário-Revolucionários) nos inícios dos anos 30, e nas publicações de Lukács na revista *Linkskurve*, havia as discordâncias com relação às obras de escritores proletários e o emprego dos seus recursos formais. Essas críticas atingiam Brecht, seu teatro anti-aristotélico e seus recursos de distanciamento.

Aqui já se distinguem as duas frentes de luta, que não podem ser dissociadas dos posicionamentos dentro do Partido Comunista Alemão e nem das interpelações e orientações da política partidária em Moscou.

Nos meados dos anos 30 planeja-se a formação da Frente Popular para luta contra o nazi-fascismo, que seria a base social para a derrota do fascismo, com o apoio das massas populares<sup>49</sup> e com a união de todos os escritores anti-fascistas.

O artigo de Lukács, *Grandeza e Decadência do Expressionismo*, vem discutir o Expressionismo e colocá-lo na linha ideológica do USP — Partido Socialista Independente — e vem discutir o problema da herança cultural legada pelo Expressionismo e pelos autores burgueses tardios.

A questão da herança cultural e seu aproveitamento na luta contra o fascismo, coloca Brecht em posição bem diversa da de Lukács.

Nos anos 30, Brecht se declara abertamente a favor da classe trabalhista revolucionária e como companheiro de luta contra o fascismo ele entende apenas o proletariado, rompendo assim com a burguesia — uma "classe que não tem mais nada a lhe dizer."

Lukács, em suas "Teses de Blum" coloca pela primeira vez a questão da revolução democrática em relação com a luta anti-fascista. Sua concepção de revolução democrática se prende à revolução burguesa, de modelo clássico, superando o imperialismo, enquanto que Brecht vislumbra a queda do fascismo através da revolução proletária<sup>50</sup>.

Essa permanência na revolução burguesa também limita Lukács quanto aos critérios de modelo e escolha das obras e autores, que são geralmente do século passado. Lukács vê no Realismo um período que deve se unir às grandes correntes progressistas do séc. XIX. Ele tem compreensão para o poeta escritor burguês engajado pelo progresso e pela democracia, sem quebrar radicalmente com sua classe, a burguesia.

Essa atitude soberana do autor, Lukács vê exemplificada em Balzac e também em Thomas Mann<sup>51</sup>.

Na prática do Realismo socialista prevê-se o aproveitamento da herança cultural na luta contra o fascismo. Lukács vê na arte moderna a época burguesa tardia e condena-a como decadente e busca seus modelos entre aqueles autores anteriores a esse período literário.

Essa quase imposição de modelos a seguir irrita Brecht, pois para ele, decadente é a obra de arte que não leva a despertar impulsos socialistas e daí considerar os princípios de decadência proferidos por Lukács, como formalistas e não históricos. Em carta a seu amigo Bredel, atuante na revista *Das Wort*, em Moscou, Brecht se queixa dos novos ataques de Lukács e que ele o "joga numa mesma panela, com a decadência burguesa", daí que a luta contra o formalismo já estava a dar uma "decadência formalista".

Brecht, em boa hora, sente que a luta contra o fascismo e a unidade da Frente Popular estão em perigo, e com isso vê a questão do Realismo mal servida<sup>52</sup>.

A arte abstrata, completamente rejeitada por Lukács como decadente e formalista, merece comentário de Brecht, que procura um redimensionamento dos recursos técnicos usados:

"Vocês estão novamente apresentando as misturas de linhas e cores, não a mistura das coisas. Devo dizer que me admiro, porque vocês dizem

que são comunistas, pessoas que se propõem a mudar o mundo, que assim como está não é habitável...”

Brecht descreve as atitudes dos pintores que estão a serviço dos dominadores e exploradores e acrescenta: “Nós comunistas vemos as coisas de modo diferente dos exploradores... trata-se das coisas, não dos olhos. Se nós quisermos ensinar, para que as coisas sejam vistas de outra maneira, nós devemos ensinar a respeito delas.” — (*Über gegenstandlose Malerei*)<sup>52a</sup>.

