



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

DORALICE DE LIMA BARRETO

**O debate entre Lukács e Bloch acerca do Expressionismo e suas
contribuições para a Estética Marxista**

Maringá, PR
2021

DORALICE DE LIMA BARRETO

O debate entre Lukács e Bloch acerca do Expressionismo e suas contribuições para a Estética Marxista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Maringá como condição para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia sob orientação do Prof. Dr. Robespierre de Oliveira.

Este exemplar corresponde à versão da dissertação aprovada perante Banca Examinadora.

Maringá, PR
2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

B273d

Barreto, Doralice de Lima

O debate entre Lukács e Bloch acerca do Expressionismo e suas contribuições para a Estética Marxista / Doralice de Lima Barreto. -- Maringá, PR, 2021.
163 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Robespierre de Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2021.

1. Estética (Filosofia). 2. Expressionismo. 3. Realismo. 4. Lukács, György, 1885-1971. 5. Bloch, Ernest, 1885-1977. I. Oliveira, Robespierre de, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 23.ed. 111.85



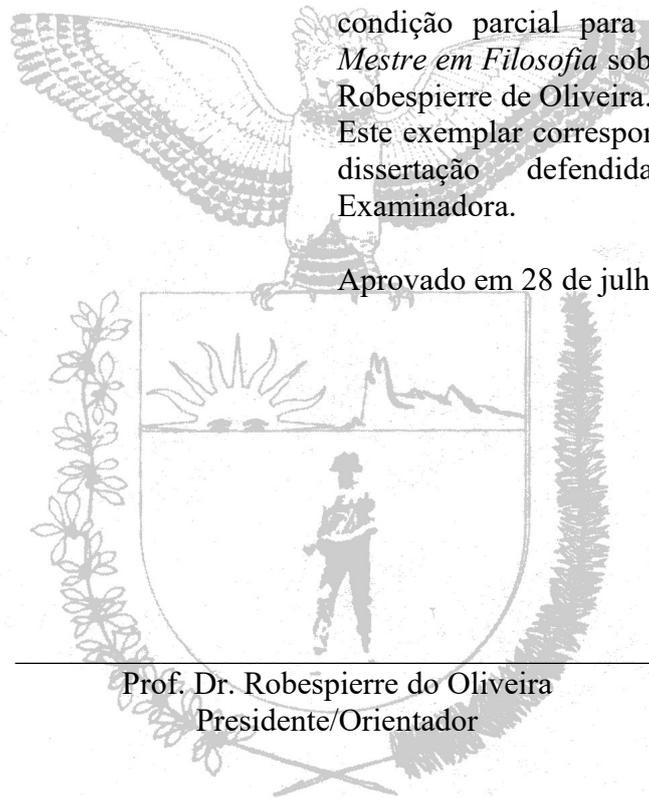
DORALICE DE LIMA BARRETO

**“O DEBATE ENTRE LUKÁCS E BLOCH ACERCA DO EXPRESSIONISMO E SUAS
CONTRIBUIÇÕES PARA A ESTÉTICA MARXISTA”.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de *Mestre em Filosofia* sob a orientação do Prof. Dr. Robespierre de Oliveira.

Este exemplar corresponde à versão definitiva da dissertação defendida perante a Banca Examinadora.

Aprovado em 28 de julho de 2021.



Prof. Dr. Robespierre do Oliveira
Presidente/Orientador

Ao meu sobrinho Léo ♥

Agradecimentos

Estou grata por este trabalho. Estou grata por ter feito todo esse caminho até aqui. Nele nunca caminhei só, porque pude contar com muitas pessoas que me ajudaram a percorrê-lo. Seja por que me ajudaram em momentos difíceis, seja porque me incentivaram e alegraram meus dias com a convivência. Diria que este trabalho representa, do começo ao fim, todas as experiências que abarcaram grandes expectativas, tempos sombrios de medo e dúvida, uma pandemia que por enquanto perdura e muito aprendizado.

Quero registrar aqui meu agradecimento pelo círculo de amizades que somaram na caminhada, os amigos antigos e os amigos que conheci ao longo do processo tanto nos estudos quanto no trabalho.

Pela minha família que sempre me apoiou e me ajudou nas adversidades e nas grandes tomadas de decisões que mudaram a minha vida. Quero mencionar em especial meu pai, José, que nos momentos de instabilidade financeira sempre esteve disposto a me ajudar. Sou grata à minha irmã Isa e cunhado Clo, também aos meus sobrinhos Vinícios e Heloísa, por toda a acolhida e convivência durante um processo de mudança que resultou onde estou agora.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Maringá, pelas aulas, incentivos e atenção. Também sou grata aos professores da Banca de Qualificação e de Defesa, Rosalvo Schütz e Alexandre Villibor Flory, pela avaliação, correção e sugestões.

Agradeço ao professor Robespierre de Oliveira pela orientação, pelos livros e incentivo a conhecer Ernst Bloch.

Um agradecimento muito especial à Ingrid, que esteve comigo num momento de crise profunda. Sua ajuda no processo terapêutico foi fundamental para que esse trabalho fosse finalizado. Foi um processo difícil, mas que me ajudou a acreditar que seria possível. E a entender que não importa a demora em fazer o percurso, o que importa é alcançar a linha de chegada.

Maringá PR, 28 de julho de 2021.

Doralice de Lima Barreto

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

Guimarães Rosa

Resumo

O presente trabalho apresenta, a partir do debate sobre o expressionismo, as considerações de Ernst Bloch e György Lukács acerca do realismo e seus posicionamentos sobre o expressionismo. Tendo cada um tomado partido a favor ou contra às artes de vanguarda, em particular ao expressionismo, buscamos compreender os motivos que levaram dois pensadores que se reivindicam marxistas a tomarem cada qual um posicionamento diante da discussão, instigada principalmente na revista *Das Wort*. Para a realização desta pesquisa, foi importante dar atenção ao momento histórico vivenciado por intelectuais e artistas que debatem sobre o tema nos anos 30: a situação da Alemanha, o período das guerras e das revoluções socialistas. Foi, também de grande importância, abordar o movimento expressionista e suas características marcantes em seus variados gêneros. O período em que ocorre tal debate era momento de exílio de artistas e intelectuais perseguidos pelo regime fascista. As guerras e os saltos revolucionários da classe proletária colocaram as problematizações éticas e estéticas na ordem do dia. Na tentativa de responder questionamentos tão profundos e reavaliar as crises econômicas e políticas, e como isso refletia na arte, filósofos e artistas se empenharam nas diversas ramificações para responder dentre os acontecimentos, ao cenário catastrófico das disputas imperialistas. Buscamos enfatizar a saída apontada pelos ideais socialistas ao qual Lukács defende o papel da arte na sociedade em favor do realismo crítico como método tendo em grandes nomes dos romances burgueses do séc. XIX como Balzac e Tolstoi, suas referências. Por outro lado, tratamos de evidenciar em Bloch e Brecht a discordância dessa visão “fechada” da realidade e do realismo de Lukács enquanto método de figuração. Expomos em cada um, partindo de sua visão de mundo e criação artística, a importância de renovar o olhar sobre a realidade, a visão de totalidade e sobre o realismo. Em Bloch, buscamos apontar sua concepção sobre a arte como portadora da utopia concreta que aponta para a possibilidade de concretizar conteúdos latentes que ainda não vieram a ser. Nesse sentido a arte é compreendida através do conceito como *Vor-Schein* e paisagens do sonho que apresentam o conteúdo utópico presente nas obras de arte como antecipação da realização das possibilidades, dentre elas, uma sociedade sem classes.

Palavras-chave: Expressionismo, Realismo, Bloch, Lukács, Arte.

Abstract

The present work presents, from the debate on expressionism, the considerations of Ernst Bloch and György Lukács about realism and their positions on expressionism. Having each taken sides in favor or against the avant-garde arts, in particular expressionism, we seek to understand the reasons that led two thinkers who claim to be Marxists to each take a position in the discussion, instigated mainly in the *Das Wort* magazine. In order to carry out this research, it was important to pay attention to the historical moment experienced by intellectuals and artists who debated the theme in the 1930s: the situation in Germany, the period of wars and socialist revolutions. It was also of great importance to address the expressionist movement and its striking features in its various genres. The period in which this debate takes place was a time of exile for artists and intellectuals persecuted by the fascist regime. The wars and the revolutionary leaps of the proletarian class have placed ethical and aesthetic questions on the order of the day. In an attempt to answer such deep questions and reassess the economic and political crises, and how this reflected in art, philosophers and artists engaged in various ramifications to respond among the events, to the catastrophic scenario of imperialist disputes. We seek to emphasize the way out indicated by the socialist ideals to which Lukács defends the role of art in society in favor of critical realism as a method having in great names of the bourgeois novels of the century. XIX as Balzac and Tolstoy, their references. On the other hand, we tried to highlight in Bloch and Brecht the disagreement with this “closed” view of reality and Lukács’ realism as a method of figuration. We expose in each one, starting from their vision of the world and artistic creation, the importance of renewing the look on reality, the vision of totality and on realism. In Bloch, we seek to point out his conception of art as the bearer of the concrete utopia that points to the possibility of materializing latent contents that have not yet come to be. In this sense, art is understood through the concept as *Vor-Schein* and dream landscapes that present the utopian content present in works of art as an anticipation of the realization of possibilities, including a classless society.

Keywords: Expressionism, Realism, Bloch, Lukács, Art.

Índice

INTRODUÇÃO.....	11
1. DISCUSSÃO SOBRE O EXPRESSIONISMO.....	14
1.1 O MOVIMENTO EXPRESSIONISTA.....	14
1.2 OS ANTECEDENTES DO DEBATE SOBRE O EXPRESSIONISMO E CONTEXTO POLÍTICO.....	21
1.2.1 Contra o expressionismo.....	28
1.3 O DEBATE IDEOLÓGICO NA REVISTA <i>DAS WORT</i>	39
1.3.1 Bloch e a defesa do expressionismo.....	45
1.3.2 Trata-se do realismo: a resposta de Lukács.....	51
2. O PENSAMENTO ESTÉTICO DE BLOCH E LUKÁCS.....	58
2.1 A PERSPECTIVA ONTOLÓGICA DE BLOCH.....	59
2.1.1 O “ainda-não-ser” como possibilidade de ser.....	59
2.1.2 A esperança como função utópica e o marxismo em questão.....	66
2.1.3 A pré-aparência na arte e a concepção blochiana da arte realista.....	74
2.2 O REALISMO DE LUKÁCS NA TEORIA DA LITERATURA.....	81
2.2.1 O realismo socialista como realismo crítico.....	98
3. O EXPRESSIONISMO COMO CONTRIBUIÇÃO PARA O REALISMO.....	105
3.1 O REALISMO DE BRECHT COMO CONTRAPONTO AO “REALISMO FORMALISTA” DE LUKÁCS.....	105
3.1.1 O teatro épico.....	113
3.2 O EXPRESSIONISMO DESEJA E QUER A HUMANIDADE UTÓPICA.....	121
3.2.1 Sobre a Música.....	127
3.2.2 Sobre a pintura.....	131
CONCLUSÃO.....	141
A OBRA “OS RETIRANTES”, DE CÂNDIDO PORTINARI NA ÓTICA DE UM REALISMO ABERTO.....	141
REFERÊNCIAS.....	153

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo lançar uma reflexão sobre o debate acerca do expressionismo que ocorreu entre vários escritores dos anos 30 do século passado, e de modo específico, analisar a contribuição dos pensadores György Lukács e Ernst Bloch nessa discussão. Ambos assumiram o marxismo e, a partir de suas posições políticas, buscaram defender sua visão de mundo e dos acontecimentos que vivenciaram. A postura desses dois grandes filósofos do século XX, nos instiga a tentativa de compreender o motivo que os levaram a tomar decisões distintas diante do movimento expressionista.

O movimento expressionista, assim como todo movimento de vanguarda, não apenas desejou mostrar uma imagem deformada e distorcida com suas figuras oníricas. Desejou também mostrar, através de sua forma não tradicional, sua visão da realidade, bem como sua ideologia política, pois há uma perspectiva crítica por detrás do seu estilo artístico. A sua representação artística teve o objetivo de criticar a sociedade de sua época, sobretudo a industrialização e o desenvolvimento tecnológico e científico.

Dentre os artistas que participaram desse movimento, houve aqueles que foram críticos do capitalismo que cada vez mais objetificou o ser humano. Posicionamento que não era de comum acordo entre os artistas. O expressionismo foi abraçado por artistas que possuíam concepções de mundo diversas, e, por conseguinte, não sustentavam os mesmos valores, nem mesmo buscaram uma coesão política. Desse modo, o movimento teve uma identidade de confusão e revolta, e por vezes, era mais entendido como caricatura do que como um movimento artístico.

Nascido entre o decadente império alemão e a República de Weimar declarada em 1919, o expressionismo se tornou dela um símbolo, pois havia fortes afinidades entre elas como, por exemplo, a efêmera passagem na história, como apontada por Lukács. Por outro lado, sua fase encontrou ecos entre intelectuais como Bloch e artistas como Brecht entre outros. Seu surgimento data, também, um período de profunda crise filosófica da humanidade, onde o valor da verdade era questionada e sua existência relativizada. Era um período de transição, o mundo estava mudando, e as guerras mundiais foram os sinais de seu colapso.

O movimento expressionista foi apontado por Brecht como algo de contraditório e confuso, mas que estava repleto de revolta diante do mundo que era incapaz de transformar. As angústias representadas nas obras expressionistas seu caráter de confusão e exageros puderam ser lidas de vários ângulos. Há duas fases marcantes que caracterizaram o expressionismo. Na primeira, o mote de seu surgimento ligado ao desejo de comunidade entre os artistas e o emprego de diversas tendências oriundas das vanguardas artísticas, era o momento de intensas trocas e experimentações na arte que são inseridas nas obras, sobretudo, no universo das artes plásticas. Um segundo

momento, a perda de sentido diante da barbárie da guerra, é marcado pela necessidade de questionamento diante da vida e da humanidade. É intensificada a ideia de comunidade voltada para reconstrução, para a relação da arte e vida.

A discussão que por agora nos propomos ocorre num momento em que o expressionismo já tinha chegado ao fim. As avaliações são direcionadas para a compreensão da realidade política e por uma frente popular contra o movimento fascista em ascensão na Europa. Diante desse cenário, é interessante observar o tratamento dado às artes de vanguarda pelos nazistas. Adeptos do estilo clássico que exalta a harmonia e a perfeição, os nazistas rejeitaram o expressionismo como arte degenerada. Suas obras foram comparadas às deformações, doenças mentais e tudo o que representaria a degeneração e o mal da humanidade. Dentre alguns comunistas, o expressionismo também não foi saudado por ser acusado de ser reflexo do período da decadência da sociedade burguesa que outrora teria vivido seu momento mais humanista.

No primeiro capítulo será apresentado o debate ocorrido na revista *Das Wort*, partindo de seus antecedentes teóricos. Será de grande importância apresentar o movimento expressionista, seu contexto de desenvolvimento. Bem como será importante tratar das expectativas dos intelectuais e artistas junto às massas no período de grandes convulsões políticas, as revoluções e luta permanente da classe trabalhadora inspirada nas ideias revolucionárias marxistas e desse modo, como essa situação refletia no universo das artes. A ênfase será detalhar as posições tomadas por Lukács e Bloch, que culminaram em respostas diretas um ao outro em artigos dos anos de 1930. É de grande importância apresentar como outros escritores da época também se posicionaram frente ao expressionismo, tomando como base a situação da Alemanha a partir da ascensão de Hitler.

No segundo capítulo, será enfatizado o pensamento de Ernst Bloch e György Lukács sobre as concepções estéticas que refletem na posição sobre o conceito de arte realista de ambos. Em Bloch poderemos perceber sua visão ontológica calcado no ainda-não que pode vir a ser concretamente no mundo, ampliando assim, o horizonte da vida da humanidade através da utopia concreta e da definição do conceito esperança. Na arte, especificamente, será tratada a sua afinidade com o movimento expressionista e com o que, segundo Bloch foi mais autêntico no movimento, seu teor revolucionário. Sua concepção sobre a história da arte e sobre a obra como portadora de fragmento utópico são lidas através do conceito de pré-aparência (*Vor-Schein*) enquanto elemento de antecipação.

Já em Lukács, será apresentado sua defesa do realismo bem como sua concepção de arte realista, sobretudo na literatura. E o que o leva a exaltar o romance narrativo centrado nas ações dos personagens, e tendo como grande referência os escritores do séc XIX como Tolstói, Balzac, Thomas Mann e entre os escritores russos como Gorki. Será importante a avaliação da defesa lukácsiana do realismo socialista e sua proximidade e distanciamento das ideologias stalinistas a

respeito das imposições estéticas na URSS. Para Lukács, o realismo não é um movimento e sim um método e essa postura revela no autor, uma postura tanto conservadora e criticada tanto por Bloch quanto por Brecht.

No terceiro e último capítulo, serão expostas as visões distintas acerca do realismo como forma artística assumida por Bertolt Brecht e suas críticas ao realismo de Lukács que é entendido como formalismo. Suas críticas parte da visão enquanto teórico e artista. Sua defesa parte do questionamento sobre a realidade em que se encontra as pessoas, e qual o papel da arte enquanto formadora e educadora das massas. A arte cumpre seu papel social em levar o espectador à reflexão crítica da sua condição de explorado e questionar os motivos que levam a tal condição. O teatro épico de Brecht aponta para essa direção e é analisado por Bloch como verificação do exemplo. Sua principal crítica ao formalismo de Lukács está em não aceitar um modelo único para a produção artística, o verdadeiro sentido de uma arte realista é corresponder à realidade e apresentá-la de todas as formas possíveis para ser compreendida por todos.

Desse modo, ainda que o expressionismo tenha sido tomado como parte, depurado de certas características abstratas, é possível perceber sua contribuição para uma arte realista. Para Brecht e Bloch o realismo é muito mais do que um método a ser seguido. É antes, um laboratório de experimentos artísticos, com o qual se deve aprender cada vez mais. É uma postura diante da vida, onde as possibilidades que ainda não se concretizaram devem ser considerados no presente como apontamento para o futuro. O expressionismo, como forma de arte autêntica é assumida por Bloch, mais do que suas confusões, deformações e rupturas, foi também abertura para a humanidade utópica.

Os artistas expressionistas, fizeram refletir em grandes obras de arte que reverberam no mundo o desejo de uma humanidade humanista, os sonhos para frente. A experiência do expressionismo e todo debate gerado na *Das Wort* apontam certos equívocos de alguns comunistas, como afirmou o pesquisador Carlos Eduardo Jordão Machado, e no caso de Lukács, ao colocar o fascismo e o expressionismo como nascidos no mesmo solo e surgirem do mesmo espírito. A partir das considerações levantadas, será demonstrado que o debate sobre o expressionismo, antes de ser uma discussão meramente de gosto ou posicionamento político, promoveu uma nova interpretação da arte expressionista, bem como sua contribuição para uma visão renovada da estética na esteira do materialismo histórico dialético.

1. DISCUSSÃO SOBRE O EXPRESSIONISMO

1.1 O MOVIMENTO EXPRESSIONISTA

As artes contemporâneas desenvolveram-se num contexto de constantes transformações na Europa, tais como: a industrialização, os aprimoramentos tecnológicos, a urbanização dos grandes centros e a expansão mercantil. A possibilidade de se locomover e os novos meios de comunicação permitiram enxergar a vida de uma forma diferente. No campo estético, surgiram muitas novidades com o entusiasmo de novas experiências técnicas. Havia o intenso desejo de expor um conteúdo carregado de uma nova visão sobre a realidade, o mundo, a vida e ainda sobre a própria arte.

Nessa perspectiva, as chamadas “Artes de Vanguarda” nasceram em terreno fértil da vida social, em um momento histórico que, até então, não havia precedentes. Assim, o que desejavam os artistas da vanguarda? Segundo Peter Bürger, no texto *Teoria da vanguarda*, o objetivo desses artistas era destruir a instituição arte e fazer a arte retornar ao campo da vida tal como era em outros tempos, quando ela possuía uma função na práxis vital. Segundo Bürger, os artistas não levaram a cabo esse intento, contudo contribuíram “na destruição da possibilidade de considerar valiosas as normas estéticas”¹. Ou seja, não haveria mais a possibilidade de impor regras ou métodos vitalícios que valessem para determinar o que era uma obra de arte.

O movimento expressionista surgiu aproximadamente em 1905, em Dresden, com um grupo de jovens artistas alemães autodenominados *Die Brücke* (A ponte). Seus fundadores foram Ernst Ludwig Kirchner, Carl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel e Fritz Bleyl. Mais tarde, outros membros surgiram. Os artistas não eram oriundos de universidades: eram autodidatas e, embora contassem com apoio de acadêmicos, optaram por manter um estilo livre do formalismo, tendo preferências pelo espontâneo e buscando conectar a arte com a vida social. Desse modo, era possível retirar a arte da submissão do puramente estético da concepção kantiana². O grupo assim iniciou seu trabalho:

[...] seus membros decidiram alugar um espaço na Berliner Strasse, no bairro proletário de Friedrichstadt, que passou então a servir de ateliê conjunto e, acima de tudo, de lugar de experiência comunitária. Nesse ambiente transcorreria toda a convivência do grupo [...] Ali eram preparadas as exposições e se faziam leituras e discussões de Nietzsche. Sua crítica à moral burguesa e sua visão dionisíaca de um novo homem que, rompendo com todas as convenções, libertar-se-ia do peso da estrutura moral embasavam essa nova experiência de livre convivência³.

Cada membro do grupo buscou expressar sua arte de modos diferentes, como a xilogravura,

¹ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993. p. 148.

² Partindo de premissas metafísicas, Kant, na obra *Crítica do Juízo*, publicada em 1790, define o belo como juízo estético, um sentimento do sujeito. O belo não era uma propriedade do objeto, era uma categoria indiferente à existência da obra. “Kant concedeu ao estético um lugar privilegiado entre a razão e os sentidos, e definiu o juízo do gosto como livre e desinteressado”. Ibidem, p. 84.

³ MATTOS, Cláudia Valladão. Histórico do expressionismo. In: *O expressionismo*. São Paulo: perspectiva, 2002. p. 47.

a aquarela e a litografia. Um exemplo disso é a arte produzida por Kirchner, o líder do grupo. O artista ganhou destaque pelo seu talento e pela originalidade em suas obras: ele era o mestre em xilogravuras.

Contudo, de modo geral, vale salientar que eles não possuíam estilos muito distintos. Segundo Alice Brill, os artistas da *Die Brücke* permaneceram com fortes referências ao trabalho de artistas antecedentes, como Van Gogh, Gauguin, Munch e Hodler. Os expressionistas inauguraram uma fase artística na qual “a forma física dos objetos e suas cores foram distorcidas tão deliberadamente na intenção de acentuar a emotividade”⁴. O grupo dissolve-se em 1910, ao esgotar todas as experiências comunitárias.