Para Brecht o distanciamento ou estranhamento deve ter uma função precisa: O estranhamento deve levar ao conhecimento.

Assim também na literatura, Brecht não considera decadentes as técnicas que os escritores recentes desenvolvem — por exemplo o monólogo interior em Joyce, a montagem em *Dos Passos* e o estranhamento em Kafka, que podem e devem servir e serem bem utilizadas pelos escritores socialistas para novos momentos da realidade e para alcançar os mesmos fins a que a pintura ou outra arte se propõem.

Brecht, em suas anotações, confessa que nem sempre é fácil aplicar as novas técnicas aos novos objetivos, mas não é impossível, pois as inovações de caráter formal são necessárias para a introdução de novos conteúdos e novos modos de ver as novas camadas sociais.

Retornando ao discurso de Paris de 1936, por ocasião da abertura do Congresso Internacional de Escritores para Defesa da Cultura, em que Brecht resume a barbárie como resultado das condições de propriedade, conclui-se que — não se pode querer ao mesmo tempo Humanismo e a permanência das condições burguesas capitalistas. Essa é a diferença para com Lukács, que admitia um escritor como Balzac ou Thomas Mann<sup>53</sup>, que se posicionasse criticamente frente a sua classe, sem romper com ela.

Importante na obra de Brecht é a questão do popular (*Volkstümlichkeit*), que ele considera fundamental para a concepção do Realismo.

Também Ernst Bloch responde sobre o popular em seu artigo *Discussões sobre o Expressionismo*<sup>54</sup>, afirmando que não

via contradição entre o Expressionismo e o Popular, haja visto que o grupo Blauer Reiter copiava vitrais da igreja de Murnau, o que suscitou a observação de Lukács, que as massas populares rejeitavam a arte expressionista. A proposta de discussão sobre o Popular na revista *Das Wort*, não teve eco e o artigo de Brecht sobre *O Popular e o Realismo* não mereceu publicação.

Mas o valor da questão do popular se resume na resposta à pergunta: A quem serve a arte e a literatura? Para quem os escritores escrevem?

Lukács se manifesta sobre o Popular em seu ensaio *Trata-se do Realismo*, quando fala sobre o verdadeiro popular, respondendo a Bloch, mas com dificuldade de conceituá-lo, conjeturando apenas sobre a grande tiragem dos *Buddenbrooks* e a sua significação.

Completando, acrescenta que há dois momentos, que constituem o popular: o da relação para com a herança cultural e do Realismo.

Se a maneira realista de escrever é concebida como uma literatura acessível às largas massas, ela deve possibilitar ao leitor a compreensão de suas próprias experiências. Essa experiência, segundo Lukács só podia ocorrer através da leitura dos "mestres" do Realismo, enquanto que a literatura moderna, vanguardista, apenas prejudica o popular. Lukács crê que apenas as obras dos grandes realistas são populares e correspondem ao programa da Frente Popular. Portanto, para Lukács vale o seu postulado que "a grande Literatura tem que ser incondicionalmente popular".

As exigências de Brecht pelo popular dependem das condições sociais, em outras palavras: o popular está intimamente ligado à luta de classes<sup>55</sup>. Do ensaio sobre o popular, há que considerar o partidarismo em favor do proletariado. Brecht escolhe o posicionamento pelo proletariado, o que não quer dizer que outras camadas do povo estejam excluídas. Mas Brecht dá especial atenção às classes oprimidas.

Apesar de Brecht e Lukács se declararem adeptos da teoria do espelhamento de Lenin, cada um reivindica a sua realização da teoria.

Lukács, na sua concepção de espelhamento, não deseja eliminar os antagonismos, mas sim superá-los, harmonizando sentido e aparência.

O êxito da grande arte, consiste para Lukács, “em dar uma imagem da realidade, na qual a oposição entre aparência e sentido, entre caso individual e geral, entre imediatez e conceito, etc. se dilua de tal maneira, que ambos coincidam na imediata impressão da obra de arte numa unidade espontânea, para que eles formem uma unidade indissolúvel para o receptor”<sup>56</sup>.

Brecht deseja (de)mostrar diferenças e desarmonias. No *Pequeno Organon* ele escreve: “As representações têm que se retrair frente ao representado; e não unir sentido e aparência.”

O dissenso entre Brecht e Lukács é diverso: de caráter político, de linguagem, de concepção e finalidade da arte, de visão da obra de arte, etc.. Para Lukács existe a obra ideal, realista, em cuja estrutura deve haver um final com caráter de explicação do início; a obra deve se estruturar de tal maneira, que o desfecho represente a outra ponta do grande arco fechado do mundo, da burguesia, na obra de arte. Lukács não concebe a obra aberta. Também Lukács nunca abandonou o conceito de totalidade da obra.

Para Brecht, o prazer na arte consiste no prazer do conhecimento das relações e o discernimento para aquilo que se coloca entre a aparência e a essência.

Para Brecht, o prazer está fora da obra de arte e ele deseja vê-lo ativado na luta pela harmonia, não na representação, mas na realidade. Isto, para Brecht, é escrever de modo realista. Lukács via a obra de arte com os olhos de um filósofo, descrevia sua visão com a linguagem clássica da burguesia da virada do século. Brecht, como escritor e criador, tinha outro acesso à obra de arte e sua maneira de expressar era mais próxima à vanguarda dos anos 20.

Aqui se coloca também a diferença entre concepção de arte aristotélica e não aristotélica.

Lukács vê na catarsis o sentido último da grande arte. Mas o efeito da catarse é ético — não social. Lukács, ainda em sua velhice, fala sobre a catarsis como crítica da vida e não da sociedade.

Para Brecht, que não deseja a identificação, mas a distância, que não deseja o “conhece-te a ti mesmo” mas a representação das contradições da sociedade, o prazer está na

descoberta dessas contradições e conseqüente desejo de modificação.

Assim “foi um elogio muito peculiar, quando George Lukács declarava no dia após o enterro de Brecht, por ocasião da cerimônia fúnebre no Theater am Schiffbauerdamm, que com Brecht partira o legítimo seguidor de Lessing e Aristóteles — com o que não foi dada uma interpretação de Brecht, mas foi novamente sublinhado o contraste teórico entre Bertolt Brecht e George Lukács<sup>57</sup>.”

Com o desaparecimento de Brecht e Lukács, não se extingue a controvérsia do Realismo. Há que se seguir o conselho de Brecht:

“Es ist unbedingt nötig, dass wir den Realismusbegriff weiter, großzügiger und eben realistischer auffassen.” (É absolutamente necessário que captemos o conceito de Realismo continuamente, com maior abrangência e daí mais realisticamente).

GW, XIX

## Notas

- 1 “Muitos anos mais tarde, em 1958, numa época de ásperas críticas oficiais a Lukács, Bredel deu seu apoio ressentido à campanha contra o filósofo húngaro, dizendo-se “vítima” dele em 1931 (artigo no *Jornal Sonntag*, 15/06/58), sem contudo explicar por que aplaudira seu *carasco*” em *Die Linkskurve* (janeiro de 1932) In: Leandro Konder. *Lukács*, LPM Editores, Porto Alegre, 1980, p. 65.
- 2 “Ottwalt (que é amigo de Bertolt Brecht) acusa Lukács de, com suas críticas, inibir a produção no campo da literatura proletário-revolucionária, exercendo certo efeito aterrorizador sobre os escritores” (In: Leandro Konder. *Lukács*, op. cit. p. 65).
- 3 “Lukács não soube enxergar as potencialidades do teatro de Brecht, em Berlim, no começo dos anos trinta... Lukács viu em Brecht apenas um aliado do grupo *esquerdista* sectário da União dos Escritores Proletário-Revolucionários” (Leandro Konder: *Lukács*, op. cit. p. 67).
- 4 “Lukács em 1931 se tornou colaborador após ter estado um ano em Moscou de 1930 a 1931 e se descartado de todos os traços de sua personalidade pré-stalinista. São tristes de ler suas colaborações de