Outro grupo importantíssimo para a constituição do expressionismo é *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul). Seu surgimento data o ano de 1911 e tem como fundador Wassily Kandinsky, além da participação de outros artistas, como Franz Marc, Paul Klee e Gabrielle Münter. Em nota, Claudia V. Mattos⁵ menciona a origem do nome do grupo citando a declaração de Kandinsky, segundo a qual escolheu o nome com Franz Marc em uma mesa de café da manhã. Os dois amavam a cor azul, os cavalos e os cavaleiros.

Diferentemente do grupo *Die Brücke*, os artistas do *Der Blaue Reiter* buscavam guiar a humanidade para um nível espiritual mais elevado através da arte. O meio para isso ocorrer era uma renovação que não descartava a estética formal e sim fazia uso dela. Como comenta Mattos:

Ao contrário do que pregavam os membros da *Die Brücke*, a questão da renovação da arte passaria por uma intensa pesquisa formal, da qual emergiria uma nova gramática para a pintura, gramática que pudesse servir verdadeiramente à expressão do mundo interior do artista dando formas a suas visões proféticas destinadas a “romantizar o mundo”⁶.

A expressão do interior do artista é uma forte característica do movimento expressionista, como argumenta Kandinsky ao afirmar que “todos esses artistas procuram nas formas exteriores o conteúdo interior”⁷. *Der Blaue Reiter* faz parte, então, de uma vertente denominada por Paul Fechter de “‘expressionismo intensivo’ caracterizado por um individualismo extremo”⁸, sendo assim, diferente do “expressionismo extensivo” que tinha um apelo ao sentimento cósmico.

O movimento expressionista foi também fecundo em muitos outros gêneros artísticos além da pintura, como a literatura. Para Lotte H. Eisner, seria melhor, ainda que pareça paradoxal, “seguir as pegadas do movimento nas declarações literárias da época”⁹ do que nas suas obras pictóricas ou gráficas. Isso porque, segundo a escritora, a literatura aponta a importância dos intelectuais e suas interpretações da realidade através da palavra. Se em uma literatura clássica alemã era perceptível a

⁴ BRILL, Alice. O expressionismo na pintura. In: *O expressionismo*. São Paulo: perspectiva, 2002. p. 412.

⁵ MATTOS, Claudia Valladão. Histórico do expressionismo. In: *O expressionismo*. 2002. p. 49.

⁶ Ibidem, p. 48.

⁷ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 53.

⁸ EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Paz e Terra. p. 20.

⁹ Ibidem, p. 18.

dificuldade de uma boa tradução, ainda pior com a linguagem expressionista alemã “veemente, entrecortada, que subverteu a ordem sintática e deliberadamente suprimiu os pronomes e artigos”¹⁰.

O expressionismo criou uma linguagem característica do simbólico e da metáfora e, segundo Lotte Eisner, praticamente inacessível à mentalidade latina. Para a autora, o que seria aparentemente uma forma de simplificar, acabou deixando ainda mais complexa e confusa as expressões alemãs.

À primeira vista, o expressionismo [...] parece ter simplificado o modo de expressão complicado dos alemães. Mas essa clareza aparente é falaciosa, pois o desejo de ampliar o significado “metafísico” das palavras domina a fraseologia expressionista. Joga-se com expressões vagas, forjam-se cadeias de palavras combinadas ao acaso, inventam-se alegorias místicas, desprovidas de lógica e cheias de insinuações, que se reduzem a muito pouco quando tentamos traduzi-las. Essa linguagem, carregada de símbolos e metáforas, permanece obscura de propósito, para que apenas os iniciados possam captar-lhe o sentido. É um terreno juncado de armadilhas: para atravessá-lo incólume e é preciso conhecer suas senhas¹¹.

Segundo os expressionistas, a arte não é uma mera reprodução da realidade como ela se apresenta. Essa é também uma forte característica do movimento. Não se deve atender à expectativa de mostrar os fatos como o indivíduo capta sensorialmente, mas sim de criar o mundo a partir de suas visões que objetiva seu mundo interior e alcança o universo. Isso porque o artista a ele está ligado sem se prender ao contexto social, que é considerado accidental e não a essência do ser. Essa essência está para além do que é possível captar de modo individual.

Nesse contexto, sobressalta na literatura expressionista o tema da abstração. Lotte Eisner comenta, a partir de Worringer, que a abstração surge do assombro do ser humano diante da natureza que é misteriosa, tudo ao seu redor lhe é estranho e indecifrável. Diante dessa situação, o homem é impelido pelo desejo “de arrancar os objetos de seu contexto natural no mundo exterior, ou, melhor ainda, de libertar o objeto de seus laços com outros objetos, em suma, de torná-lo absoluto”¹².

Cabe também salientar duas importantes revistas, em torno das quais aglutinaram-se dois grupos distintos e opostos de expressionistas. Segundo Lotte Eisner,

[...] já em 1910, um dos dois grupos de Berlim, cada qual unido em torno de uma revista, adotara o nome de *Aktion*. Este grupo dirigido por Franz Pfemefert, que se opunha aos expressionistas extáticos puros, se orientava por objetivos sociais e políticos antiburgueses e invocava um intelectualismo absoluto sob a fórmula *Gehirnlichkeit*, que significa “cerebralismo”. O outro grupo tomara o nome de *Sturm*, isto é, “Tempestade”, e tinha um programa mais artístico, que promulgava o dogma expressionista da criação extática segundo a qual as visões tomam corpo¹³.

A primeira fase do expressionismo poderia ser caracterizada pelo cosmopolitismo, a atitude

¹⁰ Ibidem, p. 18

¹¹ Ibidem, p. 18.

¹² EINSER, Lotte H. *A tela demoníaca*. 1985. p. 21.

¹³ Ibidem, p. 20.

de ultrapassar as limitações sociais e culturais. Havia uma fecunda ligação com outras vanguardas de diversos países da Europa, como o Cubismo, o Pós-impressionismo, entre outros. Foi o momento de construção e estruturação de sua linguagem artística própria. Cada artista, na sua individualidade, contribuiu para essa construção. Essa produção intensificou-se com as agitações das guerras, com um tom mais utópico. Isso fez da arte expressionista, além de um movimento, um programa de vida, que estava cada vez mais em outros espaços artísticos pela necessidade de proporcionar um refúgio para a humanidade diante do horror da guerra.

Os acontecimentos da guerra, seus resultados desastrosos; as revoluções da classe trabalhadora, o fim do império alemão e o início da República de Weimar proporcionaram grandes mudanças para a arte e para o engajamento dos artistas. Muitos artistas participaram ativamente no *front*, na revolução socialista ou se recusando ao confronto como pacifistas. Muitos tombaram ou então se exilaram nesse período. Surgiu uma nova geração de artistas experimentados pelos horrores e, ainda assim, nutrindo a esperança de dias melhores.

A segunda geração expressionista ocorre depois da Primeira Guerra Mundial. Já não é mais a fase de criação isolada e abstrata, era o momento de unidade para reconstruir uma sociedade que fosse para todos. Foi um período muito difícil para Alemanha, que saiu derrotada da guerra e com danos desastrosos. Foi o período de busca para compreender o sentido da vida e o valor humano.

Esse momento foi momento também de intensa reestrutura e reorganização arquitetônica. “A arquitetura receberia, nesse contexto, um importante impulso, sendo considerada o gênero artístico por excelência, capaz de aglutinar sob um mesmo teto todas as outras formas de arte”¹⁴. Surge, assim, o primeiro grupo, *Die Gläserne Kette* (A corrente de vidro ou cristal), onde jovens arquitetos utópicos trocavam correspondências. Anos mais tarde, tudo isso daria espaço para um novo grupo de artistas da *Bauhaus*¹⁵, uma instituição que foi apoiada e financiada pela nova República Alemã.

Na República de Weimar, o movimento expressionista estava espalhado para outros gêneros, como o teatro e o cinema que, até então, não atuaram no centro do movimento com a mesma intensidade que a pintura. Muitas peças que já existiam foram encenadas pela primeira vez somente na República estabelecida. Uma das peças é *O despertar da Primavera*, de 1819, do importante dramaturgo, ator e cantor Benjamin Franklin Wedekind, considerado o precursor do expressionismo no teatro. Seu trabalho era muito distinto. Ele buscava expor sua personalidade como *persona teatralizada*, “o ator Wedekind conseguia personificar a subversiva liberdade de expressão pela qual lutava a juventude alemã da época. Na projeção cênica deliberada da revolta pessoal [...]

¹⁴ MATTOS, Cláudia Valladão. Histórico do expressionismo. In: *O expressionismo*. 2002. p. 57.

¹⁵ *Bauhaus*, que significa “casa em construção”, foi uma escola que surgiu na República de Weimar, em 1919 e durou tanto quanto ela. Seu fundador foi Henry van de Velde e o primeiro diretor, Walter Gropius. Eles buscaram aliar a arte com as novidades da indústria. Os princípios desse movimento eram a simplicidade e a funcionalidade e sua proposta era a integração de artistas e artesãos, pois, segundo Gropius, não havia diferenças essenciais entre eles. Posteriormente, a escola mudou para a cidade de Dessau, em um prédio projetado pelo próprio Gropius. A escola teve seu fim no levante do regime nazista e muitos membros de esquerda e judeus morreram em campos de concentração. Artistas como Paul Klee e Wassily Kandinsky fizeram parte da escola.

transformava o teatro numa arena de luta moral, social e estética”¹⁶.

Entre as inovações expressionistas nas artes cênicas está o tratamento dado ao desenvolvimento do mundo interior da personagem. Partindo das influências de Strindberg, “encenava-se no palco, o próprio desenvolvimento psicológico da personagem, seus conflitos e sua visão de mundo”¹⁷. Nas peças de Georg Kaiser, a personagem torna-se porta-voz da utopia e do pacifismo. O teatro torna-se cada vez mais engajado, como é possível perceber nas obras de Ernst Toller, que se inspira em suas experiências na batalha. Há também uma inspiração advinda pela sua adesão da Revolução Proletária Alemã e pela República Soviética de Baviera, bem como pela sua prisão após a violenta contrarrevolução.

O teatro teve importante influência para o meio cinematográfico expressionista no que concerne ao trabalho da imagem em movimento, “da dramaturgia à iluminação, das técnicas de interpretação à cenografia”¹⁸ e, até mesmo, os temas já abordados em peças teatrais. O filme de Robert Wiene, *O gabinete do Dr. Caligari*, que foi inaugurado em 1920, na cidade de Berlim, demonstra a importância de pintores na sua produção. Mesmo não sendo o primeiro filme dessa tendência, causou grande impacto na história do cinema alemão¹⁹. Os pintores assumiram papel relevante na pintura de cenários e na perspectiva da fantasia, trabalhando com jogos de luzes e sombras e imagens distorcidas para contribuir na qualidade do drama.

Na música, destacam-se trilhas como a de Arnold Franz Walter Schönberg, na ópera *Erwartung* (Espera), de 1909. Essa trilha, no entanto, somente em 1925 foi apresentada publicamente.

As características marcantes desse movimento, como: a ênfase na subjetividade, a montagem, a abstração, o desapego à forma levaram muitos a se posicionarem diante dele. Bertolt Brecht definiu o expressionismo como “algo de contraditório”²⁰. Mas, ao mesmo tempo, o expressionismo foi também definido como um movimento que teve algo a ensinar aos realistas. Theodor Adorno, mesmo com críticas ao subjetivismo exagerado do movimento, aponta qualidades, tal como a de questionar a ideia de arte. O movimento trouxe ainda uma novidade através da montagem como método criativo.

Segundo Peter Bürger, a montagem é ferramenta essencial na produção da obra. Nela, podemos encontrar o conceito de alegoria, que é aplicado por Walter Benjamin, tanto no barroco quanto na arte de vanguarda²¹. Como indica Bürger, isso é possível porque as formas artísticas não

¹⁶ FERNANDES, Silvia. A encenação teatral no expressionismo.. In: *O expressionismo*. São Paulo: perspectiva, 2002. p. 227.

¹⁷ MATTOS, Claudia Valladão. Histórico do expressionismo. In: *O expressionismo*. 2002, p. 59.

¹⁸ NAZÁRIO, Luiz. O expressionismo e o cinema. In: *O expressionismo*. São Paulo: perspectiva, 2002.. p. 510.

¹⁹ Nos livros *De Caligari a Hitler*, de Siegfried Kracauer e *Tela Demoníaca*, de Eisner Lotte, há uma filmografia completa do cinema expressionista.

²⁰ BRECHT, Bertolt. O debate sobre o expressionismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética*. São Paulo: Unesp, 2014. p. 291.

²¹ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. 1993. p, 119.

se fixam necessariamente ao contexto no qual foram concebidas e podem assim exercer funções distintas em contextos diferentes daquele em que foram originadas. Por essa razão, é mais importante focar a investigação das formas nas modificações de sua função social.

A alegoria é a categoria de grande importância e complexidade dentro do estudo e compreensão das artes de vanguarda. Ela é conceituada como fragmento em relação à produção da obra. Quando esses fragmentos são reunidos, esses lhe conferem sentido. Walter Benjamin interpreta a função da alegoria como expressão da melancolia, pois ela apresenta a história como decadência, o que ocasiona uma visão decadentista dos receptores²².

A montagem, processo de criação onde se encontra a alegoria, é o modo de produzir a arte inorgânica, ou seja, a arte de vanguarda (na obra, o todo e a parte são mediados²³). No seu processo, o material é tratado como tal, diferente do que ocorre na arte orgânica, que Bürger denomina de clássica ou realista e que realiza o “manejo do material como se fosse algo vivo respeitando o seu significado”²⁴. No caso do artista de vanguarda, ele despoja o material do seu significado, pois, “ele é o único com o direito a atribuir significado”²⁵.

Desse modo, o artista classicista – ou seja, segundo Bürger, aquele que produz obra orgânica (em uma obra, a unidade entre todo e as partes é imediata) –, trabalha o material segundo a totalidade, enquanto que o artista vanguardista isola o seu material, fragmentando-o, tirando dele seu sentido e totalidade. A intenção do vanguardista está em reunir os fragmentos dando-lhes sentido.

A obra “montada” dá a entender que é composta de fragmentos de realidade, acabando com a aparência de totalidade. Assim, a instituição arte realiza-se paradoxalmente na própria obra de arte. A reintegração da arte na práxis vital propõe-se revolucionar a vida e provoca uma revolução na arte²⁶.

A montagem descreve a fase da constituição da obra. Ela é o meio pelo qual a categoria do alegórico manifesta-se. No cinema, a fotomontagem é o processo técnico básico, sem o qual o cinema expressionista não existiria. Já na pintura, a montagem é uma forma de produção explorada primeiramente pelos dadaístas que buscaram destruir “o sistema de representação em vigor desde o Renascimento”²⁷. Na técnica da fotomontagem, Bürger lembra as de Heartfield, “que não são essencialmente objetos estéticos, mas conjuntos de imagens propostos a leitura”²⁸. Sua técnica aplicada na pintura era articulada da seguinte maneira: “O símbolo reúne uma figura com dois textos diferentes, um (assumindo frequentemente o carácter de denúncia) como título (inscriptio) e

²² Ibidem, p. 118.

²³ “Na obra de vanguarda só pode falar-se em sentido figurado de ‘totalidade da obra’, como soma da totalidade dos possíveis sentidos”. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993. p. 122.

²⁴ Ibidem, p. 119.

²⁵ Ibidem, p. 119.

²⁶ Ibidem, p. 121.

²⁷ Ibidem, p. 123.

²⁸ Ibidem, p. 124.

outro, mais extenso, como explicação (subscriptio)”²⁹.

A montagem da pintura é distinta das montagens do cinema e da fotomontagem na medida em que busca, através da destruição da técnica até então seguida desde o Renascimento, a “incorporação de fragmentos da realidade na pintura”³⁰. Há também a busca por diversos materiais que não foram produzidos pelos artistas. Bürger aponta, nessa ação de incorporar materiais diversos, que o material produzido pelo artista não é o único apresentado na obra.

Portanto, Bürger sugere que a montagem aniquila o sentido de representar a realidade, ao mesmo tempo que admite ser composta por materiais da realidade. Materiais esses que não perderam sua função na própria realidade, pelo contrário, ainda fazem parte dela. A obra de arte de vanguarda, a partir do método da montagem, não busca mais representar a realidade, ela é a realidade. Para elucidar, Bürger utiliza o exemplo de Picasso:

O pedaço de fio de verga que Picasso cola num quadro pode ser escolhido de acordo com uma intenção de composição; como pedaço de fio de verga continua a fazer parte da realidade, e incorpora-se no quadro tal qual e, sem sofrer alterações essenciais. Deste modo, violenta-se um sistema de representação que se baseia na reprodução da realidade, quer dizer, no princípio segundo o qual a tarefa do artista é a transposição dessa mesma realidade³¹.

Dentre alguns teóricos que buscaram fazer uma leitura sobre a montagem, para Bürger, ainda que haja acordo com a defesa de Adorno em perceber a “carga revolucionária”³² da montagem da arte, não há sentido em apresentar a arte da montagem com um sentido político. Isso seria problemático, porque ocorre o uso da montagem por vertentes artísticas que possuíam visões políticas distintas e opostas: “a montagem aplicaram-na tanto os futuristas italianos, de quem não se pode presumir em absoluto qualquer vontade de suprimir o capitalismo, como os vanguardistas russos pós-revolucionários, empenhados na construção da sociedade socialista”³³.

Bloch teria feito uma avaliação mais acertada sobre essa problemática “ao supor que um processo pode ter efeitos distintos em contextos históricos diferentes, e por consequência distinguindo a ‘montagem imediata’ (do capitalismo tardio) da ‘montagem mediada’ (da sociedade socialista)”³⁴. Ou seja, para Bloch, um processo artístico pode produzir efeitos diversos em vários contextos diferentes. Por outro lado, é justamente o método da montagem que Lukács critica em seu ensaio *Grandeza e Decadência do Expressionismo*, que veremos em outro item.

As discussões acerca do movimento expressionista foram tão importantes do ponto de vista estético, quanto do ponto de vista político e social. Um caso bem discutido sobre o movimento artístico e questões políticas foi sobre o de Gottfried Benn. Benn foi um escritor e poeta

²⁹ Ibidem, p. 125.

³⁰ Ibidem, p. 126.

³¹ Ibidem, p. 128.

³² Ibidem, p. 128.

³³ Ibidem, p. 129.

³⁴ Ibidem, p. 129.

expressionista que, mesmo defendendo o movimento artístico em questão, revelou sua ideologia nazista, sendo considerado traidor por muitos. Esse caso refletiu negativamente sobre todo o expressionismo, iniciando o debate que ocorreu posteriormente na revista *Das Wort*.

O expressionismo não encontrou muitos admiradores entre os nazistas – que eram adeptos da estética clássica – e muitos marxistas também rejeitavam seus recursos, defendendo o realismo na arte. Não foram poucas as vozes dos dois lados que se fizeram ouvir. Lukács, por exemplo, tinha desacordo com as vanguardas e publicou vários textos contra o expressionismo e em defesa da arte realista. Por outro lado, os nazistas também publicaram artigos criticando o movimento. Um exemplo foi Börries von Münchhausen que, segundo Machado³⁵, publicou um artigo que fazia severas críticas ao expressionismo. Esse teve grande repercussão, sendo republicado em 34 jornais.

A discussão entre escritores renomados, muitos deles exilados por causa da perseguição nazista, aconteceu sob a forma de artigos, ensaios e algumas revistas, com mais ênfase, na *Das Wort*. Entretanto, anteriormente à criação da revista em questão, os acontecimentos da época ocorreram de maneira vertiginosa. Muitos grupos, associações e revistas foram criados e, em cada um deles, buscou-se desenvolver discussões sobre arte e literatura. Diante de uma sociedade burguesa decadente, da tensão da guerra iminente e da formação de partidos, muitos empenharam-se em dar uma resposta aos novos eventos e mudanças sociais. Em meio a esses fatos é que surgiu a necessidade de pensar a arte e sua função. Era preciso responder as necessidades estéticas.

1.2 OS ANTECEDENTES DO DEBATE SOBRE O EXPRESSIONISMO E CONTEXTO POLÍTICO

A história de consolidação política alemã é marcada pela trajetória que vai desde o imperador Guilherme II, com o chanceler Bismark e o *Reichstag* - um modelo de parlamento formado por partidos e segmentos políticos distintos -, até a Revolução e a Constituição da República de Weimar. Os alemães estavam no processo de unificação que levou a nação a erguer-se economicamente como grande potência na Europa. Contudo, mesmo com o avanço e sua consequente modernização e urbanização, no campo político, predominavam as ideias atrasadas e semifeudais, como bem resume Isabel Loureiro.

[...] A Alemanha do *Kaiserreich*, desde sua criação (1871) até a Primeira Guerra Mundial (1914), enfrentava todos os problemas de uma sociedade industrial capitalista pouco desenvolvida, e tentava resolvê-los nos limites das estruturas de poder herdadas do passado, de tal maneira que os privilégios das antigas elites não eram questionados. Na verdade, os grupos dirigentes queriam a industrialização sem as inovações políticas correspondentes: a Alemanha do Segundo Império era em Estado moderno industrializado numa velha casca política autoritária e semifeudal³⁶.

³⁵ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética*. 2014. p. 13.

³⁶ LOUREIRO, Isabel. *A revolução alemã 1928 – 1923*. São Paulo: editora Unesp. 2005. p. 27.

O Partido Social-Democrata Alemão (SPD)³⁷, que antes era chamado o Partido Operário Social-Democrata Alemão (SDAP)³⁸, teve como fundadores August Bedel e Wilhelm Liebknecht, seguidores das ideias de Marx. Todavia, sua ação no curso da história alemã teve um papel muito diferente, inclusive, contrarrevolucionário. Loureiro aponta que, desde o início do SPD como partido oficial do *Reichstag*, já havia em sua formação tendências que, mesmo mantendo uma ideia de luta e revolução na teoria, apresentavam esforços práticos que se concentravam em mudanças mais imediatas e, desse modo, distanciavam a possibilidade de uma tomada de poder pela revolução dos trabalhadores. No congresso de Gotha, o SPD uniu-se à Associação Geral dos Trabalhadores Alemães (ADAV)³⁹, de Ferdinand de Lassalle, cujas ideias eram reformistas e seus membros lutavam pelo sufrágio universal.

Em virtude de muitos desacordos do interior do partido, a ala radical, formada por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, cria a *Liga Spartakus*, um grupo que se originou quando o SPD votou a favor da primeira guerra no *Reichstag*, em 1914. Rosa e Liebknecht fundaram, em 1918, a revista *Die Rote Fahne* (A bandeira vermelha), que muito contribuiu com a questão da herança cultural. A aproximação de várias vertentes políticas nesse ponto fez com que a consolidação de uma cultura proletária⁴⁰ coesa não fosse possível. Nesse sentido, a criação do Partido Social-Democrata Independente da Alemanha, o USPD⁴¹, após uma cisão do SPD, em 1917, também dificultou a formulação unificada de uma estética marxista.