- 1931 a 1933 para *Die Linkskurve* e outros periódicos comunistas. São obra de alguém que tivesse efetuando em si mesmo uma espécie de lobotomia indolor, removendo parte do próprio cérebro, substituindo-o pelos chavões dos propagandistas de Moscou. O tom desses ensaios era de molde a recomendar seu autor a ninguém que já não fosse membro leal do Partido." (In: Georg Lichtenstem. *As idéias de Lukács*, Cultrix, São Paulo, 1970, p. 78).
- 5 Hanns Eisler relata; "Eu mesmo estava presente: havia discussões entre Brecht e Lukács durante a República de Weimar, que realmente não eram moles. Às vezes me envergonhava por Brecht, porque este era de uma grossura sem igual. Ele odiava do fundo da alma esse homem Lukács, baixinho, inteligente, nervoso e, no entanto, altamente dotado". In: *Wer war Brecht*, ed. por Werner Mittenzwei, deb, 1977, p. 362.
  - 6 O artigo em questão é citado em *Marxismus und Literatur, Eine Dokumentation in drei Bänden*. Ed. Fritz Raddatz, Rowohlt, V. II, p. 8 e ss.
  - 7 Sobre este artigo tanto Brecht quanto Bloch se manifestaram achando que havia afirmações corretas levantadas por Lukács contra o Expressionismo, por exemplo: a oposição muito abstrata dos escritores contra o aburguesamento; o tom apaixonado exageradamente subjetivo; a fuga da realidade.
  - 8 Esse artigo fora precedido por uma resenha de Alfred Kantorowics na revista *Unsere Zeit* (Paris, VII, 12 de dezembro de 1934, p. 61-62) sobre o *Romance dos três vinténs*, no qual lança a tese de que essa obra não correspondia às exigências do Realismo, pois seria um livro "idealista". Brecht, em carta a Johannes Becher, protesta veementemente, pois tal acusação chega a ter caráter oficial pela representatividade da revista e pelo posto que o autor da resenha ocupava: ele era secretário de Becher. A acusação de "idealista" merece a seguinte observação de Brecht: "Dei crédito à senha Realismo pois acreditava que também Swift e Cervantes podiam ser chamados de autores realistas e pensava que uma obra seria idealista, quando a consciência era posta como fator dominante para a respectiva realidade da instituição social. Como em meu romance eu apresento a influência decisiva da situação econômica e da situação das classes sobre a consciência das personagens, creio haver eu escrito um romance materialista, pois não tem sentido "interpretar" o mundo, este sim deve ser mudado. Creio ter apresentado a realidade de tal sorte, que sejam vistas com clareza suas causas e efeitos, portanto passível de ação; "creio ter escrito para realistas e não apenas um romance onde aparece a realidade"(cópia no Arquivo Johannes R. Becher da Academia das Artes da ex-República Democrática Alemã).
  - 9 Esse tema evitava não só o tratamento da Literatura, no sentido mais restrito, e excluía a discussão em torno de conceitos estéticos, mas também possibilitava um consenso dos antifascistas humanistas. No entanto, todo o esforço preparatório não deixou que, no final, se ouvis-

- sem comentários como: "um congresso criptocomunista", ou "encenado, financiado ou dirigido por Moscou" (In: Hermann Kesten, *Dichter in Café Wien*, München, Basel, 1959).
- 10 In: Klaus Volker (1976) *Bertolt Brecht: Eine Biographie*, München, p. 254.
- 11 Sentindo a reação a seu radicalismo, em julho de 1935 Brecht escreve, com todo o sarcasmo, a seu amigo George Grosz: "Posso te dar uma comunicação importante: acabamos de salvar a cultura. Levou quatro(4) dias e nós decidimos que é preferível sacrificar tudo, mas não deixar afundar a censura. Se for necessário nós sacrificaremos dez, vinte milhões de pessoas".
- 12 Fritz Erpenbeck, escritor e jornalista, rememora após a guerra, a criação da revista, designando-a como *utópica*, impossível de realizar.
- 13 Em 1968 a revista *Das Wort* saiu em reprint e no posfácio Fritz Erpenbeck relembra o relacionamento de total confiança entre Brecht, Feuchtwanger e ele e que tal prática era característica comum entre os antifascistas, "independente de todas as diferenças e hierarquias literárias" e continua:  
 "Nesse contexto considero importante declarar, que Bertolt Brecht, que não concordava com alguns e outros artigos de Georg Lukács publicados em outras revistas — principalmente sobre o Realismo — anotava para si palavras polêmicas, apontamentos, teses contrárias (elas foram encontradas em parte, nos seus artigos após a morte), no entanto não iniciou nenhuma polêmica literária, o que para ele, como co-editor da *Das Wort* seria facilmente possível. A coesão da Frente Popular anti-fascista lhe parecia mais importante; a discussão — necessária — poderia ser adiada para mais tarde" (Volume de Registro do Reprint, Berlim 1968, p. 9)  
 Erpenbeck faleceu em 1974, em Berlim.
- 14 Na *III Internacional* de 1919 já se mostrava a opção entre a fracção bolchevista (Lenin, depois Stalin), entre o grupo que apoiava o modelo de Conselheiros (Rosa Luxemburg e outros), entre grupos anarquistas (Erich Mühsam) e entre os anarco-sindicalistas. Esses grupos que, de um lado, aceitavam a proveniência burguesa da cultura e do outro o radicalismo de esquerda, pleiteavam a destruição e quebra conseqüente das instituições da velha tradição, para estabelecer uma nova sociedade.  
 Em 1920, durante as lutas de março em Dresden, um quadro de Rubens fora alvejado por um tiro e Oscar Kokoschka, professor de arte, condena os revolucionários. A polêmica surge com a resposta de John Heartfield e Georg Grosz atacando Kokoschka como o "Kunst Lump", que se interessa mais pela sobrevivência de obras de arte do que do povo. Nessa polêmica destaca-se Gertrud Alexander, que rejeita o Expressionismo e Dadaísmo como decadentes. Isso prova que tanto a discussão pela concepção de Realismo, como as divergências pela herança cultu-

ral não tiveram início em 1928, com a fundação de **Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller**, em Berlim.