Ebert e Scheidemann (mais tarde, responsáveis pela República de Weimar) expulsaram os opositores do partido e, em 1917, surgiu o Partido Social-Democrata Alemão, USPD, como a ala dos independentes. Loureiro comenta que

o USPD era uma organização flexível, um conjunto de diferentes correntes de esquerda no interior do movimento operário, que tinha como denominador comum a oposição à política da ala majoritária. no interior do USPD havia dois grupos revolucionários: o primeiro, a liga Spartakus [...] permanece no USPD até o final de dezembro de 1918, quando, aliada aos “radicais de esquerda” de Bremen (que se recusam a entrar no USPD), funda o Partido Comunista Alemão (KDP)⁴².

O outro era um pequeno grupo que formava o partido dos independentes, os “delegados revolucionários”, dirigido por Richard Muller.

³⁷ Sozialdemokratische Partei Deutschlands.

³⁸ Sozialdemokratische Arbeiterpartei Deutschlands. Conforme Loureiro, o partido muda a sigla para SPD somente em 1890.

³⁹ Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein.

⁴⁰ Conforme Lênin: “O marxismo conquistou a sua significação histórica universal como ideologia do proletariado revolucionário porque não repudiou de modo algum as mais valiosas conquistas da época burguesa, mas, pelo contrário, assimilou e reelaborou tudo o que houve de valioso em mais de dois mil anos de desenvolvimento do pensamento e da cultura humana. Só o trabalho efetuado nessa base e nesta mesma direção, inspirado pela experiência prática da ditadura do proletariado como sua última luta contra toda a exploração, pode ser considerado como o desenvolvimento duma cultura verdadeiramente proletária”. Sobre a Cultura proletária.

⁴¹ Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands.

⁴² Ibidem, pp. 44-45.

O USPD tinha um forte apelo antiguerra e seus membros lideravam grandes greves, contando com a importante atuação dos delegados revolucionários que simpatizavam com as táticas dos bolcheviques. A *Liga Spartakus* permaneceu como forte tendência dentro do partido, mas sem grandes acordos com os outros grupos no seu interior, o que fez com que, mais tarde, eles fundassem o Partido Comunista Alemão (KDP).

Assim, de um lado, havia os espartaquistas, o USPD e grupos de artistas e intelectuais pacifistas contrários à guerra, enquanto do outro lado, empolgantes propagandas a favor. Segundo Kracauer, “não só parte da juventude alemã, mas também o clã dos reformadores do cinema acreditaram firmemente que a guerra daria a sua vida cinzenta um sentido novo e maravilhoso”⁴³. Os jovens viam na guerra a oportunidade de sair de suas cidades, sair de uma vida rotineira, de um trabalho sem sentido e tornarem-se heróis. Mesmo diante da miséria que a guerra aprofundava, o entusiasmo persistia.

Mas, os horrores não tardavam a serem sentidos:

No *front*, os generais franceses provavam sua desumanidade obrigando os soldados a cortar com tesoura os arames farpados das trincheiras inimigas – milhares morreram do desempenho da tarefa. Novos instrumentos de combate e morte foram inventados: granadas, lança-chamas, submarinos, tanques de assalto, gases asfixiantes. [...] Os alemães que previam a vitória em três meses de combate, começaram a desesperar, pressionados, sobretudo pela fome⁴⁴.

Os artistas começaram a retratar os desastres da sociedade alemã. Expressionistas e dadaístas faziam repercutir em suas obras os acontecimentos que contrariavam qualquer jovem entusiasta. “Retratando soldados mutilados e generais decrépitos, Otto Dix e George Grosz revelavam a verdadeira face da guerra”⁴⁵.

Na Rússia, os bolcheviques avançavam com a revolução e, na Alemanha, a revolução era derrotada pelo processo contrarrevolucionário levado a cabo pelo SPD. Mesmo a fome e o fracasso na guerra não impediam uma onda de greves, na esperança de que a revolução também ocorresse ali e que, finalmente, a paz chegasse com ela. As greves traziam a insatisfação, o desejo de paz e deixava transparecer as tensões de grupos e partidos. Seu auge foi com a adesão de mais de um milhão de trabalhadores.

Em 1919, com a traição dos dirigentes do SPD e a falta de capacidade dos líderes do USPD e KPD de dirigir as massas para a revolução proletária, surgiu a República de Weimar, que, na avaliação de alguns autores, já nascera derrotada.

O fim da revolução alemã resultou de uma brutal repressão policial, com prisões em massa e a morte de grandes líderes revolucionários, como Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, pelos oficiais de *Freikorps*. Brecht escreveu um poema para Rosa Luxemburgo. Fernando Peixoto relembra o

⁴³ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: história psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985. p. 24.

⁴⁴ NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico. In: *O Expressionismo*. 2002. p. 24.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 24.

Epitáfio 1919:

*Rosa a Vermelha também desapareceu.
Ninguém sabe onde repousa o seu corpo.
Disse a verdade aos pobres
E isso fez com que os ricos a matassem*⁴⁶.

A proclamação da República de Weimar, “repentina e improvisada”⁴⁷, não amenizou sua derrota. O Tratado de Versalhes responsabilizou os alemães pela guerra e impôs humilhantes penas, o que deixou a nação revoltada. Segundo as cláusulas, seus territórios seriam retirados como a Alsácia Lorena. Além disso, seria proibido a produção bélica, seu exército não poderia ultrapassar cem mil homens, entre outras perdas. Por outro lado, a República mal concebida possibilitou, por um pequeno período, a produção de intelectuais e artistas. Ocorreu uma série de investimentos em correios. Tinha-se ferrovias aumentando a urbanização de Berlim. Foi a época em que, em Weimar, grupos como a *Bauhaus* são fundados e seus fundadores buscam inovar, unindo arte e vida e “estimulando os estudantes a inventar embalagens estéticas para as mercadorias industriais”⁴⁸. O Dadaísmo era impulsionado por artistas como Otto Dix, Max Ernst e Lasar Segall.

Os avanços ocorriam em meio aos destroços da guerra. A reparação material não era a única a ser lenta e difícil. Por não aceitarem o Tratado de Versalhes, muitos alimentavam o ódio contra a França, que ficou com a Alsácia Lorena. Em 1920, então, ocorreu uma tentativa de revanche liderada por Kapp e Ludendorff. Essa, no entanto, fracassou, por não ter apoio do exército e nem dos trabalhadores que aderiam a uma greve geral. Hitler, como ex-soldado e artista fracassado, já era presente em rodas de conversas e grupos políticos. Foi na participação de grupos e na agregação com membros da extrema direita que o Partido do Trabalhador Alemão Nacional-Socialista⁴⁹ (NSDAP) ganhou forma. Seu programa definiria o que seria o regime nazista futuramente.

Hitler frequentou aulas com Gottfried Feder, que responsabilizava o capital financeiro da crise econômica alemã. Para este, reparar os danos significava que todos os cidadãos estivessem trabalhando. Caso “não houvesse trabalho o suficiente, a primeira medida a ser tomada deveria ser a expulsão dos estrangeiros”⁵⁰. Hitler ficava cada vez mais popular, o que fez com que o partido ganhasse muitos adeptos. Entre eles, havia fanáticos que acusavam judeus marxistas de serem responsáveis pela derrota alemã. Em pouco tempo, a figura de Hitler teria se tornado, numa figura mistificada, o Führer, “o Siegfried moderno que os futuros poetas nazistas saudariam como novo Cristo”⁵¹.

Em meio a esse contexto de guerra e crise econômica, ebulição da classe trabalhadora,

⁴⁶ BRECHT apud PEIXOTO, Fernando. *Brecht vida e obra*. Rio GB: José Alvaro editor SA, 1968. p. 29.

⁴⁷ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: história psicológica del cine alemán*. 1985.

⁴⁸ NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico. In: *O Expressionismo*. 2002. p. 25.

⁴⁹ Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 25.

⁵¹ *Ibidem*, p. 25.

derrotas da revolução alemã e surgimento de grupos extremistas, circularam algumas revistas de grupos e partidos, que eram grandes veículos para disseminar novas ideias, inclusive, as questões estéticas. Revistas de partidos como a do SPD, *Die Neue Zeit* (Tempo Novo), circulavam entre os trabalhadores, com a finalidade de fomentar um novo olhar para os acontecimentos e, também, uma tomada de decisão pela causa revolucionária.

Fundada em 1883, por Karl Kautsky, um importante dirigente do partido, a revista difundia as ideias políticas e questões acerca da arte. Os principais escritores que nela publicaram e contribuíram para teorizar o campo da arte foram Clara Zetkin, Plekhanov e Franz Mehring, entre outros. Este último destacou-se por ter sido o primeiro a tomar iniciativa do tema na revista. Foi ele também que supervisionou o trabalho de divulgar cartas entre Marx e Engels acerca da literatura. Mehring, que ainda escrevia sob a influência da filosofia kantiana, a partir da proximidade com a União Soviética da III Internacional Comunista, trouxe a influência da teoria cultural de Lênin para seus textos.

Kautsky foi importante dirigente do SPD e teve grande papel como historiador, abarcando os conteúdos artísticos em seus documentos, ainda que, não visasse uma discussão aprofundada sobre tais conteúdos. Ele também atuou contra o revisionismo dentro do partido, onde rebateu Eduard Bernstein. Porém, anos mais tarde, ele acabou se tornando aquilo que outrora tinha combatido, pois não acreditava na revolução proletária nos moldes soviéticos, aos quais ele dirigiu acusações de seguirem métodos terroristas.

Na URSS, o interesse pela formação de uma estética revolucionária no sentido político, mais estritamente proletária, atraiu muitos grupos que se formaram em torno de questões artísticas. Serguei Mikhailovitch Eisenstein realizou com o *proletkult* filmes (tendo abandonado o teatro em detrimento da novidade do cinema) sobre a luta dos trabalhadores russos, como *A greve* e *Encouraçado Potemkin*, de 1925. Ele tinha uma visão utilitarista da arte, entendendo-a apenas como instrumento de transformação social. Ele também foi um importante representante da arte na URSS dos anos 20. Esse período ficou marcado pelo início de uma crescente posição sectária do movimento comunista que se agravou com decisão de Stálin do “socialismo em só país”. Stephen Eric Bronner⁵² comenta que já não havia democracia dentro do partido e, no lugar da inovação cultural, o *diamat* (materialismo dialético) foi transformado em dogma e nenhuma esfera da vida escapou dessa estreita visão.

Mesmo assim, havia um incentivo à renovação estética que ultrapassasse as velhas formas e estilos do romantismo e do drama que carregava uma narrativa tradicional. Maiakovski, o poeta da revolução, compreendia a importância de ler os clássicos de maneira crítica, por exemplo. Desse modo, era possível tirar proveito para o proletariado sem, no entanto, tratar os clássicos como

⁵² BRONNER, Stephen Eric. *Da teoria crítica e seus teóricos*. Campinas –SP. Papirus, 1997. p. 190.

referências únicas e inquestionáveis. Ele, que deixou transparecer em suas obras, sua paixão e sentimentos, tornou-se um dos grandes artistas russos que ousou inovar no teatro através de uma concepção futurista.

No *Mistério-Bufo*, uma peça de teatro concebida em 1918⁵³, realizada para comemorar um ano da revolução bolchevique, Maiakovski fez fortes críticas futuristas aos modelos de teatros produzidos na Rússia até então. As críticas também são direcionadas à religião do qual o poeta usa como recurso, em tom blasfematório, ao compor seu enredo ligado aos temas bíblicos, como o dilúvio, a arca e a terra prometida. Nessa obra, também é avaliada a própria revolução que ainda não tinha chegado a cabo nas questões econômicas, uma vez que, mudando o regime político, os trabalhadores ainda passavam fome.

Maiakovski sofreu críticas e acusações de ter buscado destruir os clássicos por defender que não haveria clássicos válidos para todas as épocas posteriores como modelos únicos. Contudo, essa visão trazia outros problemas em relação a arte e a literatura, tais como: “Estará, então, Maiakovski negando que os grandes escritores do passado continuem vivos através de suas obras? [...] que as tragédias de Sófocles e os poemas de Homero possam proporcionar deleite estético ao leitor contemporâneo [...]?”⁵⁴.

Esses e outros questionamentos eram recorrentes dentre os marxistas, pois, além de se depararem com a revolução proletária, tinham que buscar compreender as grandes mudanças que ocorriam com a ascensão do capitalismo. Entre elas, destacam-se as novidades tecnológicas, a revolução da fotografia e do cinema, os novos gostos, um novo sentido estético, uma nova visão de arte, as novas artes e seus novos métodos. Isso levou a certa confusão, que muitos ocupavam-se em sanar. No entanto, o resultado final levou à unificação forçada da política stalinista, que é caracterizada como simplista e dogmática por Konder.

Para muitos, a arte propagandista, como no caso do realismo socialista, era vista como perigosa. A arte para Lukács, que se posicionava contra o movimento da “arte pela arte”, também não deveria estar subordinada para fins partidários. Para ele, era necessário preservar a autonomia da obra de arte, sem, no entanto, fazer dela algo sem sentido para a sociedade, como mera decoração. A arte não necessariamente precisava surgir da classe operária. Ela poderia vir até mesmo de herança burguesa, contanto que fosse uma boa arte. Na visão de Lukács, o realismo deve ser pautado pela forma clássica, que representa o melhor momento de ascensão cultural da sociedade burguesa⁵⁵.

Na década de 1920, não foi possível consolidar uma estética marxista e, nos anos seguintes,

⁵³ A peça recebeu uma segunda versão do autor em 1921.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁵⁵ Lukács dedicou muitos escritos para tratar do realismo e verdade, sobretudo das décadas de 1930 e 1940 em diante. Há textos onde trata o âmbito da literatura na tentativa de estabelecer o realismo como método como veremos no segundo capítulo.

alguns grupos criaram espaço para elevar a discussão estética, agregando escritores e interessados no desenvolvimento de tal possibilidade. Em Berlim, surgiu *O Grupo*, do qual foram membros Bloch e Brecht. Johannes R. Becher, com o apoio da União Internacional de Moscou e com a ajuda de alguns amigos, fundou a Associação de Escritores Proletários-Revolucionários,⁵⁶ em 1928. O KPD não estava de acordo com esse grupo de escritores, pois, para o partido, a busca de estabelecer uma arte proletária não passava de uma arte propagandística partidária.

Andor Gabor e Johannes R. Becher fundaram a revista *Linkskurve* em 1929, cujas publicações versaram temas sobre a importância de uma estética proletária e a construção de uma literatura revolucionária. Segundo Almeida, os objetivos da revista eram: uma literatura que fomentasse a revolução alemã, o entendimento entre revolucionários burgueses e proletários e a disseminação dos feitos da URSS e sua cultura.

O primeiro número da revista, com Introdução de Johannes R. Becher, intitulada “Nosso Front” (Unsere Front), coloca que literatura revolucionária e 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 reduzindo⁵⁷.

Aos poucos, as discussões na revista tomaram nova orientação e passaram a questionar o valor da arte burguesa. Karl Wittfogel publicou alguns artigos acerca da herança cultural, trazendo discussões de autores, como Kant, Hegel e Mehring. Em Berlim, Lukács passou a contribuir na revista *Linkskurve* e, a partir daí, ocorreram mudanças. As orientações eram para evitar que as publicações tivessem um estilo de reportagem ou relatórios e que passassem a refletir mais os interesses do Partido Comunista.

Lukács publica dois artigos: *Os Romances de Willi Bredels*, em 1931 e *Reportagem ou Configuração?*, em 1932. No primeiro, assevera críticas ao romance do escritor Willi Bredel. No segundo, faz críticas a um romance de Ottwalt. Esses textos tratam suas críticas ao método jornalístico nas obras de literatura. Os dois artigos ganham destaque por conter já uma fundamentação para a sua teoria do realismo. Em 1933, o filósofo húngaro foge dos nazistas e refugia-se na URSS, passando a colaborar com o Instituto Marx-Engels. Ali desenvolve sua defesa do realismo.

As publicações acima mencionadas de Lukács demonstraram sua posição sobre as artes de vanguarda. Os números seguintes da revista *Linkskurve* também evidenciaram sua defesa teórica sobre a literatura com base nas diretrizes de Stalin e a oposição de Lukács ao realismo defendido por Brecht. As divergências entre eles resultaram em notas críticas de Brecht dirigidas para Lukács

⁵⁶ BPRS - Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller.

⁵⁷ ALMEIDA, Doloris Ruth Simões. “No emaranhado do realismo”. *Fragmentos*. vol. 5 nº 1, pp. 35-100. Universidade Federal de Santa Catarina. p. 39.

que não foram publicadas na revista *Das Wort*⁵⁸. Teremos a oportunidade de acessá-las no terceiro capítulo deste trabalho. A defesa do realismo por parte de alguns teóricos marxistas torna-se cada vez mais irredutível a uma abertura aos estilos de vanguarda.

É notável em Lukács sua aversão às vanguardas artísticas e suas críticas aos que fazem algum tipo de uso delas. Sendo ele adepto e defensor do realismo desde seus primeiros textos como crítico de literatura, sua crítica diretamente ao expressionismo não demorou a aparecer. Com a ascensão de Hitler, muitos intelectuais tiveram que se exilar, entre eles Brecht e Bloch. Lukács foi para Moscou, onde atuou no Instituto de Língua e Literatura Acadêmica Comunista. Nesse período, sob a política stalinista, mais precisamente em 1934, escreveu artigos para a revista *Internationale Literatur*, a fim de contribuir teoricamente nas questões estéticas e publicou, no primeiro caderno, o texto *Grandeza e decadência do Expressionismo* (*Grösse und Verfall des Expressionismus*), que passamos a explicar no item seguinte.

1.2.1 Contra o expressionismo

Lukács inicia seu texto a partir de um grande teórico expressionista, Wilhelm Worringer, o qual realiza a “oração fúnebre ao expressionismo”. Lukács reproduz as passagens:

“O que está em jogo não é o expressionismo - que seria apenas uma questão do estúdio. É antes o órgão de nossa existência atual em geral que é posto em questão, e hoje há muitas pessoas que são expressionistas falidas que nada sabem sobre arte” (*Kunstlerische Zeitfragen*, Munique, 1921, pp. 7-8) [...] Mas precisamente porque a legitimação do expressionismo não reside no domínio do racional, mas antes no vital, estamos hoje perante a sua crise ... É do ponto de vista do vital que se exauriu, não de o do racional’ (ibid., p. 9) [...] Com um frasco cheio de essências últimas, procuramos deixar o oceano do mundo, o sentimento do mundo inteiro fluir. *Nós acreditávamos que poderíamos segurar o absoluto se carregássemos o relativo ad absurdum*. Para dar um nome à profunda tragédia oculta por trás disso, aqueles desesperadamente sozinhos buscaram fazer uma *causa comum*. Mas isso permaneceu mera simulação. Mesmo aqui, com uma filosofia desesperada de ‘como se’ (ibid., P. 16; ênfase minha: G.L.). (tradução nossa)⁵⁹.

Segundo Lukács, Worringer percebe que a falência do expressionismo se deu pelo fato de não ser capaz de dominar a nova realidade oriunda das mudanças provocadas pelo imperialismo,

⁵⁸ Segundo Jordão Machado, Brecht era adversário do editor da *Das Wort*, Fritz Enperdeck e, ao mesmo tempo, procurou não acirrar as oposições com Lukács no interior do movimento político. Sua crítica era sobre a valorização de Lukács da grande literatura burguesa do sec. XIX.

⁵⁹ “‘What is ultimately at stake is not expressionism - that would be only a matter of the studio. It is rather the organ of our present-day existence in general that is put in question, and today there are many people who are bankrupt expressionists who know nothing at all about art’ (*Kunstlerische Zeitfragen*, Munich, 1921, pp. 7-8). [...] ‘But precisely because the legitimation of expressionism lies not in the realm of the rational, but rather in the vital, we stand today before its crisis It is from the standpoint of the vital that it has exhausted itself, not from that of the rational’ (ibid., p. 9). [...] With a phial filled with ultimate essences, we sought to let the ocean of the world, the entire world feeling, flow in. We believed we could get hold of the absolute if we were to carry the relative ad absurdum. To give a name to the profound tragedy concealed behind this, those hopelessly alone sought to make common cause. But this remained mere simulation. Even here, with a desperate philosophy of ‘as if’ (ibid., p. 16; my emphases: G.L.)”.

WORRINGER, Wilhelm apud LUKÁCS, Georg. “Expressionism: Its Significance and Decline”. In: *Essay on Realism*. 1981, pp. 76-77.

pela guerra mundial e pela revolução da classe trabalhadora, sobretudo a Revolução Russa.

O pronunciamento trágico de Worringer não estava tão distante da declaração otimista de outro momento feita por Ludwig Rubiner, que declara que “o proletário liberta o mundo do passado econômico do capitalismo, o poeta (isto é, o expressionista: G.L.) liberta o mundo do passado do capitalismo na esfera do sentimento” (tradução nossa)⁶⁰. Conforme comenta Doloris Ruth Simões Almeida⁶¹, o autor aliou o tom decadente de Worringer com a exaltação de Rubiner, mostrando a grandeza e decadência desse movimento. Diante das questões da época, que tanto envolviam a parte estética quanto a parte política, Lukács definiu o expressionismo da seguinte forma:

O movimento expressionista, um movimento relativamente restrito dos círculos intelectuais “radicais” nos anos imediatamente anteriores à guerra, cresceu rapidamente no decurso da guerra, particularmente durante os seus últimos anos, para se tornar uma componente do movimento alemão antiguerra que não era de modo algum ideologicamente sem importância. Para antecipar um argumento que mais tarde apresentarei em detalhe, foi a expressão literária da ideologia da USPD entre os intelectuais. As duras questões colocadas durante os primeiros anos da revolução, as derrotas das tentativas revolucionárias do proletariado, o desenvolvimento da esquerda, da ala proletária da USPD em direção ao comunismo [...] e o desenvolvimento paralelo da sua ala direita num elemento de estabilização capitalista, forçaram decisões tão claras entre proletariado e burguesia, revolução e contrarrevolução, que esta ideologia não podia deixar de ser esmagada em pedaços. Alguns de seus representantes, particularmente Johannes R. Becher, tomou uma decisão pelo proletariado, e se esforçou para se livrar não apenas da bagagem da ideologia expressionista, mas também de seu método criativo. A maioria deles, porém, desembarcou no paraíso da estabilização capitalista, após o colapso da “salvação” expressionista (tradução nossa)⁶².

Ao longo de seu texto, Lukács busca detalhar os três problemas que ele identifica no expressionismo. Para o autor, o primeiro problema pauta-se no fato de que esse movimento estava em consonância com a ideologia burguesia imperialista, já o segundo, está associado ao aspecto de que o movimento partilhava a sua visão de mundo com a do USPD, o terceiro, por fim, está ligado ao seu método criativo, que tinha raízes nos pressupostos de sua visão de mundo e sua falsa oposição ao imperialismo alemão. Trataremos de evidenciá-los.

Na primeira parte, o autor discute “a ideologia da intelligentsia alemã no período imperialista”. Segundo Lukács, com o avanço do imperialismo, novas bases ideológicas começaram

⁶⁰“The proletarian frees the world from the economic past of capitalism; the poet (i.e. the expressionist: G.L.) frees the world from the past of capitalism in the sphere of feeling”. LUKACS, Georg. “Expressionism: Its Significance and Decline”. In: *Essay on Realism*. 1981, p. 77.