- 15 O veredito de Lukács alcançava Proust, Joyce, Dos Passos, Brecht e outros. Também procurava atingir os colaboradores da revista *Linkskurve*, como Ottwalt e Bredel, da *Associação dos Escritores proletário-revolucionários* (BPRS). Sua teoria coincide com o que, por exemplo, Shdanow e Radek apresentaram, em 1934, no Congresso dos escritores em Moscou, isto é: a luta soviética contra o "formalismo" em favor do Realismo Socialista.
- 16 Klaus Mann "Gottfried Benn, Die Geschichte einer Verirrung". In: *Die Expressionismusdebatte*. Hrsg. H. J. Schmitt, Suhrkamp, Frankfurt a M. 1978, p. 47.
- 17 Id. ib. p. 49.
- 17a Bernhard Ziegler. "Nun ist dies Erbe zuende..." (In: Schmitt, op. cit. p. 50).
- 18 Kurella retirou o título "Nun ist dies Erbe zuende..." de um artigo de G. Benn, *Lebensweg eines Intellektualisten*, de 1934.
- 19 O título do artigo é "Sobre três Expressionistas" (*Über drei Expressionisten*) e saiu no N<sup>o</sup> 12 (1937), pp. 44-53 da revista *Das Wort*.
- 20 Herwarth Walden: *Expressionismo Vulgar (Vulgär Expressionismus)*. In: *Das Wort* 2(1938) pp. 89-100.
- 21 In: Hans-Jürgen Schmitt. *Die Expressionismusdebatte*, edition Suhrkamp, 1978, p. 89.
- 22 Klaus Berger. *Das Erbe des Expressionismus*. In: *Das Wort* 2(1938) pp. 75-81.
- 22 Schmitt, pp. 91-94.
- 23 Schmitt, pp. 95 ss.
- 24 Gustav von Wangenheim. *Klassischer Expressionismus. Impressionen eines Sozialistischen Realisten*. *Das Wort* 3(1938) pp. 81-93 ou *Die Expressionismusdebatte*, Schmitt, pp. 104-120.
- 25 Schmitt *Die Expressionismusdebatte* p. 107.
- 25a Além desse artigo, foi publicado outro na revista *Die neue Weltbühne*, cad.1/1938. *Die Kunst zu erben*, de autoria de Hanns Eisler e Ernst Bloch.
- 26 "É verdade, Werfel e outros, após a guerra, transformaram seu pacifismo abstrato em uma *cornetinha infantil*; com isso a palavra *não violência* foi confrontada com revolução e, em consequência, se tornou uma palavra objetivamente antirevolucionária" (Schmitt, p. 183). Bloch defende o uso e o conceito de *não violência* (*Gewaltlosigkeit*), afirmando que havia poetas que cantavam a "bondade armada" ou "o chicote de Cristo que expulsa os mercadores do templo".
- 27 Ernst Bloch. *Diskussionen über Expressionismus*. *Das Wort* 6(1938) pp. 103-112.

- 28 Georg Lukács. *Es geht um den Realismus*. In: *Das Wort* 6(1938) pp. 112-138 e in *Die Expressionismusdebatte*, Schmitt, op. cit. pp. 192-230.
- 29 Lukács deseja delimitar a discussão à questão: “se o *contexto fechado* de *totalidade* do sistema capitalista, da sociedade burguesa e sua unidade processual de economia e ideologia forma, objetivamente, uma unidade na realidade, independente da consciência” (Schmitt, p. 196).
- 30 Certamente se referindo à espontaneidade e maneira popular de Brecht de falar e que costumava usar a expressão de Lutero ao traduzir: “precisa-se olhar para a boca do povo nas ruas” para encontrar os termos exatos para a narração.
- 31 Lukács cita Nietzsche, da obra *Der Fall Wagner, Turiner Brief Mai 1988*. In: Schmitt, p. 211.
- 32 Ernst Bloch/Hanns Eisler, *Die Kunst zu erben*. In *Die neue Weltbühne* (1938) pp. 13-18.  
Brecht escreve um artigo *Kleine Berichtigung* (Pequena Retificação) GW, 19, 337, que deveria sair em *Das Wort*, (mas que apenas ficou conhecido quando foi publicado *Escritos sobre Literatura e Arte*) onde, de maneira curta e grave, exige respeito à figura desse músico exemplar e altamente competente que foi Hanns Eisler. Mas o artigo não saiu em *Das Wort*, sob a alegação de que sendo Brecht membro do grupo editorial, teoricamente ele deveria saber o que a revista publicava e não poderia exigir uma retificação a posteriori. Essa foi a alegação...
- 33 O texto completo desse artigo de Lukács *Es geht um den Realismus* encontra-se em: *Die Expressionismusdebatte* Schmitt, op. cit. pp. 192-230.
- 34 Bernhard Ziegler, pseudônimo de Alfred Kurella, pessoa fortemente engajada no movimento comunista alemão. Colaborador em diversas revistas entre elas a *Linkskurve* e entre os diversos cargos que ocupou, enumerar-se: o de redator-chefe do jornal *Le Monde*. Como exilado viveu em Moscou, voltando após a guerra para Alemanha, desempenhando alta função no âmbito da cultura e da arte na ex-República Democrática Alemã.
- 35 Bernhard Ziegler (Alfred Kurella) *Schlusswort*. In: *Das Wort* 7(1938) pp. 103-122, in: Schmitt, op. cit. pp. 231-257.
- 36 In: Bertolt Brecht. *Über Realismus*, edition suhrkamp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a Main, 1977, pp. 29-31.
- 37 *Die Expressionismusdebatte*. In: Bertolt Brecht. *Über Realismus*. op. cit. pp. 38-39.
- 38 *Antiquado*, traduzido da expressão “etwas Langbärtiges” (algo de barbas longas).
- 39 *Praktisches zur Expressionismusdebatte*. In: Bertolt Brecht, *Über Realismus*. op. cit. pp. 40-43.
- 40 *Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie*. In: Bertolt Brecht, *Über Realismus*. op. cit. pp. 46-53.