⁶¹ ALMEIDA, Doloris Ruth Simões. “No emaranhado do realismo”. p. 42.

⁶² “The expressionist movement, a relatively narrow one of ‘radical’ intellectual circles in the years immediately before the war, grew rapidly in the course of the war, particularly during its final years, to become a component part of the German anti-war movement that was by no means ideologically unimportant. To anticipate an argument that I shall later present in detail, it was the literary expression of the ideology of the USPD among the intelligentsia. The harsh questions that were posed during the first years of revolution, the defeats of the proletariat’s revolutionary attempts, the development of the left, proletarian wing of the USPD towards communism [...] and the parallel development of its right wing into an element of capitalist stabilization, forced such clear decisions between proletariat and bourgeoisie, revolution and counter-revolution, that this ideology could not but be smashed to pieces. A few of its representatives, particularly Johannes R. Becher, made a decision for the proletariat, and took pains to get rid not only of the baggage of expressionist ideology, but of its creative method as well. Most of them, however, landed up in the haven of capitalist stabilization, after the expressionist ‘salvation’ collapsed”. LUKACS, Georg. “Expressionism: Its Significance and Decline”. In: *Essay on Realism*. 1981, p. 77.

a ser assentadas e, por conta disso, ocorreram mudanças significativas entres os intelectuais. Esses, embora não estivessem totalmente conscientes disso, buscaram a reorganização dos vários campos da ideologia, ao mesmo tempo em que já havia nisso uma conexão com o estágio de desenvolvimento da ideologia burguesa.

[..] uma ideologia com a entrada no período imperialista foi, em primeiro lugar, um esforço de conteúdo (em contraste com o formalismo do período anterior), de “visão do mundo” (em contraste com o agnosticismo flagrante da “fase neokantiana”), de abrangência e “síntese” (em contraste com a rígida divisão do trabalho entre os diferentes campos ideológicos nas “ciências particulares”, cada um estritamente confinado à sua própria especialidade (tradução nossa)⁶³.

Entretanto, havia a impossibilidade de cumprir tal programa e essa dificuldade estava nos fundamentos epistemológicos da ideologia pré-imperialista que não foram abandonados. As mudanças deveriam ocorrer sem alterar esses fundamentos ideológicos, o que tornou a mudança de um idealismo subjetivo para um objetivo num completo fracasso desde o começo. O exemplo tomado aqui é o de Hegel: quando, muito antes, abandonou o idealismo subjetivo pelo objetivo, o fez rejeitando totalmente o pensamento de Kant, criticando a coisa em si kantiana, que é definida como agnosticismo de qualquer tipo por Lukács⁶⁴.

Lukács atenta para a peculiaridade desse período, ao argumentar “porque era necessária a transição do idealismo subjetivo para o objetivo, e porque essa transição tinha de ser feita sem a tentativa de superar epistemologicamente as bases agnósticas”⁶⁵. Essa contradição no pensamento ideológico é um reflexo da contradição no pensamento dos intelectuais burgueses desse período. Havia dois campos de pensamento dominantes no período pré-imperialista,

Por um lado, houve a glorificação ‘não-filosófica’ do ‘existente’, ou seja, do Reich alemão, tal como fundado em 1871 e posteriormente desenvolvido. (A escola de Ranke na história, e Treitschke e a escola histórica em economia). Por outro lado, a ala ‘esquerda’ da burguesia aceitou o regime bismarckiano e, mais tarde, Wilhelmine, do ponto de vista do agnosticismo kantiano (ou Berkeley-Machian): a ética formalista, a teoria formalista do valor, o Estado como fundamento ‘matemático’ da ética, estes ofereciam à burguesia e à sua intelectualidade a possibilidade de aceitar um Estado que servia corretamente os seus interesses econômicos, defendia-o contra a classe trabalhadora, mas não lhe permitia chegar diretamente ao poder - naturalmente aceitou de um modo formalista, i.e. de uma forma que permitisse as reservas necessárias em termos de conteúdo, quer mantendo-as em reserva, quer apresentando-as de acordo com as suas exigências. (tradução nossa)⁶⁶.

⁶³ “This programme was as characteristic of the stage of development of bourgeois ideology in Germany at the time as was the impossibility of fulfilling it. For the reversal that took place in German ideology with the entry into the imperialist period was firstly a striving for content (in contrast to the formalism of the preceding period), for a ‘world outlook’ (in contrast to the blatant agnosticism of the ‘neokantian phase’, for comprehensiveness and ‘synthesis’ (in contrast to the rigid division of labour between the different ideological fields in the ‘particular sciences’, each strictly confined to its own speciality)”. Ibidem, p. 78.

⁶⁴Ibidem, p. 78.

⁶⁵ “why the transition from subjective to objective idealism was necessary, and why this transition had to be effected without the attempt to overcome the agnostic foundations epistemologically”. Ibidem, p. 78.

⁶⁶ “On the one hand there was the ‘unphilosophical’ glorification of the ‘existent’, i.e. the German Reich, as founded in 1871 and subsequently developed. (The school of Ranke in history, and Treitschke and the historical school in economics.) On the other hand, the ‘left’ wing of the bourgeoisie accepted the Bismarckian and later Wilhelmine regime from the standpoint of Kantian (or Berkeley-Machian) agnosticism: formalist ethics, formalist theory of value, the state

Não havia uma separação rígida entre esses dois campos: tanto o capitalismo quanto o imperialismo estavam em pleno desenvolvimento. Os proprietários de terras tornavam-se “capitalistas aristocratas”, segundo Lukács. Os interesses de classe não mudaram em seus fundamentos, do mesmo modo que todo o aparato social do Estado também se manteve o mesmo ideologicamente. Esse desenvolvimento originou o caráter do movimento de oposição liberal, que também não tinha condições de grandes mudanças. O que houve foram algumas mediações ideológicas provocadas por alguns grupos que se desenvolveram no imperialismo.

O pensamento neokantiano de Dilthey e Husserl⁶⁷ teve efeito geral no papel de mediação ideológica. A partir dessas visões, Lukács apresenta uma cadeia de grupos que se apropriaram dessas ideologias. Muitos pensadores entram em cena desenvolvendo inúmeras tendências. O que todas elas tinham em comum, para ele, era a direção do conteúdo, do idealismo objetivo, da visão de mundo. Toda essa busca tem uma explicação nas mudanças que ocorriam naquele período:

A contínua intensificação das contradições internas e externas, o rápido crescimento do Estado e da economia, o aumento do parasitismo dos rentistas, a crescente concentração de capital e poder econômico em poucas grandes corporações, a expansão da Alemanha para colônias e esferas de interesse, a conseqüente ameaça de guerra e preparação para a guerra - tudo isso produziu uma série de perguntas que precisavam de respostas claras. Não no sentido de que quaisquer destes ideólogos, além de uma minoria minúscula, reconhecesse claramente os problemas do imperialismo, os entendesse como problemas deste estágio de desenvolvimento e os aceitasse ou os rejeitasse deste ponto de vista. (tradução nossa)⁶⁸.

Com as transformações oriundas do capitalismo, tornou-se necessário propor uma nova forma de olhar a realidade e suas mudanças. Nesse sentido, as correntes filosóficas – por exemplo, o neokantismo - em nada ajudaram a compreender o processo dessas mudanças: apenas obstruíram a possibilidade de compreender a vida social em suas conexões ideológicas, econômicas e políticas. Toda crítica ao capitalismo não chegava na raiz dos problemas, porque, mesmo que houvesse revolta subjetiva contra as contradições causadas pelo capitalismo, objetivamente todas as respostas permaneciam limitadas a explicações distorcidas e mistificadas da realidade. Lukács assim aponta:

as ‘mathematical’ foundation of ethics, these offered the bourgeoisie and its intelligentsia the possibility of accepting a state that correctly served its economic interest, defended it against the working class, but did not allow it to come directly to power itself - naturally it accepted it in a formalist manner, i.e. in a way that allowed whatever reservations were necessary as far as content was concerned, either keeping these in reserve or putting them forward according to its requirements”. Ibidem, p. 79.

⁶⁷ Lukács vivenciou o influxo de muitas correntes filosóficas na juventude e compartilhou de círculos intelectuais com grandes pensadores. Dilthey desenvolveu sua teoria sobre a “psicologia descritiva analítica” e exerceu forte influência no filósofo húngaro em sua obra sobre o drama moderno. Posteriormente, Lukács afasta-se do neokantismo, principalmente de Simmel e Lask e da fenomenologia de Husserl, e aproxima-se da fenomenologia de Hegel até chegar a Marx.

⁶⁸ “The continuous intensification of both internal and external contradictions, the rapid growth of both state and economy, the increase of rentier parasitism, the growing concentration of capital and economic power in a few great corporations, the expansion of Germany into colonies and spheres of interest, the consequent threat of war and preparation for war - all these things produced a series of questions that needed clear answers. Not in the sense that any of these ideologists, apart from a tiny minority, clearly recognized the problems of imperialism, understood them as problems of this stage of development and accepted or rejected them from this standpoint”. Ibidem, p. 81.

A mitologização dos problemas abre um caminho para apresentar o que é criticado ou fora de qualquer ligação com o capitalismo, ou dando ao próprio capitalismo uma forma tão evaporada, distorcida e mistificada que a crítica não leva a qualquer tipo de luta, mas sim a uma aquiescência parasitária com o sistema (Kulturkritik de Simmel), e mesmo através deste desvio para uma aceitação derivada da ‘alma’ (Rathenau). (tradução nossa)⁶⁹.

Esse desenvolvimento de uma visão de mundo, de uma filosofia de vida⁷⁰ apresentava uma crítica do presente, que buscava aliviar a culpa pela decisão em favor de um sistema econômico com contradições. Mesmo que houvesse muitos intelectuais críticos do capitalismo - e de fato existiam -, mesmo sendo honestos subjetivamente aos seus ideais, eles não eram capazes de ir aos fundamentos dos problemas que lhe causavam revolta.

Dentre as tendências que tentaram reagir na esfera cultural e ideológica, mas de maneira superficial, estaria, assim, o expressionismo. Lukács toma como exemplo o caso de Kurt Hiller, editor da revista *Das Kondor* (O Condor) e apresentador do “Cabaré Expressionista”. Mesmo criticando o imperador Wilhelm II e sendo considerado de “esquerda”, a crítica por Hiller tecida não vai além das apologias oficiais a um fundamento comum do formalismo, sem a possibilidade de um novo conteúdo. Para Lukács, isso é também semelhante em alguns escritores e ao modo do expressionismo, que se restringe a exagerar na forma de protestar, mas pouca coisa muda no conteúdo do protesto.

Sobre o exagero que mostra oposição ao formalismo, Lukács diz ser isso mais comum ao expressionismo do que ao naturalismo. Para ele, é possível perceber que este último ainda possuía certa conexão com a classe trabalhadora. Já o primeiro, não conseguiu ter essa mesma conexão por incompetência própria. Seus adeptos estavam mais próximos das tendências burguesas, sua oposição sobre as situações sociais não ultrapassava o “nível de um idealismo subjetivo, ou um místico”⁷¹.

Todo esse desenvolvimento aconteceu em consonância com as tendências dos movimentos operários. Lukács chama atenção para um dos aspectos mais importantes: o revisionismo.

Enquanto que na era do naturalismo, o efeito do movimento operário na visão de mundo dos escritores naturalistas conduziu na direção do materialismo, ainda que este fosse em sua maioria mecânico e vulgarizado, o revisionismo realizou um retorno ao idealismo subjetivo

⁶⁹ “The mythologizing of problems opens a way to presenting what is criticized either outside any connection with capitalism, or else giving capitalism itself so evaporated, distorted’ and mystified a form that the criticism does not lead to any kind of struggle, but rather to a parasitic acquiescence with the system (Simmel’s Kulturkritik), and even via this detour to an acceptance deriving from the ‘soul’ (Rathenau)”. Ibidem, p. 82.

⁷⁰ “Do ponto de vista da doutrina, a Lebensphilosophie pode ser entendida como uma posição teórica que postula a vida como princípio de criação do “todo”, oposto à racionalidade, ao conceito e à ideia, ou seja, a uma constelação conceitual que poderia ser englobada em torno daquilo que comumente chamamos de razão”. RATES, Bruno Batista. “As leituras alemãs da filosofia bergsoniana: transcendentalismo e Lebensphilosophie”. *doispontos*., Curitiba, São Carlos, volume 14, número 2, p. 185-197, dezembro de 2011. p. 186.

“Linhas gerais, essa corrente defende que a modernidade é caracterizada por um abismo intransponível entre sujeito e objeto, entre sujeito e mundo. E, por conseguinte, existe uma cisão, um abismo entre a vida concreta real e a interioridade subjetiva. Esse é o pressuposto da Filosofia da vida”. COTRIM, Ana Aguiar. O marxismo de Lukács. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zHm7Hr7qloE>>. Acesso em 12 de out. 2020.

⁷¹ “the level of a subjective idealism, or a mystical objective idealism”. LUKÁCS, Georg. “Expressionism: Its Significance and Decline”. In: *Essay on Realism*. 1981, p. 85.

de Kant (Bernstein, Conrad Schmidt, Staudinger, Max Adler) ou então Mach (Friedrich Adler). (tradução nossa)⁷².

O revisionismo estava próximo à ideologia burguesa e era reforçado nos âmbitos acadêmicos. Os movimentos operários não conseguiam combatê-lo por falta de clareza. Dessa forma, a ala revolucionária fracassava na tentativa de atacar a esfera ideológica burguesa. Se antes com o naturalismo isso não era possível, o expressionismo, quando muito, apenas conseguiu travar uma luta abstrata com a classe média. E, por mais honestas que fossem as intenções, toda essa abstração das questões básicas o tornou uma tendência que poderia desembocar no outro extremo: compartilhar de uma falsa oposição, uma crítica demagógica ao capitalismo ao qual o fascismo também tomou em parte para sua base. Desse modo, Lukács aponta no expressionismo sua semelhança e conexão com o fascismo. Nas palavras do autor:

Pois o expressionismo é indubitavelmente somente uma das muitas tendências da ideologia burguesa que mais tarde se transformam em fascismo, e o seu papel na preparação ideológica para o fascismo não é maior - se não menos - do que o de muitas outras tendências simultâneas. O fascismo, como ideologia geral da burguesia mais reacionária do pós-guerra, herda todas as tendências da época imperialista na medida em que estas expressam características decadentes e parasitárias; e isto também inclui todas aquelas que são falsas revolucionárias ou de falsas oposições. (tradução nossa)⁷³.

A visão de mundo do expressionismo, para o filósofo, é claramente a mesma do idealismo subjetivo do imperialismo alemão. Teóricos como Pinthus e Hiller tentam superar o agnosticismo e o relativismo sem de fato superá-lo, em um movimento de desvinculação com a realidade e em uma tentativa de penetrar a “não-realidade”, que é a tentativa de ir além da aparência e penetrar na essência. Para isso, saem do contexto em que estão inseridos, como uma fuga mental do real. Essa confusa atuação é resultado de sua falsa tomada de posição contra as imposições da época de maneira abstrata e superficial. Em vez de solucionar o problema concreto do imperialismo e do capitalismo crescente, havia uma revolta intimista e distorcida pelo problema do ser humano em um plano geral.

Como foi já exposto por Lukács, apesar de o expressionismo ter sido um movimento de oposição literária, ele compartilhou do mesmo chão ideológico do império alemão, que aparentemente era seu adversário. A luta contra a guerra era superficial e simulada. Para Lukács, era uma luta que se mantinha na abstração. Lukács diz que não se combatia contra a guerra que ocorria, a guerra imperialista, mas contra a guerra como um conceito geral, uma abstração. Assim, da

⁷² “Where as in the era of naturalism the effect of the workers’ movement on the world outlook of the naturalist writers led in the direction of materialism, even if this was for the most part mechanical and vulgarized, revisionism accomplished a return to the subjective idealism of Kant (Bernstein, Conrad Schmidt, Staudinger, Max Adler), or else Mach (Friedrich Adler)” Ibidem, p. 85.

⁷³ “For expressionism is undoubtedly only one of the many tendencies in bourgeois ideology that grow later into fascism, and its role in the ideological preparation for fascism is no greater - if also no less - than that of many other simultaneous tendencies. Fascism, as the general ideology of the most reactionary bourgeoisie in the post-war era, inherits all the tendencies of the imperialist epoch in as much as these express decadent and parasitic features; and this also includes all those that are sham-revolutionary or sham-oppositional”. Ibidem, p. 87.

mesma forma, queria-se combater todo o tipo de violência, sem lutar contra a violência contrarrevolucionária da burguesia.

Nesse sentido, ele constata que “burguesia”, “guerra” e “violência” eram palavras tomadas de modo abstrato. Esses termos eram concebidos fora do seu contexto real. Assim, esse uso de forma abstrata, fora do real chegou ao ponto de ser apenas uma forma subjetiva e arbitrária com um conteúdo vazio. “‘Burguês’ por exemplo, foi entendido como o que parece ser comum às mais variadas formas de aparência ideológica da vida burguesa, de um ponto de vista subjetivo: divorciado de qualquer determinação econômica e social real no espaço e no tempo” (tradução nossa)⁷⁴.

Como não há uma leitura que chega até as raízes sociais e econômicas, mas apenas um anticapitalismo romântico, o filósofo húngaro constata tratar-se, então, apenas de uma ideologia de desvio do ponto chave da luta de classes. É nessa falta de combatividade coletiva, organizada e esclarecida que ele vê a afinidade ideológica entre o USPD e o expressionismo. Os dois foram levados a refletirem a oposição à guerra em que as massas estavam envolvidas, embora esse fosse um processo espontâneo.

Os expressionistas agora retratam em verso e prosa os terrores plenos da guerra, o desespero das trincheiras, os horrores do assassinato “técnico” em massa, a brutalidade da máquina de guerra, tudo na mais terrível das cores, revelando todas as suas atrocidades. E esta revelação não era agora apenas algo estático, servia uma luta, a luta contra a “guerra”. (tradução nossa)⁷⁵.

Aqui estaria o ponto exato no qual existe afinidade entre os expressionistas e a USPD. O partido viu-se empurrado pelas massas a tomar uma decisão contra a guerra. Contudo, não foram além dessas forças espontâneas. Também não partiram de um entendimento sobre as bases que causaram a guerra, reconhecendo nela o caráter imperialista e dando, tampouco, ao movimento uma identidade, à resistência do povo um caráter revolucionário, uma marca do socialismo. Isso ocorre pela própria posição do partido que se manteve “de centro”.

A teoria da USPD era a continuação direta da teoria do ‘centro’, na medida em que se preocupava, por um lado, em não perder o contato com o descontentamento das massas, nem entrar em conflito com os seus sentimentos, enquanto, por outro lado, e, sobretudo, estava ansiosa por não cortar o cordão que ainda o ligava ao oportunismo manifesto, que na situação de guerra evoluiu para o social-chauvinismo. (tradução nossa)⁷⁶.

⁷⁴ “ ‘Bourgeois’, for example, was taken to mean what appears common to the most varied ideological forms of appearance of bourgeois life, from a subjective standpoint: divorced from any actual economic and social determination in space and time”. Ibidem, p. 92.

⁷⁵ “The expressionists now depicted in verse and prose the full terrors of the war, the hopelessness of the trenches, the horrors of ‘technical’ mass murder, the brutality of the war machine, all in the most grisly of colours, revealing all its atrocities. And this revelation was now not just something static, it served a struggle, the struggle against ‘war’”. Ibidem, p. 93.

⁷⁶ “The theory of the USPD was the direct continuation of the theory of the ‘centre’, in that it was concerned on the one hand not to lose touch with the discontent of the masses, nor to come into conflict with their feelings, while on the other hand, and above all, it was anxious not to cut the cord that still connected it with overt opportunism, which in the war situation developed into social-chauvinism” Ibidem, p. 93.

Lukács detalha a situação da direção do USPD, sua ala burguesa à qual o expressionismo estava mais ligado, a maneira como impossibilitava um movimento dos trabalhadores que ultrapassassem sua oposição espontânea do imperialismo e à guerra. A afinidade entre o expressionismo e o USPD seria a de levar a batalha real da luta de classes para uma luta abstrata onde se combatia a guerra geral em defesa do homem geral. Uma diferença, porém, é como nos expressionistas sobrevivia uma convicção genuína dos valores atrasados da pequena-burguesia, que buscava tratar a guerra no campo da moralidade e não no campo da luta de classes. O grau de abstração era tal que os conceitos puros ou figuras mitológicas eram colocados para explicar os acontecimentos, não sendo mais possível enxergar o complexo real dos fatos da guerra imperialista ocorrer.

Essa visão extremada do idealismo subjetivo tem ligação com a ideologia do USPD em dois sentidos. Primeiramente, por inviabilizar a causa real e concreta da situação nas bases econômicas, mas apontar os indivíduos ou grupos de maneira isolada e, em segundo lugar, por ser sobre a educação humana, que é vista como um problema central da revolução social. Através da educação de um homem novo, seria possível uma transformação na sociedade. A educação que elevasse moralmente o ser humano seria o suficiente para mudar a realidade.

O uso dos termos de forma mais abstrata possível nos discursos dos dirigentes do partido serviu para confundir a massa. Um exemplo é o caso de Kautsky, importante dirigente, que foi criticado por Lênin, porque não buscou esclarecer a classe trabalhadora sobre o significado e a importância da ditadura do proletariado. Democracia e ditadura eram conceitos tomados em um sentido geral e de maneira antagônica, confundindo assim os trabalhadores. Essa abstração dos termos servia para mascarar a necessidade da violência no embate em favor da revolução e da verdadeira transformação da sociedade, que precisaria passar por um período de transição que evidentemente seria truculenta.

Sobre o método criativo, além do que já foi exposto anteriormente, sua conexão com a base ideológica da burguesia imperialista e sua partilha de visão de mundo com o USPD, é preciso considerar três pontos:

Primeiro, que a realidade é concebida desde o início como ‘caos’, ou seja, como algo incompreensível, inacessível e sem leis existentes. Em segundo lugar, que o método necessário para captar a “essência” (aqui chamada de “coisa”) deve ser o isolamento, o rompimento, a destruição de todas as conexões, cujo ângulo sem lei é precisamente o que compõe o “caos”; e, em terceiro lugar, que o “método” usado para captar a “essência” desta forma é a paixão, algo que é apresentado desde o início de forma irracional e contraposto de forma rígida e exclusiva à razão e à compreensão. (tradução nossa)⁷⁷.

⁷⁷ “Firstly, that reality is conceived right from the start as ‘chaos’, i.e. as something unknowable, ungraspable, which exists without laws; secondly, that the method needed to grasp the ‘essence’ (here called the ‘thing’) must be isolation, tearing apart, the destruction of all connections, the lawless angle of which is precisely what makes up the ‘chaos’; and thirdly, that the ‘method’ used for grasping the ‘essence’ in this way is passion, something that is presented right from the start as irrational, and counterposed rigidly and exclusively to reason and understanding”. Ibidem, pp. 102-103.

Dadas essas características, é possível perceber o motivo para Lukács entender seu método criativo ligado à visão de mundo, um mundo concebido como caos. Cabe ao escritor expressionista inculcar um sentido nessa falta de significado. Mas, em muitos desses encontra-se, expresso com honestidade, o sentimento de impotência do pequeno-burguês, o sentimento de perda e desespero diante dos acontecimentos. Segundo Lukács, os movimentos antecedentes já retratavam essa falta de esperança, como o naturalismo, o impressionismo e o simbolismo, que respectivamente foram retratando esses sentimentos sem conexão alguma com a base social.

O que houve de novo no expressionismo foi a intensificação desse sentimento de perda e desespero, que aparentemente mostrava uma mudança qualitativa. Além disso, é novo o modo como acelerava esse processo de abstração e mediava uma orientação formal. O método criativo do impressionismo e do simbolismo ainda preservava a estrutura geral da realidade imediata. Tratavam de um determinado assunto em confronto com o mundo por eles retratado. Os expressionistas retratavam a essência e essa era a questão decisiva de estilo. O filósofo assinala que essa essência não tinha a ver com a apreensão de um objeto num resumo e ênfase de suas características gerais recorrentes e típicas da realidade objetiva. Pelo contrário, há um desvio dessas características típicas.

O expressionista abstraiu-se precisamente destas características típicas, na medida em que procedeu, como os impressionistas e simbolistas, a partir do reflexo subjetivo na experiência, e enfatizou precisamente o que nisto aparece - do ponto de vista do sujeito - como essencial, na medida em que ignorou os aspectos “pequenos”, “mesquinhos”, “inessenciais” (ou seja, precisamente as determinações sociais concretas) e desarraigou a sua “essência” da sua ligação causal no tempo e no espaço. (tradução nossa)⁷⁸.

Dessa forma, essa essência é a realidade poética, o ato de criação, algo irracional. Na poesia, é exposto todo o método criativo em si, a abstração da realidade objetiva e os aspectos subjetivos. Tudo isso reunido como forma literária, uma realidade impossível de ser dominada. O expressionista faz disso o caos do mundo e, ao mesmo tempo, o ato soberano do escritor. O que explica o porquê de uma posição romântica sobre capitalismo, que, como o filósofo aponta, ainda que permanecesse no sentido ideológico, não buscava a compreensão de suas determinações e suas leis econômicas.

Lukács aponta para a rejeição da realidade que era como destituída de sentido, de alma. Cabia ao escritor, então, de forma tirânica, o papel de introjetar um significado a essa realidade. Por outro lado, partindo do exemplo do drama de autores como Georg Kaiser, *From Morning Till Midnight*, o filósofo apresenta como é retratado, ainda que de maneira bem intencionada, a situação do pequeno-

⁷⁸ “The expressionist precisely abstracted away from these typical characteristics, in as much as he proceeded, like the impressionists and symbolists, from the subjective reflex in experience, and emphasized precisely what in this appears - from the subject’s stand point - as essential, in as much as he ignored the ‘little’, ‘petty’, ‘inessential’ aspects (i.e. precisely the concrete social determinations) and uprooted his ‘essence’ from its causal connection in time and space”. Ibidem, p.105.

burguês que se vê diante da dilaceração a qual é exposto no capitalismo, sua reclamação e “revolta” são vistas como fracas e fúteis, bem como tais obras deixam transparecer:

Seu pobre caixa, que desviou e fugiu sem razão aparente, acha que não pode fazer nada com essa suposta ‘liberdade’ (e com as condições monetárias por trás disso). Ele já foi abatido e transformado em uma “engrenagem” no mesmo mecanismo, se em uma posição ligeiramente diferente, muito antes de o destino alcançá-lo. As outras peças de Kaiser e as comédias de Sternheim mostram que o que está envolvido aqui é menos a fraqueza do herói do que a do próprio escritor. É simplesmente que essa fraqueza é abertamente expressa nas peças melhores e mais honestas da Kaiser, enquanto Sternheim, por exemplo, procura escondê-lo sob um ar super cínico de superioridade que se apresenta como muito elegante e boêmio. (tradução nossa)⁷⁹.

Com uma forma objetiva, o escritor expressionista apresenta um centro que traz essa visão como único ponto de vista: tudo o mais giram em torno desse centro, da mesma forma que os impressionistas e os simbolistas, que trataram a contradição entre o sujeito e a realidade, abandonando as contradições da realidade objetiva. Tudo isso, difere-se do que ocorre no processo criativo do realismo, que retrata o drama como uma luta objetiva de forças sociais antagônicas.

O expressionismo continua o processo de empobrecimento do conteúdo dos movimentos anteriores. Isso é acentuado pelo método de isolamento através do qual se acredita chegar à “essência” e, a partir disso, desconhece-se as determinações, suas ligações, entrelaçamentos e movimento dinâmico que formam a base da realidade concreta. Lukács confirma mais uma vez sua avaliação do método criativo do expressionismo e sua afinidade com a ideologia da USPD através da passagem de Lênin em *O colapso da segunda Internacional*,

Não há fenômenos ‘puros’, nem pode haver, nem na natureza nem na sociedade - é isso que a dialética marxista nos ensina, pois a dialética mostra que o próprio conceito de pureza indica certa estreiteza, uma unilateralidade da cognição humana, que não pode abraçar um objeto em toda a sua totalidade e complexidade. (tradução nossa)⁸⁰.

Assim, o expressionismo apresenta sua base ideológica, que permanece em sua base de classe, opondo-se apenas aparentemente ao imperialismo e à classe burguesa, lutando contra as tendências idealistas e agnósticas apenas superficialmente. Isso tem como resultado de seu método criativo um esvaziamento de conteúdo pela eliminação das determinações concretas. Desconsiderando todo tipo de conexão causal, faz uso da palavra acima da realidade e, ao mesmo tempo, dela desconexa. Nesse contexto, aqui Lukács aponta que podem ser vistas as contradições

⁷⁹ “His poor cashier, who embezzles and absconds for no apparent reason, finds he can do nothing with this supposed ‘freedom’ (and with the monetary preconditions behind it). He has already been beaten down and turned into a ‘cog’ in the same mechanism, if in a slightly different position, long before fate catches up with him. Kaiser’s other plays, and the comedies of Sternheim, show that what is involved here is less the weakness of the hero than that of the writer himself. It is simply that this weakness is openly expressed in the better and more honest plays of Kaiser’s, whereas Sternheim, for example, seeks to conceal it beneath a supercilious air of superiority that presents itself as very fashion able and bohemian”. Ibidem, p. 103.

⁸⁰ “There are no ‘pure’ phenomena, nor can there be, either in Nature or in society - that is what Marxist dialectics teaches us, for dialectics shows that the very concept of purity indicates a certain narrowness, a one-sidedness of human cognition, which cannot embrace an object in all its totality and complexity”. LÊNIN apud LUKÁCS. “Expressionism: Its Significance and Decline”. In: *Essay on Realism*, 1981. p. 107.

internas do expressionismo, bem como as contradições do seu método. Primeiro, seu subjetivismo extremado produz uma totalidade vazia rígida que simula movimentos dinâmicos. Segundo, que é consequência disso,

A sua contradição interna, do ponto de vista da classe e da perspectiva do mundo, mostra-se no método criativo expressionista na contradição de que, se por um lado tem de reivindicar um retrato total (simplesmente por causa da posição social e política que manteve durante a guerra e depois), por outro lado este método criativo não permite o retrato de um mundo vivo e dinâmico. A totalidade, portanto, só pode ser trazida através de um substituto externo, e é puramente formal e vazia no trabalho de expressionismo. (tradução nossa)⁸¹.

Lukács toma como exemplo o *Simultaneism*, uma teoria do pintor Robert Delaunay⁸², considerando-o um meio externo vazio e formal que foi criado para ocupar o lugar de palavras agrupadas por associação. O que, para o filósofo, não é nada mais do que a contradição entre conteúdo e forma. O terceiro ponto é o caminho usado pelo expressionismo para disfarçar esse nada, esse vazio, com o emocionalismo declarado. Mas, essa forma foi logo abandonada pelos expressionistas. Diante da guerra e da possibilidade de revolução, os escritores expressionistas foram forçados a se apresentar como liderança, mas na verdade não podiam oferecer nada além de sua subjetividade vazia e seus conceitos separados da realidade.

Eles apresentavam uma “revolução” dissociada da luta de classes, uma “revolução” de um modo geral e exagerado, vazia do seu próprio contexto. Os que de algum modo enxergaram, ainda que não claramente, a revolução proletária - e não uma abstração da “revolução eterna” - abandonaram o legado expressionista ao compreender sua atitude acerca da revolução. O expressionismo é assim deixado para trás e o fato de membros do nazismo terem certo interesse por esse movimento não é suficiente para suscitar seu levante. Pelo contrário, o fato de o expressionismo ser visto como possível herança cultural pelos nazistas e como finalidade de propaganda confirma ainda mais sua falência.

Goebbels aceita o expressionismo, e por isso a validade do “novo objetivismo” (que é novamente instrutivo), mas rejeita o naturalismo, que “fica distorcido na descrição ambiental e na ideologia marxista”, ou seja, mantém a continuidade artística apenas com a arte do imperialismo do pós-guerra. Ele justifica isto da seguinte forma interessante: ‘O expressionismo teve um início saudável, pois a época teve algo de expressionista’. (tradução nossa)⁸³.

⁸¹ “Its internal contradiction, from the standpoint of class basis and world outlook, shows itself in the expressionist creative method in the contradiction that, while on the one hand it has to lay claim to a total portrayal (simply on account of the social and political position it adopted during the war and after), on the other hand this creative method does not permit the portrayal of a living and dynamic world. The totality, therefore, can only be brought in via an external surrogate, and is purely formal and empty in the works of expressionism” Ibidem, p. 109.

⁸² ‘Simultaneism’ was a theory developed by Robert Delaunay who, with Wassily Kandinsky, was a pioneer of abstraction in art. In his series of ‘Window’ paintings starting in 1912, Delaunay fused the colours of Cezanne’s later period with the forms of analytical Cubism. and claimed that the result, a simultaneous impact of two or more colours, gave the picture a dynamic force”. (Nt. 21. idem p. 244)

⁸³ “Goebbels accepts expressionism, and all so the validity of the ‘new objectivism’ (which is again instructive), but he rejects naturalism, which ‘gets distorted into environmental description and Marxist ideology’, i.e. he maintains artistic continuity only with the art of post-war imperialism. He justifies this in the following interesting way: ‘Expressionism had healthy beginnings, for the epoch did have something expressionist about it’”. Ibidem, p. 111.

Goebbels aproveita-se do método expressionista distorcido de retratar o real como algo utilizável para a propaganda fascista. Segundo Lukács, o método criativo expressionista visava uma compreensão estilizada da essência. Goebbels, por sua vez, identificava a realidade com tal método. E, mesmo que visto com interesse, o expressionismo não foi totalmente aceito, apenas em parte, justamente naquilo que interessava aos fascistas, como: a fuga da realidade, a rejeição do conhecimento sobre a realidade objetiva e a elevação das tendências míticas e irracionais. Esse movimento

[...] reúne todas as tendências parasitárias e putrefatas do capitalismo monopolista numa “unidade” eclética e demagógica, sendo nova a forma como esta colação é feita e, em particular, a forma como é explorada a fim de criar uma base de massa para um capitalismo monopolista ameaçado pela crise e revolução. (tradução nossa)⁸⁴.

Tudo o que o expressionismo oferece é facilmente incorporado à teoria literária fascista, ainda que sob algum tipo de protesto, constata Lukács. Mesmo que tentassem, os expressionistas não conseguiram libertar-se de uma visão de mundo de uma perspectiva imperialista, pois dela compartilhavam a decadência ideológica. Eles não conseguiram elevar-se acima do horizonte da República de Weimar. E, para Lukács, da mesma forma que o fascismo é consequência da traição em novembro da classe trabalhadora e da revolução do SPD e do USPD, o expressionismo também dela resulta, de uma república decadente, um movimento decadente.

Jordão Machado chama atenção para o fato de que, quase vinte anos depois, Lukács não ter em nada alterado sua tese a respeito de que o expressionismo conduzia ao fascismo. Mesmo depois da exposição da arte degenerada feita por Hitler e saber das perseguições sofridas pelos artistas expressionistas, em nada modificou. Lukács acrescenta ao final artigo em 1953: “Que os nacional-socialistas posteriormente condenaram o expressionismo como uma arte decadente em nada afeta a correção histórica da análise acima, GL”. (tradução nossa)⁸⁵.

1.3 O DEBATE IDEOLÓGICO NA REVISTA *DAS WORT*

Das Wort foi uma revista criada com o objetivo de ser um veículo que não fosse tão fechado em seus temas, como era a *Internationale Literatur*. Em 1935, na cidade de Paris, aconteceu o *Congresso em Defesa da Cultura* e grandes escritores de muitos países uniram-se em uma frente antifascista. Vários pontos foram levantados, como: a herança cultural, a necessidade de liberdade da arte diante do viés político-ideológico, a cultura popular, o papel do artista na sociedade e a

⁸⁴ “It brings together all the parasitic and putrefying tendencies of monopoly capitalism into an eclectic and demagogic ‘unity’, all that is new being the way in which this collation is effected, and in particular the way it is exploited in order to create a mass basis for a monopoly capitalism threatened by crisis and revolution”. Ibidem, pp. 111-112.

⁸⁵ “That the national Socialists later condemned expressionism as a decadent art in no way affects the historical correctness of above analysis, GL”. Ibidem, p. 113.

liberdade de criação do escritor. Muitos escritores alemães estiveram presentes, como: Bloch, Klaus Mann, Anna Seghers, que contribuíram na revista. Outros importantes intelectuais que discutiram o tema e também participaram do congresso foram Brecht, Walter Benjamin, Egon Ervin Kisch, Bredel, Toller, Heinrich Mann, Bodo Uhse, Erich Weinert.

Com a ascensão dos nazistas, foi proibida a produção de muitas revistas literárias e, com isso, ocorreu a carência de um fórum de discussão entre os intelectuais. Durante o *Congresso em Defesa da Cultura*, surgiu a oportunidade de ser editada uma revista. Segundo Doloris Ruth Simões Almeida, há algumas divergências sobre o interesse de criar uma revista que atendesse às necessidades dos escritores em tempos de exílio:

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 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 Comunista⁸⁶.

Somente em junho de 1936, saiu o primeiro caderno da revista, sendo a herança cultural e a querela do expressionismo os temas mais discutidos, conforme aponta Jordão Machado. Cada escritor que publicou na revista contribuiu com suas visões artísticas e ideológicas. Desse modo, não tardaram em discutir suas divergências políticas sobre questões polêmicas, como o realismo socialista e as artes de vanguarda.

Um caso em particular foi a retomada da discussão em torno de um poeta expressionista que aderiu ao nazi-fascismo: Gottfried Benn. Médico, poeta e escritor, ele teve grande apreço pelas vanguardas artísticas e defendeu o método criativo expressionista. Benn era ainda conhecido entre os intelectuais de sua época, sendo muito estimado nesse meio. O poeta tentou defender a arte expressionista das críticas que lhe eram dirigidas. Entretanto, o que mais chamou atenção para sua figura não foi esse fato, mas sim sua adesão ao nazismo, o que fez com que muitos escritores se levantassem contra ele. Klaus Mann, entre muitos intelectuais que tiveram que fugir da Alemanha com a ascensão de Hitler, escreveu uma carta para Benn demonstrando sua insatisfação com a decisão do poeta pelo nazismo. Na carta, Klaus Mann questiona Benn:

Em que sociedade você se encontra? O que lhe induziu a colocar o seu nome, que foi para nós o exemplo do nível mais elevado e de uma pureza verdadeiramente fanática, à disposição deste cuja falta de nível é absolutamente inaudita na história europeia e de cuja impureza moral o mundo se afasta com horror⁸⁷.

Benn responde a carta, assumindo oficialmente sua posição política, sendo contra o antifascismo em favor de uma nova Alemanha. Seu posicionamento suscitou discussões acerca do expressionismo como condutor para o fascismo. Klaus Mann publicou a carta à Benn no número 9

⁸⁶ ALMEIDA, Doloris Ruth Simes. No emaranhado do realismo. *Fragmentos*. p. 50.

⁸⁷ MANN, Klaus apud MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*, 1998. p. 135.

da revista *Das Wort*, onde expressou sua incompreensão ao desvio de um artista expressionista em um momento em que o próprio expressionismo era rechaçado pelos fascistas. Mann considerava absurda a tomada de partido pelos nazistas, uma vez que Benn sabia que “as obras expressionistas eram oficialmente estigmatizadas como ‘arte degenerada’”⁸⁸.

Nessa mesma perspectiva, uma publicação de Kurella, pseudônimo de Bernhard Ziegler, também tomando o caso de Benn, relaciona o fascismo com o expressionismo. Segundo ele, o fascismo e o expressionismo brotaram do mesmo espírito. O fascismo seria o adulto e o expressionismo seria a criança.

Benn, como Emil Nolde (entre outros) é um caso de expressionista que se tornou nazista. Ele serviu na guerra como médico e depois especializou-se em doenças venéreas, tratando de prostitutas. Expôs ainda em seus poemas as doenças e a decomposição dos corpos, além das suas experiências cirúrgicas, como é possível ver em seu poema *Kleine Aster* (Pequena Sécia):

Um entregador de cerveja afogado sobre a mesa: jogado
 Alguém tinha enfiado entre seus dentes
 uma sécia de uma lilás escuro-claro,
 Quando, de dentro do peito,
 por debaixo da pele,
 com um longo bisturi,
 extraí-lhe língua e palato,
 devo tê-la empurrado, pois escorregou
 para o cérebro, ao lado.
 Empacotei-a na cavidade abdominal,
 no meio da serragem,
 Enquanto terminava a sutura.
 Mata no teu vaso a tua sede!
 Descansa em paz,
 pequena sécia!⁸⁹

Antes de se tornar nazista, seu posicionamento diante do comunismo e do pacifismo já era contrário de outros expressionistas, como aponta Luiz Nazário:

Não acreditava em engajamento nem em progresso social; exaltava os elementos primitivos do eu, apaixonando-se pela biologia e pelas teorias de Jung; não percebia na História o sentido da luta de classes, preferindo os mitos da ‘raça’, do ‘sangue’ e do ‘solo’⁹⁰.

Ele achou que seria possível o expressionismo tornar-se a estética do nazismo, um expressionismo de “raça ariana”, expurgada dos artistas judeus. Vendo que isso não seria possível, sua ilusão acaba com a preferência de Hitler pelo estilo neoclássico.

Mesmo tendo alguns apoiadores do expressionismo entre seus adeptos, Hitler rejeitou totalmente as artes vanguardistas. O partido nazista organizou uma exposição chamada Exposição

⁸⁸ Ibidem, p. 136.

⁸⁹ BENN, Gottfried apud FLEISCHER, Marion. “A realidade precisa ser criada por nós”: rumos da prosa expressionista alemã. In: *O expressionismo*. São Paulo: perspectiva, 2002. p. 185.

⁹⁰ NAZARIO, Luiz. o expressionismo e o nazismo. In: *O expressionismo*. 2002. p. 654.

da “Arte Degenerada” (“*entartete Kunst*”) em 1937, na cidade de Munique⁹¹. A intenção dessa exposição era mostrar a arte expressionista de forma pejorativa, como algo deformado e risível. Muitas vezes, as obras expostas tinham ao lado um retrato de pessoas com deficiências para assinalar assim uma espécie de analogia entre a deformidade e degeneração da obra com deformidades e doenças.

A intenção da exposição era ser contraponto à Grande Exposição de Arte Alemã, que ocorreu na mesma ocasião. Nas artes dos clássicos, os membros do partido nazista buscavam a inspiração para uma estética harmoniosa e grandiosa, que refletia o tipo de sociedade que Hitler queria. Uma sociedade onde seus membros eram fortes e belos e não haveria espaço para os doentes, os amputados, os deformados e os que não tinham os traços arianos. De um lado, a exaltação da arte clássica alemã que representava a pureza alemã e, do outro, uma arte inferior, deformada e degenerada. O termo degeneração, adotado pelos nazistas, provinha da teoria racial, como comenta Luiz Nazário:

O termo *Entartung* (degeneração) provinha da biologia, servindo para espécies que degeneram e passam a outra espécie, não pertencendo mais à sua própria. As exposições de “arte degenerada” difamavam a arte moderna como criação de esquizofrênicos, louco e depravados. A “ciência racial” nazista usava o termo para qualificar uma séria deformação do quadro hereditário, no plano físico, espiritual e moral, provocando um processo de doença no corpo da nação e uma sobrecarga de seres inferiores, doentes hereditários ou mentais, de vida parasitária⁹².

Segundo Nazário, Bloch concluiu de maneira acertada quando disse que a exposição da arte degenerada foi “um campo de concentração aberto ao público”⁹³. Bloch escreveu um artigo contra a exposição e, em sua denúncia, ressaltou que esse evento estava repleto de artistas renomados representantes da nova arte alemã. Foram várias obras expressionistas expostas de maneira a serem ridicularizadas pelo torpe desdém nazista. Ele busca desmascarar o discurso falso e manipulador que proferiam os nazi-fascistas e mais:

Bloch mostra a conexão entre nacional-socialismo e capitalismo (racionalização), isto é, “contemporaneidade” e, ao mesmo tempo, como esta relação limitada com o presente se entrelaça com a “não-contemporaneidade”, com o “passado ainda não resolvido” em relação ao “nihilismo antropológico”⁹⁴.

Já para Kurella, que escreve também com base no ensaio de 1934, de Lukács, o escritor deveria voltar-se para os clássicos e buscar “uma nova relação entre obra de arte e o povo”⁹⁵.

Embora, tanto Bloch quanto Lukács já tivessem se manifestado em momentos anteriores em

⁹¹ A lista de aproximadamente 16 mil obras de arte que foram expostas entre 1937 e 1938 está compilada em um inventário disponibilizado em PDF pelo Museu Victoria and Albert, de Londres. É possível acessar em <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/>>. Acesso em 25 Nov 2019.

⁹² NAZARIO, Luiz. o expressionismo e o nazismo. In: *O expressionismo*. 2002. p. 665.

⁹³ Ibidem, p. 668.

⁹⁴ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 123.

⁹⁵ Ibidem, p. 137.

relação ao expressionismo e à arte de vanguarda em geral, eles não tomam iniciativa de discutir o tema no início da discussão na *Das Wort*. Somente participam no penúltimo número da revista. Sobre o debate:

A experiência do expressionismo é reduzida ao caso Benn. Com isso estamos diante das antinomias imediatas ou aparentes do debate, tanto no que estas revelam de verdadeiro como de falso: o debate emergiu como protesto contra a ‘exposição arte degenerada’; por outro lado, faz eco à condenação absoluta pronunciada na emigração, que se prolongou depois com métodos burocráticos de exclusão brutal dos modernistas da vida cultural [...]”⁹⁶.

Algumas vozes levantaram-se contra os ataques aos artistas expressionistas e principalmente contra a conclusão de alguns que encerravam todo o movimento artístico na ideologia fascista. No número 12 da revista, Franz Leschnitzer, do KPD, publicou o texto *Über drei expressionisten* (Sobre três expressionistas), criticando a declaração de Kurrella.