- 41 "Bemerkungen zu einem Aufsatz" In: Bertolt Brecht: *Über Realismus*, op. cit. pp. 54-58.
- 42 Bemerkungen zum Formalismus. In: Bertolt Brecht: *Über Realismus*, op. cit. pp. 59-64.
- 43 "Ergebnisse der Realismusdebatte in der Literatur" In: Bertolt Brecht, *Über Realismus*, op. cit. p. 66.
- 44 "Volkstümlichkeit und Realismus". In: Bertolt Brecht, *Über Realismus*, op. cit., pp. 67-74.
- 45 No diário de Walter Benjamin pode-se ler: 29 de julho de 1938:  
 "Brecht lê para mim diversas discussões sobre Lukács, são estudos para um artigo que ele deve publicar em *Das Wort*. São ataques velados, mas veementes. Brecht me pede conselho quanto a sua publicação. Como ao mesmo tempo ele me conta que Lukács atualmente tem "lá" um posto importante, eu lhe digo que não poderia dar conselho algum. "Trata-se aqui de questão de poder. Sobre isso alguém de "lá" precisava se manifestar. O homem tem amigos lá" Brecht: "Lá propriamente eu não tenho amigos. E os moscovitas mesmo também não os têm — como os mortos."  
 Esse "lá" se refere a Moscou e também ao Partido.  
 In: Walter Benjamin. *Versuche über Brecht*, edition Suhrkamp, SV, Frankfurt a.M, 1981, p. 169.
- 46 "Bemerkung zu meinem Aufsatz". In: Bertolt Brecht, *Über Realismus*, op. cit, p. 87.
- 47 "Form und Stoff". In: Bertolt Brecht, *Über Realismus*, op. cit. p. 5.
- 48 Entre muitos:  
 Helga Gallas. *Marxistische Literaturtheorie*. Kontroversen im Bund Proletarisch — revolutionärer Schriftsteller (Neuwied und Berlin, 1971).  
 Klaus Völker. "Brecht und Lukács. Analyse einer Meinungsverschiedenheit" in: *Alternative*, números 67 — 68 (1969) p. 141.  
 Fritz Raddatz. *Revolte und Melancholie*. Essays zur Literaturtheorie. Albrecht Knaus Verlag, HAMBURG, 1969.  
*Wer war Brecht*. Herausgegeben von Werner Mittenzwei, deb, verlag das europäische buch, 1977.  
 Hans Albert Walter. *Die Exilzeitschrift Das Wort*. In: *Basis*, Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, Bd. 3 (1972) Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1972, S.7.  
*Lehrstück Lukács*. Herausgegeben von Jutta Matzner, edition Suhrkamp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1974.
- 49 O relacionamento de Brecht com a Frente Popular pode ser examinado em seu discurso de junho de 1935 em Paris no "Congresso Internacional dos Escritores para Defesa da Cultura".  
 O fato de que Brecht, nesse congresso, falara abertamente sobre a razão primária de todos os crimes fascistas e sobre o relacionamento capitalista para com a propriedade, prova a integração de Brecht com os princípios marxistas e a distância para com outros escritores burgueses

anti-fascistas (Ver: Hans Mayer. *Bertolt Brecht in der Geschichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1971) que não reconhecem as raízes sócio-econômicas do fascismo.