Muitos artistas buscaram combater as sementes que germinaram o fascismo. O fato de o próprio Hitler renegar e ridicularizar o expressionismo como arte degenerada demonstra o quanto não havia cabimento as acusações de alguns marxistas. O movimento expressionista “não foi um mito ou uma metafísica, mas elaborou, sobretudo, método criativo”⁹⁷. E, da mesma forma que se deve condenar o marxismo vulgar⁹⁸, deve-se saber separar o “Expressionismo autêntico” do “Expressionismo vulgar”, como aponta Herwarth Walden, criador do grupo *Der Sturm*.

Bloch, em sua obra *Erbschaft dieser Zeit* (A Herança deste Tempo), como comenta Jordão Machado, busca diferenciar o expressionismo inautêntico do autêntico: “o primeiro é mero caleidoscópio decorativo transformado em tapete [...] o segundo não é a montagem decorativa, literal, ao contrário, é a ‘montagem-sonho’”⁹⁹, que tem como exemplo as pinturas do *Der Blaue Reiter*, um movimento que conseguiu atingir as formas superiores de utilização da montagem. Desse modo, Bloch, segundo Jordão Machado, não concorda com a concepção da montagem como mera expressão de decadência.

Klaus Berger, no número 2 da revista (1938), aponta para o fato de nunca haver uma unidade ideológica entre os expressionistas, o que explica o motivo de, por exemplo, Becher, tendo sido expressionista, aderir ao comunismo mais tarde, ao passo que Werfel torna-se um religioso. Desprezar o expressionismo é assumir o mesmo mote dos nazistas.

Mesma é a defesa de Kurt Kertsten, que no número seguinte publica *Stömungen der*

⁹⁶ Ibidem, p. 137.

⁹⁷ Ibidem, p. 138.

⁹⁸ O marxismo vulgar é a maneira mecânica de interpretar o pensamento de Marx e que foi adotada pelos comunistas a partir da II Internacional. O marxismo era entendido como uma ciência da história e da natureza e teria assim o risco de aproximá-lo do positivismo. Essa concepção equivocada levou a compreender as relações sociais como determinadas pela base econômica. Engels aponta esse erro: “Não se trata de que a situação econômica seja a causa, o único elemento ativo, e que o resto sejam efeitos puramente passivos. Há um jogo de ações e reações à base da necessidade econômica, que, em última instância, termina sempre por impor-se”. ENGELS apud LUKÁCS. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: *Cultura, arte e literatura textos escolhidos*. São Paulo: Expressão popular. 2010. p. 14.

⁹⁹ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debate sobre o expressionismo: um capítulo da modernidade estética*. 1998. p. 69.

expressionistischen Periode (Correntes do período expressionistas). Ali, ele definiu o movimento como de origem burguesa, que tentou apaixonadamente romper os modelos tradicionais e tornar-se portador de uma nova arte.

No mesmo número, Gustav Wangenheim contribui com o artigo *Klassischer Expressionismus* (Expressionismo clássico) e nele critica os que defendem os modelos artísticos do passado em detrimento da arte moderna. “O expressionismo não foi uma escola, não elaborou uma doutrina”¹⁰⁰. Segundo ele, os expressionistas trabalhavam sua arte de maneira individual, não sabendo da existência de outros artistas. A maneira como Lukács definiu esses artistas não seria por eles reconhecida. Questiona diretamente 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 pode amadurecer o suficiente¹⁰¹.

E, além de apresentarem violência e destruição, no expressionismo havia também muito desejo de criação e construção.

No penúltimo número da revista, Henrich Vogeler nega que há no expressionismo a ideologia da USPD, um formalismo e misticismo. Werner Ilberg argumenta que o expressionismo foi uma tentativa de ruptura com o capitalismo. Rudolf Leonhard também contribui no mesmo número, atacando a posição de Kurella e dizendo ser absurdo reduzir o movimento ao caso de Benn. Peter Fischer, em seu artigo *Wie beurteilen wir den Expressionismus?* (Como julgamos o expressionismo) e Alfred Durus, com o texto *Abstrakt, abstrakter, am abstraktesten* (Abstrato, mais abstrato), concluem que foi um erro ter em Benn o modelo de todo o expressionismo. Neste último, o autor “toma a defesa de Franz Marc, Kokoshcka, Feininger, Boccioni, Picasso, Chagall e se recusa a empregar o termo formalista para entender as suas telas”¹⁰².

Brecht escreveu em favor de uma compreensão do expressionismo, pois, mesmo possuindo suas reservas quanto ao movimento, viu sua importância para uma arte verdadeiramente realista. O expressionismo foi, para os intelectuais, segundo Nazário:

O princípio de uma tomada de consciência que os conduziu ao “verdadeiro” engajamento junto ao proletariado. [Para ele o Realismo não poderia limita-se aos clássicos da literatura do séc. XIX. O Expressionismo também exprimia a realidade em novas técnicas-montagem, monólogo interior, sátira; sua literatura estaria mais próxima de nossa realidade que os romances de Tolstói e Balzac¹⁰³.

Ainda de acordo com Nazário, Bloch “compreendeu em profundidade o sentido histórico e

¹⁰⁰ Ibidem, p. 139.

¹⁰¹ Wangenheim, Gustav apud ALMEIDA, Doloris Ruth Simes. No emaranhado do realismo. p. 56.

¹⁰² Ibidem, p. 140.

¹⁰³ NAZÁRIO, Luis. O expressionismo e o nazismo. In: *O expressionismo*. 2002. p. 657.

artístico do expressionismo”¹⁰⁴. Bloch, em seu artigo, buscou responder diretamente aos ataques de Kurrella e Lukács, mostrando que o expressionismo teve muito que contribuir para as grandes obras de arte posteriores. Lukács, por sua vez, também responde diretamente a Bloch com um ensaio em defesa do realismo.

1.3.1 Bloch e a defesa do expressionismo

Bloch publica, na *Das Wort*, o texto *Discussão sobre o expressionismo*, em 1938 e, na revista *Die neue Weltbühne* (Novo Cenário Mundial), o artigo *Der Expressionismus, Jetzt erblickt* (O expressionismo visto agora), em 1937. Neste segundo, Bloch avalia a Exposição da “Arte degenerada”, bem como o rechaço do expressionismo por parte de alguns marxistas e diretamente de Lukács. Ele também critica os defensores do expressionismo que depois acabaram por renegar o movimento em nome da Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*). Segundo Nazário:

Bloch percebeu na tendência realista da nova objetividade a forma suprema do divertimento, e a mais desfigurada, à medida que seduz o observador por meio de uma forma bastante honesta: no lugar dos sonhos expressionistas, essa tendência puritana instaurou um conformismo, uma reconciliação com o mundo burguês. [...] essa “objetividade” nada teria de verdadeiro¹⁰⁵.

Poucos como Paul Klee, na visão de Bloch, permaneceram fiéis ao expressionismo. Até mesmo o surrealismo, movimento no qual sobreviveram valores da vanguarda expressionista, encontrou pouco eco na Alemanha, que já tinha sido expressionista.

Entre os marxistas, o expressionismo também foi rechaçado. Bloch ressalta que as críticas de Lukács ao movimento eram sem fundamento. Lukács identificava o expressionismo como “expressão de oposição pequeno-burguesa”. Para Bloch, o espírito de destruição e criação, a característica polêmica e chocante do expressionismo não possui nenhuma ligação com a ideologia reacionária da pequena burguesia de sua época. Ele utiliza a obra de arte *Turm der blauen Pferde* (Torre de cavalos azuis), de Marc para ironizar o quão interessante seria encontrar um pequeno burguês que encontrasse expressão em tal obra.

Para Bloch, o nazismo tentou aproveitar o expressionismo não por encontrar nele algo com o qual se identificava ideologicamente, e sim pelo seu próprio perfil de falsificador que busca em todas as coisas o que se aproveitar como propaganda. Tudo isso ao passo que adere, assim como alguns intelectuais comunistas - não pelos mesmos motivos, obviamente - ao classicismo como estética. E, por qual motivo a arte expressionista era vista como insana por Hitler? Bloch responde:

Mas no caso da “arte degenerada” podemos nos deixar guiar pela direção da marcha do inimigo; pelo menos, o seu ataque faz que o objeto atacado se aproxime de nós e possa

¹⁰⁴ Ibidem, p. 657.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 657.

exigir uma observação fiel. Tanto os seus traços maus, vazios e estagnados, como os significados da verdadeira expressão se tornaram hoje apreensíveis e evidentes. Trata-se sobretudo deste último aspecto, o aspecto original de então, contra o qual se dirigem também basicamente os ataques de Hitler. E aí se torna mais visível, não apenas na superfície, mas também na sua essência, que esse aspecto continha não só o “imperialismo” que lhe é atribuído, mas até anticapitalismo, subjetivamente inequívoco, objetivamente ainda não claro. Objetivamente, continha sombras arcaicas, luzes revolucionárias em confusão, faces sombrias de um Orco subjetivista e não dominado, faces iluminadas de futuro, uma rica e firme expressão de humano. Uma arte que não estava de acordo nem com as formas tradicionais, nem, sobretudo, com a realidade que a rodeava, assolou então o mundo com uma guerra. Guerra que, naturalmente, não tinha outras armas que não fossem o pincel e os tubos de tinta, o grito direto, e o seu campo de batalha era a tela ou o papel de partitura impressa. E a força que fazia a guerra era o puro sujeito, a necessidade e a selvageria emocionais do sujeito, que, com sua lanterna mágica, se projetava num mundo aparentemente sem objeto¹⁰⁶.

Para separar o “mau expressionismo” e sua abstração no sentido negativo, Bloch ressalta tudo aquilo que o movimento trouxe de inteiramente humano, no que não há expressão de decadência. A vontade humana pode ser encontrada na pintura, na literatura ou mesmo na música. Na obra, não está contido apenas o catastrófico, a obscuridade ou a vontade irracional. Na arte expressionista,

[...] existe, sim, a integração do não-mais-consciente (Nichtmehr-Bewußten) no ainda-não-consciente (Noch nicht-Bewußten), do passado distante no ainda não revelado sob forma alguma, do enclausuramento no arcaico numa libertação pela utopia, que é finalmente a sua forma de expressão mais adequada. E ainda a montagem de fragmentos de fisionomias e de mundo, transplantados e modificados, e que denunciam assim muito mais do que lhes era possível nos seus lugares habituais, tudo isso que Picasso já tinha começado a fazer havia muito tempo. Os quadros de Chagall e de Marc não contêm o irracional puro e simples, mas sim o racionalismo do irracional, a que se vem juntar uma filantropia do irracional, que deles se compadece e os acolhe no Homem que sobre estes quadros se debruça¹⁰⁷.

Bloch assinala que os nazistas só conseguiram aproveitar - e ainda de maneira parcial - o que não era autêntico no expressionismo: “da obscuridade sem aurora, do arcaico sem utopia, do grito fraudulento ou confuso sem conteúdo humano”¹⁰⁸. De modo contrário, o expressionismo, em seu caráter saudável e subjetivo, continha um conteúdo profundamente humano e não um apelo contra a civilização. Além disso, “algo de intransigente humano se revelou sob a forma expressionista”¹⁰⁹ e não poderia ser de outro modo. E, por quê? Citando sua obra *Espírito da Utopia*, Bloch recorda de Van Gogh à geração expressionista a capacidade de sairmos fora de nós diante da arte que nos recoloca em contato com aquilo que nos é mais genuíno, conosco mesmos. Ele diz que em sua interpretação do expressionismo refere-se aos problemas do “humanismo, não esgotado, utópico”. Recorda que também o socialismo é humanista e que nisso difere-se do fascismo, que emerge de resquícios do passado mal resolvido.

¹⁰⁶ Bloch, Ernst. “O expressionismo visto agora”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética*, 2014, p. 233.

¹⁰⁷ Ibidem, pp. 235-236

¹⁰⁸ Ibidem, p. 236.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 237.

Segundo Bloch, o expressionismo era um humanismo; orientava para o humano, buscando quase exclusivamente o humano e a forma adequada para expressar o seu incógnito, aquilo que no homem é misterioso, escondido, desconhecido. Não se trata de tomá-lo como exemplo, fazendo dele um precursor do humanismo revolucionário, materialista, que para Bloch era o verdadeiro humanismo. Contudo, deve ser considerado como alternativa ao “realismo socialista”¹¹⁰.

Na questão da herança cultural, Bloch mostra a importância ímpar do que foi rotulado como “arte degenerada” pela sua relação com a arte do passado. Ela rompe com a necessidade de os jovens arrastarem atrás de si as formas elaboradas pelos pais. A jovem geração de artistas estabelece uma relação autêntica com seu passado, pois não a vê como maldição, mas sim como testemunho. Os nazistas recorrem ao passado para encarnar algo que já não serve mais. Já os expressionistas, “cavaram água fresca e fogo, fontes e luz caótica, ou pelo menos, vontade de chegar à luz. Não só por isso, mas na sequência desta renovação, o olhar para o passado artístico refrescou-se e brilha com uma profundidade nova, contemporânea, para o agora”¹¹¹.

No texto *A arte e sua herança*, escrito com Eisler, Bloch explica a razão pela qual não se pode ancorar a arte no passado classicista, que é preciso fazer dela referência riquíssima e dela apropriar-se como herança. Para isso, é importante permanecer no presente, aceitá-lo, conhecê-lo profundamente para aproveitar o momento de mudança e transição. Do contrário, ocorrerá a incompreensão e falta de conhecimento das novas artes. Nesse contexto, refugiar-se nos clássicos antigos não necessariamente será trazer um espírito vivo, mas apenas debruçar-se sobre corpos mortos.

Em *Discussão sobre o expressionismo*, Bloch retoma a discussão dos artigos sobre Gottfried Benn, que, para muitos escritores, eram uma síntese do que era o expressionismo: um fio condutor para o fascismo, ou ainda, que ambos nasceram num mesmo espírito. Diretamente, ele fala do artigo *Grandeza e decadência do expressionismo*, publicado anos antes por Lukács e que foi, segundo Bloch, a base teórica para os artigos de Kurella e de outros que criticaram o expressionismo.

Bloch avalia o texto de Lukács, elencando primeiramente a atenção ao formular suas conclusões nas quais apresenta que as tendências expressionistas conscientes não eram fascistas. Contudo, de modo geral, há o entendimento de que o fascismo e o expressionismo brotaram do mesmo espírito. Sobre os argumentos e exemplos apresentados por Lukács, Bloch não se convenceu de que as coisas foram bem colodadas. Ele reclama do fato do artigo não conter pintores expressionistas, tais como: Marc, Klee, Kokoschka, Nolde, Kandinsky, Grosz, Dix, Chagal, nem mesmo os músicos, como Schönberg. Isso, de fato, dificultaria muito a crítica ferrenha, visto que muitas obras de arte permaneceram importantes e significativas.

No campo da literatura, também há um descontentamento. Lukács apresenta poucos

¹¹⁰ ALBORNOZ, Suzana. *O enigma da espera*. Petrópolis-RJ: Vozes. 1998. p. 44.

¹¹¹ Bloch, Ernst. “O expressionismo visto agora”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética*, 2014. p. 239.

escritores e nem foram os que mais caracterizavam o movimento. Bloch chama a atenção para alguns autores importantes: “Trakl, Heym, Else Lasker-Schüler faltaram por completo; o jovem Werfel é levado em consideração apenas pelo tom pacifista de uns poucos versos, assim como Ehrenstein e Hasenclever”¹¹².

O material utilizado por Lukács para conceituar o expressionismo também é, para Bloch, insuficiente. Ele considera um material indireto, que poderia ter apenas a finalidade de explanar a base da qual emerge a visão de mundo expressionista. Porém, era apresentado como “limitação metodológica de que se obtém um conceito de conceitos, um ensaio sobre ensaios e coisas menores”¹¹³.

Bloch ressalta, por outro lado, as constatações corretas feitas por Lukács, como as características do pacifismo abstrato, o conceito boêmio de “burguês”, o caráter de fuga, a revolta subjetiva e a mistificação da “essência”. Porém, essa revolta subjetiva não é compreendida, pois não se tratava de uma mera luta ilusória ou simulada. Mesmo que alguns, como Werfel, trombetassem de maneira infantil seu pacifismo e mesmo que a palavra de ordem da “não violência” fosse colocada objetivamente como um *slogan* contrarrevolucionário, não significa que, em outro momento, no período da guerra mesmo, não tenha sido um grito revolucionário.

A crítica de Lukács sobre a ideologia expressionista partilhar a mesma base do imperialismo alemão e que sua oposição a ela fosse uma falsa oposição é, para Bloch, uma constatação equivocada, uma visão unilateral. Essa crítica em nada refletia o expressionismo criador que, segundo Bloch, era o que mais importava. Também não era possível concordar que o expressionismo teria afinidade ideológica com o USPD: “com tal atitude, o que, nas novas experimentações artísticas, poderia escapar à repreensão?”¹¹⁴

Toda essa repressão e essa crítica absolutamente negativa repousam sobre a teoria segundo a qual não haveria mais nada a aprender com a burguesia, desde o fim do caminho Hegel-Feuerbach-Marx, a não ser a técnica e eventualmente as ciências naturais; todo o resto seria, no melhor dos casos, “sociologicamente interessante”. É por isso mesmo que fenômenos bastante singulares e até então inauditos, como o expressionismo, são de imediatos julgados como pseudo-revolucionários. É por isso que os expressionistas são abandonados aos nazistas enquanto seus precursores [...]”¹¹⁵.

Ao contrário do expressionismo, o classicismo era visto como grandioso. Para Ziegler (Kurella), era a única herança possível com sua nobre simplicidade. Bloch recorda que, contra essa simplicidade, o classicismo não era somente uma cultura da burguesia ascendente alemã, mas fazia parte também do “estilo senhorial ‘severo’, e leva em conta que mesmo a Antiguidade de

¹¹² Bloch, Ernst. “Discussões sobre o expressionismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética*, 1998. p. 175.

¹¹³ Ibidem, p. 176.

¹¹⁴ Ibidem, p. 178.

¹¹⁵ Ibidem, p. 178.

Winckelmenn não é desprovida de serenidade feudal”¹¹⁶. Bloch menciona a reverência que Lukács faz a escritores para além dos clássicos de Homero a Goethe, como Balzac, Heine, mesmo sendo este um romântico. Mas, além disso, “o classicismo é aqui o saudável, o romantismo, o doente, e o expressionismo, o que há de mais doente”¹¹⁷. Para Bloch, essa ordem está de acordo com o entendimento de Lukács, pois ele concebe a realidade como coerente e fechada, uma realidade que não contém espaço para o fator subjetivo do idealismo, mas assume, por outro lado, “a ‘totalidade’ ininterrupta que se desenvolveu, sobretudo nos sistemas idealistas e assim também naqueles da filosofia clássica alemã”¹¹⁸.

Se, de fato, assim é a realidade, então as tentativas de rupturas por parte das vanguardas, como a montagem e a intermissão, são brincadeiras sem sentido, conclui Bloch. Contudo, pode ser que a realidade entendida por Lukács, que é a realidade da coerência da totalidade, não seja assim tão objetiva. Talvez a realidade autêntica seja também interrupção. Assim, por ter um conceito tão fechado sobre a realidade, Lukács opõe-se à tentativa de decompor o mundo, como faz o expressionismo. Desse modo,

É por essa razão que ele [Lukács] não vê senão uma destruição subjetivista numa arte que aproveita a destruição real da coerência superficial e procura descobrir algo de novo nos espaços vazios; e dessa forma iguala o experimento da decomposição ao estado da decadência¹¹⁹.

É fato que o expressionismo se aproveitou - e até mesmo impulsionou - a decadência ideológica burguesa. Bloch não vê nisso algo reprovável - como Lukács -, ao contrário, os artistas pretendiam colaborar com a queda dessa classe. Essa colaboração não era superficial e sim operava sentido produtivo.

Nessa perspectiva, “não há entre a decadência e a ascensão relações dialéticas?”, questiona Bloch. O que é visto como imaturo, confuso e indecifrável não necessariamente é exclusivo ao caso da decadência burguesa: tudo isso poderia também pertencer à mudança do velho para o novo mundo.

Os expressionistas foram pioneiros da decomposição: teria sido melhor se tivessem querido ser os médicos à beira do leito do capitalismo? Que tivessem remendado novamente a coerência das superfícies (à maneira, por exemplo, do neoclassicismo ou da nova objetividade) em lugar de rasgá-la sempre mais?¹²⁰.

Enquanto, por sua vez, Ziegler (Kurella) reprova no expressionismo seu método criativo e não percebe o declínio do classicismo e o que esse declínio revela de conteúdo, conforme aponta Bloch. Ziegler vê apenas nesse movimento artístico um “bricabraque mal colado” do fascismo, ainda que

¹¹⁶ Ibidem, p. 179.

¹¹⁷ Ibidem, p. 179.

¹¹⁸ Ibidem, p. 179.

¹¹⁹ Ibidem, p. 180.

¹²⁰ Ibidem, p. 180.

tenha sido por este último rejeitado.

A destruição do academicismo não foi um desprezo com a tradição das artes. Bloch apresenta o *Blaue Reiter*, como exemplo do movimento expressionista. Esse grupo propôs buscar na tradição histórica da arte do primitivo e do barroco para firmar suas raízes. Além disso, também não foi uma arte alheia aos povos,

O “*Blaue Reiter*” imitou os pintores de vidro de Murnau, foi o primeiro a abrir os olhos para essa arte camponesa tocante e estranha, aos desenhos infantis e de prisioneiros, aos testemunhos comoventes dos doentes mentais, à arte dos primitivos. Chamou a atenção à ornamentação nórdica, [...] mostrou sua essência no gótico secreto desse trabalho, e opôs a ele o estilo senhorial, sem conteúdo humano e cristalino dos mestres do Egito, e mesmo do classicismo.¹²¹

Mesmo tendo encontrado prazer nas artes dos bárbaros, o expressionismo sempre procurou manter seus conteúdos e formas de expressão humanísticos. Importante considerar que não há necessidade alguma de tomar o expressionismo como precursor do humanismo revolucionário do ponto de vista materialista. Contudo, não é necessário combatê-lo ou desvalorizá-lo em detrimento de uma arte como o realismo socialista. Para Bloch, “esse realismo socialista é aplicado de uma maneira sufocante à arte de escrever, de construir e de pintar a revolução”¹²².

Por fim, ele retoma Ziegler que, no final de seu artigo, apresentou três problemas, a saber,

Em primeiro lugar: “A Antiguidade, ‘a nobre simplicidade e serena grandeza’ – nós a vemos assim?”; em segundo lugar: “o formalismo: o inimigo principal da literatura que quer verdadeiramente atingir as alturas – estamos de acordo?”; em terceiro lugar: “próximo do povo, À maneira do povo: os critérios fundamentais de toda arte verdadeiramente grande – aprovamos essa definição sem reservas?”¹²³.