Estudos primários para o discurso de Paris se resumem no ensaio de Brecht: *Plattform für die linken Intellektuellen*.

- 50 Na *Plataforma para os intelectuais de esquerda* Brecht diz: “a escolha da camada, à qual pode ser confiada a salvação de toda a civilização deve acontecer segundo pontos de vista econômicos, porque somente uma camada de pessoas assim constituídas possui a força e a forma organizatória necessária para criar condições, nas quais todos têm interesses, que podem fornecer a base para uma cultura verdadeira” (GW-Vol 20, p. 237).

Portanto, enquanto Lukács quer combater o fascismo através de um radical democratismo, Brecht vê a única possibilidade de derrubá-lo através de uma revolução proletária. Daí que aconselha aos intelectuais de esquerda de deverem lutar ao lado do proletariado.

- 51 A tradução do termo “Bürgertum” e “Bürger”, respectivamente burguesia e burguês, apresenta certas dificuldades e a explicação é bem colocada por George Lichtenstein, no livro *As idéias de Lukács*, Editora Cultrix, 1973, pp. 79-81:

Lukács escreve em 1945, por ocasião do 70º aniversário de Thomas Mann uma homenagem “Em Busca do Burguês” — “onde tenta elucidar a atitude dialeticamente complexa de Mann para com a classe média... “classe média” não corresponde bem a Bürgertum... os alemães pertencentes a essa classe... sempre se consideram portadores de um modo de viver particular, associado a valores que nem a nobreza nem o povo em geral possuíam...

O refinamento final desses valores pode-se, encontrar na cultura clássica de Weimar associada aos nomes mágicos de Goethe e Schiller... Thomas Mann foi o último grande representante dessa classe e cultura peculiarmente alemãs. Não surpreende, pois que fascinasse Lukács, o qual incidentalmente aparece de modo pouco lisonjeiro, no grande romance de Mann, *A Montanha Mágica*(1924) como o jesuíta terrorista Naphta...”

- 52 Bertolt Brecht — *Über Realismus*. In: GW Vol 19, p. 320:

“Eu não tenho a impressão, que tivéssemos servido muito bem nossa causa, a causa do *Realismo* na literatura(...) o conceito de Realismo se apresentou muito acanhado, quase é levantada a impressão, que se trata de um modismo literário, com regras retiradas de algumas obras, aleatoriamente escolhidas(...)

O Realismo é confrontado com o formalismo, como se ele fosse fiel e modestamente um “conteudismo”. “Apresentam-se, como já foi dito, alguns romances famosos do século passado, tecem-se a eles elogios merecidos e extrai-se deles o *Realismo*”...

- 52a *Gesammelte Werke*, Vol 18 pp. 266-269.

- 53 In: George Lichtenstein. *As idéias de Lukács*, op. cit, p. 73:  
(sobre a posição de Lukács confrontando a literatura da decadência imperialista, com a ideologia do fascismo e com o grande realismo burguês de Thomas Mann, por exemplo)  
"Aquilo que o falecido Isaac Deutscher certa vez qualificou de "o caso de amor intelectual de Lukács com Thomas Mann esclarece de fato uma curiosa ambivalência na atitude de Lukács para com aquela cultura burguesa da qual ele próprio é um produto dos mais notáveis."  
Esta mesma sensação certamente Brecht devia ter tido...
- 54 Ernest Bloch. *Diskussionen über Expressionismus*. In: *Das Wort* (1938) cad. 6, p. 109.
- 55 Bertolt Brecht. *Volkstümlichkeit und Realismus*. GW. V. 19 pp. 322-331.
- 56 Apud Fritz J. Raddatz. *Lukács*. Rohwolt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1972, pp. 83 e 84.
- 57 Hans Mayer. *Brecht in der Geschichte, Drei Versuche*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Maim, 1976, p. 132.