Para Bloch, esses problemas estão mal postos. Mas, nem por isso, aqueles que respondem negativamente a esses questionamentos são expressionistas. De fato, até mesmo Hitler responderia afirmativamente à primeira e à terceira questão¹²⁴. Dando atenção para o problema do formalismo, Bloch coloca que esse ponto foi o defeito menor do expressionismo. Assim, contrariando seus acusadores, ele mostra que esse movimento sofreu pela falta de forma, “uma abundância de expressão arremessada de uma maneira selvagem, confusa”¹²⁵. Foi um movimento próximo do povo e de seu folclore. Os expressionistas voltavam para a arte popular e partilhavam muito mais com os estilos culturais de variados povos que os movimentos clássicos.

E se, até então, o expressionismo, mesmo com todas as acusações que sofreu, merece ser discutido é em razão do movimento ter sido algo além da ideologia do USPD, como tinham julgado. Para Bloch, a herança cultural expressionista ultrapassa de longe a capacidade da tentativa de

¹²¹ Ibidem, p. 181.

¹²² Ibidem, p. 182.

¹²³ Ibidem, p. 183.

¹²⁴ Ibidem, p. 183.

¹²⁵ Ibidem, p. 183.

mostrá-la apenas como decadente. Ora, nenhuma reflexão que perpassa a história pode suprimir seu significado e, mesmo que não tenha sido uma arte puramente proletária, seria injusto, segundo Bloch, não perceber nela uma marca revolucionária.

1.3.2 Trata-se do realismo: a resposta de Lukács

Como vimos em seu artigo tratado anteriormente, houve muitas considerações significativas sobre as críticas de Lukács das quais Bloch não discordou em seu texto. Nesse contexto, em resposta ao artigo de Bloch, Lukács publica o artigo *Trata-se do Realismo* (Es Geht um den Realismus), em 1938, também na *Das Wort*.

É importante notar que, como aponta Bloch, Lukács critica a literatura expressionista e não outras formas de arte que eram muito mais expressivas do movimento. Mas, para Lukács, está equivocado quem trata a questão somente com oposição entre literatura moderna e clássica. A questão é “quais são os escritores, quais as correntes literárias, que representam o progresso na literatura atual? Trata-se do realismo”¹²⁶. Sobre o título do texto de Lukács, Simões Almeida diz: “espera-se que Lukács defina o que entende por Realismo socialista, mas essa conceituação não ocorre”¹²⁷. Para a autora, o que ele faz é tentar debater as colocações de Bloch como um filósofo.

No início, ele explana seu conceito de totalidade, que fora criticado anteriormente por Bloch, como uma totalidade fechada e coesa, partindo de uma visão do idealismo clássico. Entretanto, segundo Jordão Machado, Lukács não responde diretamente à questão posta por Bloch. Para Lukács, “trata-se de saber se a ‘conexão fechada’, a ‘totalidade’ do sistema capitalista, da sociedade burguesa na sua unidade processual de economia e de ideologia, constitui, na realidade, de uma forma objetiva e independente da consciência, um todo”¹²⁸. Partindo de uma afirmação de Marx, de que “as relações de produção de qualquer sociedade formam um todo”¹²⁹, numa sociedade capitalista, isso não seria diferente. Nessa esfera, é possível constatar que essa discussão revela oposições filosóficas importantes.

Primeiro, Lukács argumenta em favor da dialética artística entre aparência e essência, partindo das premissas marxianas sobre o sistema capitalista de como este apresenta a realidade de modo distorcido na consciência. Um exemplo de como isso ocorre é a maneira como a dinâmica do capitalismo exhibe-se em seus momentos em que o comércio ou a moeda mostram-se autônomos. De forma aparente, esses elementos não possuem conexão alguma, mas, num período de crise, seu

¹²⁶ Lukács, Georg. “Trata-se do realismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debate sobre o expressionismo: Um capítulo na história da estética*, 1998. p. 197.

¹²⁷ ALMEIDA, Doloris Ruth Simes. “No emaranhado do realismo”. p. 60.

¹²⁸ Lukács, Georg. “Trata-se do realismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debate sobre o expressionismo Um capítulo na história da estética*, 1998. p. 199.

¹²⁹ Ibidem, p. 199.

aspecto autônomo dilui-se, enquanto a unicidade e a conexão entre seus momentos e elementos emergem. Contudo, e aí está o maior fato dessa distorção no pensamento: quando envolvidos na imediaticidade, no seu período normal de funcionamento, vivemos na unidade; quando em período de crise desse sistema, percebemos de um modo desunido. Dito isso, assumir a totalidade na literatura é dar importância a esse fato do modo como um realista faz. “A práxis literária de um verdadeiro realista mostra a importância da conexão objetiva conjunta do contexto social, assim como a exigência de onilateralidade necessária para a sua apreensão”¹³⁰.

Além dessa percepção das conexões do meio social, é necessário reconhecer a importância, na representação artística, dessa dialética entre aparência e essência: “trata-se de uma representação artística da superfície suscetível de ser revivida, a qual, por meio da criação artística, sem qualquer comentário aduzido do exterior, mostra a relação entre essência e aparência na parcela de vida representada”¹³¹. A configuração tem maior importância nessa relação entre essência e aparência e não, como queria Bloch, a montagem. Nesse aspecto, Lukács ressalta que

O erro de Bloch consiste apenas em que ele identifica – imediatamente e sem reservas – com a artística realidade, e também em toda a sua deformação, a imagem existente nesta consciência com o próprio objeto, em vez de, mediante a comparação da imagem com a realidade, pôr concretamente a descoberto a essência, as causas, as mediações etc. da imagem deformada¹³².

Bloch defende o surrealismo como último expressionismo autêntico e afirma que uma pequena parte representa a arte de vanguarda. Por sua vez, Lukács, fazendo uma contraposição entre dois romances dos escritores Thomas Mann e James Joyce, constata o que Bloch considera a linha de desenvolvimento da literatura da nossa época, a forma intencional como ele exclui todos os realistas significativos do período¹³³. O fato de Thomas Mann ser um escritor *realista* faz com que ele não seja visto como um vanguardista. Isso significa que, ao apresentar o personagem, ele sabe exatamente quem é e, como um realista criador, “ele sabe como vivências e as sensações são parte de um complexo conjunto da realidade”¹³⁴.

Lukács exemplifica o personagem *Tonio Kroeger*, destacando que este não é apresentado somente como um “burguês perdido”, mas Thomas Mann

mostra, na elaboração artística, como e por que razão ele é um burguês perdido, apesar da sua oposição direta à burguesia, apesar da sua situação de despatriado dentro da vida burguesa, apesar da exclusão da vida em sociedade¹³⁵.

Foi tudo isso que levou o personagem a uma compreensão que o elevou acima dos que alimentavam um sentimento antiburguês e acreditavam que sua rejeição e desprezo a esse modo de vida eram o

¹³⁰ Ibidem, p. 201.

¹³¹ Ibidem, p. 203.

¹³² Ibidem, p. 202.

¹³³ Ibidem, p. 204.

¹³⁴ Ibidem, p. 204.

¹³⁵ Ibidem, p. 205.

suficiente para torná-los objetivamente em seus inimigos.

Outro problema detectado nas artes de vanguarda é que, do naturalismo ao surrealismo, sempre é verificado que há uma evolução e contraposição entre um movimento e aquele que o precedeu. No caso do expressionismo, foi o impressionismo. Para Lukács, não houve uma verdadeira evolução de uma para outra, ao contrário, houve até mesmo certa regressão, como ele mesmo acentua em seu ensaio contra o expressionismo. Se no impressionismo havia certa ligação com o proletário, no expressionismo nem isso ocorreu. Além disso, na passagem de um para o outro movimento artístico, não houve uma mudança no que diz respeito à imediaticidade. Ou seja, não se encontra neles a busca da essência como conexão real entre as vivências e a realidade social.

Enquanto essência, Lukács entende as conexões sociais que precisam ser entendidas para além da aparente imediaticidade cotidiana. A essência é oposta a aparência e, ao mesmo tempo, sua explicação. Na arte, é possível ver a unidade entre essência e aparência. Algo geral, abstrato que está presente em um particular. No caso do expressionismo, o abstrato, o geral estão separados da situação particular. A essência é tomada como algo além da aparência, no entanto sem explicitá-la, sem conexão com a realidade concreta que ocorre na particularidade.

Vivência, para Lukács, não é entendido nos termos psicológicos, como ocorre em Dilthey, que vê a vivência como algo interior apenas. Para o filósofo húngaro, vivência é entendida como uma projeção de si mesmo na realidade, que acontece em conformidade com o objeto, como a obra de arte, por exemplo. Desse modo, é possível vivenciar no objeto, projetando-se nele. Ele entende a vivência como normativa, buscando evidenciar as esferas normativas da lógica, da ética e da estética, diferenciação essa que parte de uma concepção fenomenológica que, por sua vez, tem por base Husserl e Hegel.

A rebeldia diante dos modelos tradicionais clássicos possibilita fazer arte “conforme lhes dá na telha”, para usar a expressão de Jordão Machado. No entanto, isso não basta para criar com liberdade. Para que haja liberdade de fato é preciso ultrapassar o campo da imediaticidade, a visão subjetiva das vivências e buscar na realidade social libertar-se das influências da sociedade imperialista e, dessa forma, criticá-las. Essa maneira de conceber e realizar a arte são já estabelecidos pelos realistas.

Lukács chama a atenção para o fato de não ser visto como algo contraditório criticar tanto a imediaticidade e a abstração na produção literária expressionista. É possível, a partir da dialética hegeliana-marxiana, explicar que da imediaticidade pode surgir um pensamento abstrato. Mas, o ponto crucial que o autor se detém não é a abstração, que de fato é necessária para a criação artística. Ele procura mostrar o direcionamento que lhe é dado.

Sobre a compreensão de imediaticidade, em uma carta endereçada à Anna Seghers, Lukács explana o que seria o plano de imediaticidade a qual ele se refere, a fim de desfazer qualquer

desentendimento a respeito de sua defesa do realismo. Immediaticidade tratada aqui por Lukács, não é

uma atitude psicológica, cujo contrário ou desenvolvimento seria o crescimento da consciência; o que quero dizer com imediatismo é antes um nível definido de recepção no conteúdo do mundo externo, indiferentemente de essa recepção ser efetuada com mais consciência ou com menos¹³⁶.

Lukács exige do escritor que ele supere essa imediatez por meio da obra.

A abstração das vivências como modo de se alcançar a realidade objetiva e suas conexões mais profundas do fato social é possível pelo grande trabalho do escritor que se empenha tanto no ofício artístico quanto filosófico. Primeiro, é preciso “descobrir intelectualmente e revelar artisticamente essas conexões” e depois “recobrir artisticamente essas conexões a que se chegou, por meio da abstração”¹³⁷. Dessa dinâmica, surge uma nova immediaticidade, que, mesmo se apresentando como immediaticidade, é capaz de revelar a essência, não apenas como é vista, mas tal qual é a realidade em todas as suas determinações sociais. Eis aí então a dialética entre essência e aparência.

Mesmo que aparentemente o expressionismo tenha tentado superar as artes anteriores, a essência na qual se concentra não é a essência da realidade objetiva, mas o puro subjetivismo. Nisso Lukács recorda que Bloch enfatiza o expressionismo autêntico no momento subjetivo. Lukács recorre a uma definição feita por Gottfried Benn que, segundo ele, resumiu bem essa rejeição pelo conteúdo da realidade e esse sentimento vital que inclusive Bloch descreve de modo pitoresco: “realidade, esse era um conceito capitalista. O espírito não tinha qualquer realidade”¹³⁸. Essa luta contra a realidade resultaria, então, numa pobreza de conteúdo.

Sobre o expressionismo ser visto como algo de valioso para as novas tendências de arte, Lukács concorda com Bloch quando este “vê o surrealismo, no predomínio da montagem a continuação, a continuação necessária e conseqüente do expressionismo”¹³⁹. Todavia, isso não o leva a aceitar que o expressionismo tenha sido necessário para construir uma nova arte ou até um novo realismo. Não há herança valiosa alguma no expressionismo, segundo Lukács, que deva ser salvaguardada para o realismo socialista.

Segundo Lukács, Bloch vê o caminho para arte exclusivamente naquela via que conduz ao surrealismo e à montagem. Por essa razão, atesta que não é possível reconhecer a existência de vanguarda no capitalismo. Uma arte de vanguarda é uma arte antecipadora de uma ideologia. Assim, discordando da premissa de Bloch, o autor recobra quando Marx, em seu contexto,

¹³⁶“a psychological attitude whose antithesis or development would be the growth of consciousness; What I mean by immediacy is rather a definite level of the reception in content of the external world, quite irrespective of whether this reception is effected with more consciousness or with less”. LUKÁCS, Georg. A correspondence whit Anna Seghers. In: *Essays on Realism*. Cambridge, Massachusetts, 1981.p. 177.

¹³⁷ Lukács, Georg. “Trata-se do realismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética*, 1998. p. 208.

¹³⁸ Ibidem, p. 210.

¹³⁹ Ibidem, p. 216.

concebeu em Balzac um criador de figuras “proféticas” em suas obras. Mesmo que isso não valesse para o seu tempo, Lukács apresenta alguns escritores que também naquele momento cumpriam seu papel antecipador e profético.

Basta pensarmos nos primeiros romances de Heinrich, por exemplo em *Der Untertan* (O súdito), no *Professor Unrat* e em outros mais – quem pretenderá negar que nestas obras se encontra, como antecipação profética, uma série de traços repugnantes, bestiais e mesquinhos da burguesia alemã e da pequena burguesia ludibriada pela demagogia, que só sob o fascismo se viriam a revelar totalmente?¹⁴⁰.

Se o expressionismo teve como cerne de sua arte a luta ideológica contra a guerra, não passaram disso, para Lukács. Segue-se assim que, no momento da ascensão fascista, suas obras estão desatualizadas e não são aplicáveis nesse contexto. Já no realismo, há sempre a persistência da criação de novos tipos e a procura nas relações dos traços perduráveis e de tudo o que permanece atual ao longo de muitos períodos históricos. Para Lukács, isso produz a verdadeira arte de vanguarda, que somente pode acontecer através dos realistas significativos.

Desse modo, não basta o desejo honesto de ser vanguarda. Boas intenções não são o suficiente para possibilitar isso. Muitos caíram no erro de acreditar que as intenções bastariam. Era preciso ter a capacidade de dar uma direção, um entendimento para as ações. Sobre isso, sua crítica no seu artigo contra o expressionismo, apresenta uma conexão entre esse movimento e a ideologia do USPD. Segundo ele, o USPD foi a expressão organizada do fato das massas não estarem preparadas ideologicamente para a revolução. Mesmo sendo as massas instintivamente e, até mesmo, objetivamente revolucionárias, quando agiram em greves, ainda assim eram pouco lúcidas e levadas pela demagogia de dirigentes que não tinham intenções de lutar e alguns, como Kautsky, eram, de forma consciente, contrarrevolucionários.

Lukács localiza os expressionistas entre os dirigentes e a massa. Mesmo com suas convicções honestas, em suas fileiras estavam todo tipo de confusão, preconceitos reacionários da época, o *slogan* contrarrevolucionário antiguerra e contra a violência de maneira abstrata que promovia um atraso ideológico no caminho para a revolução. Lukács conclui:

Portanto, na medida em que teve de fato uma influência ideológica, o expressionismo impediu, mais do que fomentou, o processo de esclarecimento revolucionário daqueles que influenciou. Também este seu defeito acompanha a ideologia do USPD: não é por acaso que ambos se desagem ao se chocarem com a mesma realidade¹⁴¹.

Sobre a tentativa de Bloch de salvar o caráter popular da arte no expressionismo, Lukács diz que há certa confusão na sua concepção: a arte popular em nada assemelha-se com a atitude de retomar as artes primitivas e fazer delas um produto refinado. Para Lukács, isso não tem nada a ver com uma autêntica arte popular. Se fosse assim, um burguês esnobe que possui uma obra de um

¹⁴⁰ Ibidem, p. 217.

¹⁴¹ Ibidem, p. 223.

povo poderia ser considerado um defensor da arte popular. Para compreender de fato o caráter popular, segundo Lukács, é necessário levar em conta todo o complexo de momentos importantes na história. Ele apresenta dois desses momentos: a herança cultural como ponto de partida e o realismo como meio de captar o conteúdo dessa herança.

A relação com a herança cultural é relação com memória viva, um processo de aproveitar, conservar e reinventar as forças vivas das tradições e do desenvolvimento de um povo. “A relação viva com a herança cultural significa ser um filho de seu povo, ser impelido pela corrente de desenvolvimento do seu povo”¹⁴². Já no vanguardismo, Lukács detecta que não há nada além de um aproveitamento de peças retiradas daqui e dali. Nesse sentido, critica Bloch:

Bloch é um pensador e um estilista demasiado consciente, para que estas palavras possam ser deslizes ocasionais de sua pena; elas exprimem antes uma atitude geral em relação a herança cultural. Essa herança é para ele uma massa morta, na qual se pode remexer à vontade, à qual se podem ir buscar, de acordo com as necessidades do momento, não importa que elementos, para montar depois, de uma forma arbitrária e ainda em função de necessidades ocasionais¹⁴³.

Trata-se de compreender, segundo o autor, que não basta a ruptura e destruição, o rompimento com a arte do passado. Trata-se de uma correta apreensão do conteúdo e entender a história como contínua, descontínua, como revolução e evolução. Esse entendimento da realidade em movimento é uma questão do realismo. Houve grandes obras-primas no realismo popular do passado alemão que precisam ser resgatadas, segundo Lukács. Somente através do realismo e de sua valorização é possível estabelecer uma arte popular autêntica.

O valor atual, cultural e político da grande criação é a “sua inesgotável *diversidade* em oposição à *unilateralidade* – na melhor das hipóteses espirituosas – do ‘vanguardismo’”¹⁴⁴. São muitos os escritores que têm suas obras disseminadas entre as massas com grande repercussão duradoura. Lukács cita, entre muitos, Cervantes, Tolstoi, Balzac, Keller, Gorki, Thomas e Heinrich Mann. São eles diferentes dos representantes dos vanguardistas, cujas obras são de difícil compreensão para as massas. Essa dificuldade de apreensão da arte leva a interpretações intimistas, subjetivas e deformadas da realidade.

A principal mensagem social da literatura, segundo o autor, é essa relação viva com a vida e o desenvolvimento da história do povo. E a frente popular significa:

Luta por um autêntico caráter popular da arte, uma solidariedade múltipla com toda a vida de cada povo, tornada histórica – historicamente peculiar; significa encontrar diretrizes e opções que, a partir desta vida do povo, despertem as tendências progressistas para uma nova vida politicamente ativa¹⁴⁵.

É evidente a necessidade de sempre saber criticar aquilo que pode ser aperfeiçoado na vida de

¹⁴² Ibidem, p. 225.

¹⁴³ Ibidem, p. 226.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 228.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 229.

um povo. Isso faz parte do desenvolvimento quando reflete o verdadeiro conhecimento da vida desse povo. Entre alguns que são mencionados por Lukács como porta-vozes do realismo que ultrapassa o subjetivismo e está ligado à história da vida do povo está a peça de Bertolt Brecht, que foi publicada no terceiro volume da revista *Das Wort*, intitulada *Der Spitzel* (O delator). Essa peça é vista por Lukács como um novo modo em sua obra, que tratava de se contrapor ao fascismo de modo realista. Contudo, ainda assim, “para Lukacs a relação com o popular é bem própria e diferente da de Brecht”¹⁴⁶.

O debate acerca do expressionismo é encerrado na *Das Wort* com a publicação de Bernhard Ziegler (Kurella), intitulada *Palavra final* (Schlusswort). Ele retoma o início da discussão com a questão de Gotfried Benn e faz um balanço sobre as duas teses formuladas: “a primeira que igualava o espírito que gerava o Expressionismo com espírito que levava as ideologias do fascismo e, a segunda tese que havia muito Expressionismo nos ‘ossos de cada um’”¹⁴⁷. E Ziegler conclui que “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”¹⁴⁸.

A discussão entre Lukács e Bloch elucidava bem o ponto de discussão e de compreensão sobre o movimento expressionista e a tomada de posição dos dois distingue os lados pelos participantes desse debate. É possível perceber que eles se posicionam em polos distintos, utilizando, em seus argumentos, problemas de método criativo que são expressão de sua *Weltanschauung*.

O debate do expressionismo foi importante momento de avaliar a possibilidade de uma arte do ponto de vista da classe trabalhadora. Os intelectuais e artistas empenharam-se em dar respostas mais consistentes para a questão do papel da arte na sociedade, bem como refletir qual deve ser sua origem e finalidade. Em polos distintos, Bloch e Lukács buscam apresentar o que é essencial para pensar a arte, sua herança e seu fim. Trataremos de expôr os fundamentos nos quais cada um apresenta seu pensamento estético, e assim, compreender o posicionamento de ambos a respeito das artes de vanguarda, sobretudo do expressionismo.

¹⁴⁶ALMEIDA, Doloris Ruth Simões. No emaranhado do realismo. p. 5.

¹⁴⁷Ibidem, p. 66.

¹⁴⁸ZIEGLER, Benhard apud ALMEIDA, Doloris Ruth Simões. Ibidem, p. 66.

2. O PENSAMENTO ESTÉTICO DE BLOCH E LUKÁCS

Na juventude, Bloch e Lukács frequentaram o mesmo círculo intelectual de Georg Simmel, Emil Lask e Max Weber. Certamente, a aproximação entre eles era resultado das afinidades teóricas que, mais tarde, acabaram sendo o motivo do distanciamento¹⁴⁹. Cada um foi construindo sua crítica a partir da sua visão de mundo. Münster comenta que, frente à nova realidade, enquanto Bloch, num tom otimista, estabelece a luta como partida para uma vida nova, Lukács parece ver a situação por um viés filosófico do “mais ou menos desesperado do trágico”¹⁵⁰, como demonstra seu questionamento em uma carta para Bloch:

Provavelmente, as forças do Eixo vencerão a Rússia; isso pode conduzir à queda do czarismo. Estou de acordo. Há, também, uma certa probabilidade de que o Ocidente vença a Alemanha. Se isso tiver como consequência a queda das dinastias dos *Hohenzollern* e dos Hasburgos, estou igualmente de acordo. Mas, então, surgirá a questão: quem nos salvará da civilização ocidental?¹⁵¹.

Os ensaios de Lukács concentram-se na busca da possibilidade de vida do ser humano frente aos acontecimentos, sua maneira de ser e viver como civilização contemporânea. É possível ver que suas obras caminham nesse sentido. Ele busca analisar a explicação da decadência da sociedade burguesa, a partir dos elementos que fazem a razão ruir, dando espaço para o irracionalismo como sintoma da perda do sentido ontológico.

Já Bloch estava aberto para confiar no futuro, mesmo diante da situação caótica do presente, apresentando como única via possível uma solução no horizonte utópico, no qual somos capazes de conceber como motivação a vida que nos coloca em marcha, o olhar para o futuro e suas possibilidades reais. Em sua filosofia, ele apresenta uma nova concepção de racionalidade. Como bem assinala Arno Münster, “apoiando-se na pressuposição de que o nexo das potencialidades ‘ainda-não-manifestas’ do ser com a atividade criadora e transcendental da ‘consciência antecipadora’ será capaz de constituir uma nova filosofia da práxis”¹⁵².

Bloch admite muitas críticas de Lukács sobre certos aspectos do expressionismo. Contudo, não abre mão de apontar em Lukács seu apego a uma visão da realidade que lhe pode ser perigosa, visto seu rigor ao método, que acredita ser devedor do marxismo. De fato, o realismo de Lukács, por vezes, é questionado por outros intelectuais e, como veremos no decorrer da discussão, por

¹⁴⁹ Bloch e Lukács tiveram um período de intensa amizade, algo que os dois admitem mesmo após essa relação não mais existir. Eles romperam a relação amistosa quando Lukács assumiu o comunismo e, desse modo, abandonou muitos dos valores intelectuais que o aproximavam de Bloch. Enquanto Lukács estava no caminho da secularização em seu pensamento, Bloch não abandonou suas ideias do campo da religião e tentou conciliá-las com sua adesão ao marxismo. Na visão de Lukács, o amigo teria se tornado modelo do que ele chamou de “anticapitalismo romântico”. O auge das diferenças teóricas deu-se no debate sobre o expressionismo, que em maior parte ocorreu em *Das Wort*, onde eles trocaram severas críticas.

¹⁵⁰ MÜNSTER, Arno. Ernst Bloch: *Filosofia da Práxis e Utopia Concreta*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 40.

¹⁵¹ LUKÁCS apud MÜNSTER. *Ibidem*, p. 40.

¹⁵² *Ibidem*, p. 12.

Brecht.

Lukács coloca-se como crítico literário e, por isso, Bloch não concorda com muitas críticas que são insuficientes ao expressionismo, uma vez que o movimento tem sua amplitude em várias obras, tanto na pintura e na música, quanto na dança e no teatro. Bloch não se apega ao realismo enquanto método, do mesmo modo que não se apega aos fatos como coisas estáticas e pertencentes a somente um momento da história. Segundo Jordão Machado,

O “realismo”, para Bloch, aparece mais como algo que não é tão simples como pode parecer a uma visão de mundo esquemática e naturalista. Nem tudo o que é “ativamente acrescentado ao objeto é e permanece idealista, no sentido do irreal; pelo contrário, isso pode corresponder ao elemento mais importante do real – “o possível não vivido” (das ungelebete Mögliche). Para Bloch, o “contributo positivo específico” da arte está em sua capacidade antecipadora de mundo e sua verdade está para além dos fatos. O momento de verdade da poesia, “o sonho poeticamente exato”, não está nos fatos, no acontecido, mas nos processos¹⁵³.

Para Bloch, os acontecimentos históricos estão em uma constante e isso também significa que os fatos estão ocorrendo e estamos em seu curso. Somos parte e estamos em movimento junto a ele. Seu otimismo não é infantil e não é leviano, pelo contrário, é fundamentado no possível. A realidade está plena de possibilidades. Sim, existem as possibilidades de tudo dar errado, mas também há a possibilidade de tudo ser melhor e isso é tão concreto na medida em que a humanidade consegue enxergar esse cenário para realizar o melhor possível concretamente. O expressionismo retrata esse movimento de trazer a realidade fragmentada, porque é o que se podia realizar, a própria degradação da sociedade. Assim, para Bloch, sua concepção do mundo não é decadente, pois nela a realidade interior é representada do mesmo modo que o mundo também é: plenos de possibilidades.

Cabe agora conhecer melhor a proposta e os argumentos sustentados por Bloch e Lukács acerca de uma filosofia calcada no marxismo. Para o que propomos aqui, será necessário realizar uma investigação não somente no período próprio da discussão do expressionismo, mas também do desenvolvimento teórico dos dois autores.

Feitas essas considerações, comecemos por Bloch, apurando a categoria da *utopia*, a sua tentativa de elevar o termo *esperança* a um conceito filosófico e a formulação de uma estética que tem como ponto central a categoria *vor-Schein*.

2.1 A PERSPECTIVA ONTOLÓGICA DE BLOCH

2.1.1 O “ainda-não-ser” como possibilidade de ser

Segundo Arno Münster, a proposta filosófica de Bloch é orientada pelo interesse de uma

¹⁵³ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 116.

filosofia “neomarxista do futuro”¹⁵⁴. Tal proposta tem como preocupação assumir as possibilidades que se apresentam no presente através de uma consciência antecipadora que desenvolve as potencialidades que estão latentes no ser. Em sua obra magna, *O Princípio Esperança*, publicada em 1954, Bloch diz que “o grandioso evento da utopia no mundo quase não foi esclarecido. Diz-se que Varrão, em sua primeira tentativa de produzir uma gramática latina, esqueceu-se o *futurum*”¹⁵⁵. Por isso, o pensamento é efetivado como modo contemplativo frente ao que já passou. Assim, o que ainda-não-veio-a-ser só é possível como extensão do que já ocorreu.

Pelas vias na anamnese platônica, o conhecimento está encerrado na memória: conhecer é recordar. Mesmo a filosofia moderna de Kant e Hegel não dá conta de um “ainda-não” do futuro, por partirem de substâncias, formas e ideias que já estão prontas. Bloch constata que o conteúdo da esperança não encontrou vez entre os estudos até então. Ele afirma:

A esperança em seu correlato positivo - a certificação ainda inconclusa da existência acima de qualquer *res finita* - não aparece dessa forma na história das ciências, nem como fenômeno psíquico como fenômeno cósmico e menos ainda como portador daquilo que nunca ocorreu, no novo possível¹⁵⁶.

Essa “filosofia neomarxista” pode ser entendida pelo pensamento blochiano como sua característica de tentar abarcar todo o conteúdo que é necessário para propor a mudança, de tornar evidente o mundo em possibilidade. Como comenta Schmied-Kowarzik:

Nossa consciência antecipadora, que recorre ao “ainda não consciente” de si mesma, é parte de nossa existência viva que anseia por realização e, por isso, a conduz rumo a uma produtividade reveladora. Tudo isso, no entanto, apenas é possível porque o nosso próprio existir vivo é parte da realidade em existência, que é um processo totalmente inacabado. A essa realidade nós denominamos mundo e é nele que nós estamos inseridos, com nosso modo humano de existir e intervir produtivamente, enquanto um momento desse processo ainda aberto. Também a totalidade do processo do mundo tem um futuro que ainda não está totalmente determinado, nele ainda estão contidas latências e atuam tendências - sendo a história humana uma delas - as quais ainda não estão decididas em seu conjunto¹⁵⁷.

É fato, como constata Marx, que a consciência é determinada pelo ser social através da práxis. Assim, o idealismo que postula o contrário fornece uma concepção unilateral e, portanto, insuficiente acerca da apreensão do real. A materialidade possui a primazia diante da subjetividade enquanto mediadora da realidade apreendida na consciência. Nesse contexto, se alcançamos a capacidade de apreender a realidade mediada pela práxis, se alcançamos o nível de consciência sobre o mundo, somos capazes de desenvolver uma consciência antecipadora que alcança coisas ainda não concretizadas na realidade, porque nela se encontram premissas que sugerem algo novo. Tais premissas não determinam o que será realizado, pois, segundo Bloch, a realidade está em

¹⁵⁴ MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: Filosofia da Práxis e Utopia Concreta*. 1993. p. 16.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵⁷ SCHMIED-KOWARZIK, Wolfdietrich. Ernst Bloch: “esperança por uma aliança entre história e natureza”. Trad. Rosalvo Schütz. *Veritas* (Porto Alegre), v. 64, n. 3, p. 346, 31 dez. 2019. p. 4.

aberto. Talvez asseguram que sejam possibilidades reais. O mundo está cheio de coisas que ainda não chegaram na sua realização, assim como a humanidade ainda não alcançou sua plena realização enquanto tal.

A natureza está em constante mudança e fazemos parte dela atuando de acordo com as capacidades que temos de existir, relacionando-nos e interagindo com essa natureza. A ideia segundo a qual nos distanciamos dela é um processo apenas de conhecê-la e assim conhecer a nós mesmos, tomando consciência do nosso ser enquanto ser que está sendo em um mundo que também está sendo. Mundo esse que ainda não é tudo de modo pleno e acabado, assim como nós.

A visão de Bloch sobre a natureza tem por base o pensamento de Schelling. Os dois compreendem a natureza de modo diverso, buscando “apreender a natureza a partir de suas próprias potências e de seu ser real-existência”¹⁵⁸. Schmied-Kowarzik comenta também que, justamente por que a nossa existência parte da natureza e através da interação com ela, somos capazes de desenvolver nossas potencialidades de modo que é por meio da nossa consciência que realizamos a potência do nosso ser, tanto individualmente quanto coletivamente na sociedade.

É também por meio dessa consciência que é possível apreender o devir da natureza. Nesse sentido, “Bloch insiste ainda mais do que Schelling, é na ideia de que o conjunto desse processo da natureza, enquanto um existir e devir criativo, de modo algum está encerrado, sendo ainda portador de possibilidades, latências e tendências que lhe emprestam um horizonte aberto de futuro”¹⁵⁹. Através da consciência bem formada é que o ser humano intervém efetivamente na realidade e pode transformá-la intencionalmente.

Não é por acaso que Habermas define Bloch como “Schelling marxista”. Suas aspirações diante da possibilidade do vir-a-ser estão enraizadas na sua herança místico-judaica e sua visão sobre a natureza do mundo é influenciada pela filosofia de Schelling. Perpassando a tradição judaica e a filosofia cristã, bem como as influências de muitos filósofos idealistas até chegar ao marxismo, ele aponta que essa tradição “somente cruzou verdadeiramente o limiar da alta especulação com a Filosofia natural de Schelling. Alcançando sua plenitude com a doutrina das Idades do mundo, deste filósofo”¹⁶⁰. Segundo Habermas, as considerações do pensamento de Bloch são oriundas do sistema de Schelling, tais como a visão de que a natureza contém, em segredo, tantas coisas incubadas que ainda não foram despertadas e que no instante vivido não emergem, pois estão ainda no seu marco zero no mundo, sem começo. A força que impulsiona seu início e sua realização é a fome de algo, entendido, segundo Habermas, como algo místico.

De algum modo, esse ainda-não que não veio-a-ser ultrapassa o já-sido, na medida que o passado é um não-mais-consciente e o futuro é um ainda-não-consciente,

¹⁵⁸ Ibidem, p. 7.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 6

¹⁶⁰ HABERMAS, Jürgen. “Ernst Bloch - um Schelling marxista”. In: *Teoria e práxis*. 1993. p. 158.

E assim como o inconsciente no sistema do idealismo transcendental, de Schelling, reveste a dupla significação de um subconsciente pulsional no “escuro fundo da natureza”, e a de um super consciente alado procedente da graça gratuita de uma natureza mais elevada” – assim Bloch diferencia entre o inconsciente do sonho noturno e o do sonho diurno, entre o Não-Mais-Consciente oriundo do passado, e o Ainda-Não-Consciente voltado para o futuro¹⁶¹.

Para que a consciência antecipadora, a possibilidade de uma vida melhor (que é vislumbrada no sonho diurno) seja concretizada, é preciso que ela não se limite ao sonho, a mera imaginação. É preciso entrever a possibilidade real como “potencial inscrito na História”. Para isso, Bloch investiga a matéria do mundo como matéria dialética, pois, para ele, é a possibilidade real. Habermas aponta que a potência, nos termos de Schelling, tornou-se um termo rico de substância. Citamos:

A matéria, ou *natura naturans*, não mais necessita das formas-entelégias; na medida em que constitui o Um e o Todo, produz e gera, a partir de si mesma, as figuras da sua fecundidade. A matéria é o Ser-em-Possibilidade, mas de tal forma que a História da natureza se apoie na História da humanidade, que dependa da própria humanidade¹⁶².

Os seres humanos agem de maneira mediatizada no mundo através do processo social e pelos recursos disponíveis existentes na natureza. É segundo as condições naturais e sociais que o ser humano pode realizar o essencial no mundo, “através do trabalho de suas mãos, no sentido literal”¹⁶³. Desse modo, como afirma Habermas, Bloch reinterpreta a doutrina de Schelling em termos marxista.

A influência de Schelling possui grande importância para o desenvolvimento da filosofia blochiana. Contudo, é importante chamar a atenção à consideração de Habermas sobre o marxismo de Bloch. Habermas apresenta Bloch como um “Schelling marxista” e aponta no seu texto a esse respeito. Contudo, como constata Rosalvo Schütz, a influência schellinguiana “teria enfraquecido ou mesmo bloqueado o caráter crítico de sua teoria”¹⁶⁴. Para Schütz, isso estaria equivocado. Em seu artigo, ele contrapõe Habermas dizendo que Bloch seria antes um “Marx schellinguiano”.

Schütz aponta algumas questões que levariam Habermas a esbarrar em certos limites para sua interpretação do pensamento blochiano. Uma delas é o fato de este não ter conhecido textos tardios de Bloch, como *Experimento Mundi* (1975), entre outros. Certamente, suas colocações não encontrariam ecos nas obras de maturidade. Isso poderia tornar a interpretação de Habermas não tão equivocada e injusta, mas, ainda nesse sentido, Schütz opõe-se às considerações Habermas: de fato, os argumentos da filosofia de Bloch já estavam concebidos nas obras de Schelling, sobretudo nos últimos escritos. Assim, teria sido por meio de Bloch que esses conceitos, já presentes em Schelling,

¹⁶¹ Ibidem, p. 160.

¹⁶² Ibidem, p. 161.

¹⁶³ Ibidem, p. 161.

¹⁶⁴ SCHÜTZ, Rosalvo. Ernst Bloch: “Um Marx Schellinguiano? reflexões sobre os pressupostos de uma filosofia engajada”. *Problemata: R. Intern. Fil.* V. 10. n. 4 (2019), p. 303-317 ISSN 2236-8612. p. 305.

estariam inseridos no arcabouço teórico crítico.

Schütz apresenta os equívocos de Habermas a respeito da teoria crítica de Bloch, bem como sobre a filosofia positiva de Schelling. Segundo o autor, Bloch, ao recorrer ao pensamento de Schelling, já atestaria sua postura conservadora. Diante disso, surgem as indagações:

A influência da filosofia schellinguiana conduz a uma paralisação da práxis na teoria blochiana? Há em Bloch uma espécie de teoria das potências contraposta e com primazia em relação à práxis social? A filosofia de Schelling é tão evidentemente conservadora como parece ser pressuposto, de modo que nela não estejam latentes possibilidades críticas, ou que poderiam ser criticamente apropriadas?¹⁶⁵

Schütz responde negativamente a essas questões. Schelling, em sua *Filosofia Positiva*, entende o processo do pensamento filosófico como parte constituinte da natureza, assim como os seres humanos. Bloch, assim como Schelling, compreende o mundo enquanto “processo do devir”, uma vez que toda a natureza está em processo e é como um “sistema aberto”. Schütz também nega que Bloch assuma uma postura dogmática, uma vez que este assume o ideal marxiano da possibilidade de intervenção dos seres humanos no curso da história.

Bloch, como Schelling, entende que não é possível uma prática de transformação social sem que essa prática esteja ligada também à natureza, a qual toda matéria social tem lugar, conclui Schütz. Nesse sentido, em relação a sua posição marxista, Bloch de modo algum a compromete, mas amplia seu horizonte através da influência de Schelling.

Na compreensão de Bloch, os seres humanos são parte da natureza, não somente seu corpo, mas o seu Eu. A natureza é vista como algo vivo e em movimento, não como matéria inanimada. Schütz mostra que o pensamento de Schelling é importante para Bloch, porque é o que melhor abarca a necessidade ideal marxiano de acabar com tudo aquilo que faz o ser humano viver na condição de inumano. Desse modo, as premissas schellinguianas de conceber a natureza como movimento e mudança constantes aportam a possibilidade do ser humano transformar sua condição.

Para que seja possível conceber a possibilidade de mudança do mundo, é preciso ver o ser humano como ser ativo e capaz de fazê-lo e também, ao mesmo tempo, de conceber o mundo como algo que não está dado, mas que está inacabado. Sobre as possibilidades de efetivar mudanças, essas partem do engajamento dos sujeitos e da capacidade de apreender a história, reconhecer-se nesse processo e ter a capacidade de projetar o futuro nas ações do presente.

Para Schütz, a recorrência à natureza é o que garante na teoria de Bloch a abertura para o novo. Com isso, a teoria ocupa um lugar importante nesse processo do novo, pois através dela é que se pode reconhecer na realidade a possibilidade do ainda não ser concretizado. Nesse sentido, como afirma Schütz, “a perspectiva schellinguiana é trazida para dentro do horizonte marxista e o enriquece e não o contrário! Poderíamos, portanto, expressar, de modo mais adequado, que Bloch

¹⁶⁵ Ibidem, p. 307.

foi antes um ‘Marx schellinguiano’ do que um ‘Schelling marxista’, como quer Habermas”¹⁶⁶.

Segundo Schmied-Kowarzik, Bloch inicia sua filosofia pelo “eu sou”. Essa existência precede o pensamento, ou seja, é impossível de ser previamente pensado. É tarefa filosófica então determinar o existente. Como comenta Schmied-Kowarzik, esse “eu sou” não é apreensível, ele é o obscuro do instante vivido, que está presente em todo o processo do ser, sendo também o elemento que impulsiona o ser a ir para frente.

O impulso é a fome de algo. Essa fome, por sua vez, alimenta-se de diversos conteúdos de modo a modificar esse impulso que nunca permanece o mesmo. Ela tem o sentido de constante necessidade de buscar as condições para que o ser avance na história tanto como indivíduo, quanto como sociedade. É, então, a esperança o conteúdo que impulsiona a busca constante.

Essa esperança não é algo que nos advém de fora nem algo do qual podemos nos esquivar, mas é a orientação fundamental de nossa vida humana por uma existência plena, tanto para nós enquanto indivíduos quanto como humanidade. Lá onde a esperança individual ou mesmo aquela relacionada com os outros desmorona totalmente, aí o ser humano prefere a morte em vez de continuar vivendo. Nesse sentido, o princípio esperança é a esperança da nossa humanidade, que anseia por realização, orientada para frente e para dentro da história¹⁶⁷.

A condição para que de fato o ser avance é o sonho-diurno, sonhos formados pela esperança que impulsiona. Por isso, o sonho não é mero desejo desconectado da realidade, ao contrário: ele parte da consciência que é incorporada na realidade do mundo. As tendências e latências presentes na realidade mostram que o mundo não está ele mesmo acabado, pelo contrário, seu futuro está em aberto.

Bloch tem acordo com Hegel em sua filosofia da história enquanto progresso rumo a liberdade. Essa libertação se dará tendo a solidariedade como caminho. O que Bloch critica é como a história mundial é entendida por Hegel, como destino final dos indivíduos, “uma ‘realização do espírito geral’ a ser apreendido pela filosofia e não de um progresso na consciência histórico-mundial e no agir social dos indivíduos”¹⁶⁸. É em Marx que Bloch vê-se contemplado, especialmente no argumento da defesa da história ser produzida pelo indivíduo de modo consciente e na ideia de incentivar os seres humanos a comprometerem-se com a transformação da realidade social.

Bloch é o primeiro pensador que, recorrendo a Schelling e Marx, levanta e enfrenta teoricamente o problema da aliança entre homem e natureza”¹⁶⁹. O fim último da história “é como formula Bloch em continuidade com o Jovem Marx –, ‘naturalização do homem e humanização da natureza’¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 315.

¹⁶⁷ SCHMIED-KOWARZIK, Wolfdietrich. Ernst Bloch: “esperança por uma aliança entre história e natureza”. 2019. p.3.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 12.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 14.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 14.

Ou, como descreve Albornoz,

A sociedade ainda não é a sociedade. A sociedade ainda não é a sociedade socialista. A sociedade ainda não é a sociedade segundo a natureza humanizada. A natureza ainda não é a natureza. A natureza ainda não é a natureza humanizada. A natureza ainda não é a natureza socializada. A natureza ainda não é segundo o homem¹⁷¹.

Além de Schelling, outros pensadores, bem como outros campos de compreensão do mundo e do ser humano, levaram Bloch a constituir uma linha original, sendo ele devedor, por exemplo, da dimensão utópico-religiosa, como salienta Münster:

O autor d'*O Princípio Esperança* liga a herança direta de Karl Marx com a herança destas tendências místico-teológicas. Seu interesse pelas tendências especulativas da filosofia da natureza de Jakob Boehme, de Franz Von Baader e de Schelling, e também pela Cabala e pelas ideias neoplatônicas da gnose [...] isso faz de E. Bloch um poli-historiador da filosofia cuja obra constitui uma síntese única de diversas correntes da tradição filosófica ocidental [...] ¹⁷².

Como aponta Münster, sua profunda rejeição ao dogmatismo das correntes que se opuseram ferrenhamente na história da tradição filosófica, bem como a tentativa de apropriação dos elementos que mais contribuíram para a evolução do seu pensamento talvez seja a característica mais profunda da filosofia blochiana. Além disso, destaca-se ainda a introdução dos conceitos *utopia* e *esperança*, com o objetivo de propor uma filosofia no ainda-não-ser que está latente no ser. Para Bloch, o futuro é um campo aberto onde o mundo pode chegar a ser o que é possível para que ele possa ser plenamente.

O ainda-não é parte estruturante de sua ontologia utópica, uma vez que não se prende ao fato de, no presente real, não possibilitar que o mundo seja, mas foca no ainda-não como o possível e o possível está no alcance das mãos, portanto, é concreto. O “não” é visto como algo positivo e jamais como algo vazio. Citamos:

No real há um não. Este “não” não equivale ao nada. Esta não, sob forma de não-ser e de não-ter, é uma ainda não, ou um ainda-não-ser. S ainda não é P. o sujeito ainda não é predicado. O homem ainda não é o homem, o homem ainda não é todo o homem. O homem ainda não é tudo o que pode ser¹⁷³.

A utopia blochiana busca exatamente mostrar que as coisas que não aconteceram ainda já têm lugar, deixando assim de serem entendidas como “lugar nenhum”, ou seja, a utopia seria algo real na história real, que precisa da ação humana ao mesmo tempo. É possível captá-la nas diversas maneiras de sentir as emoções, de experienciar os acontecimentos, de imaginar e sonhar, de estar diante de obras de arte. A utopia manifesta-se de muitos modos na humanidade por estar no cerne de sua existência. Mesmo vindo com tom otimista no campo do possível, Bloch não descarta a

¹⁷¹ ALBORNOZ, Suzana. *O enigma da esperança*. 1998. p. 17.

¹⁷² MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: Filosofia da Práxis e Utopia Concreta*. 1993, p. 22.

¹⁷³ ALBORNOZ, Suzana. *O enigma da esperança*. 1998, p. 17

possibilidade de as coisas também não darem certo de algum modo. Na espera será realizado o que é essencial, sobrevive “o medo do fracasso e esperança do sucesso”¹⁷⁴ como salienta Habermas. Portanto, a realidade é segundo todas as suas possibilidades.

Diante dessa questão, é possível compreender a utopia concreta de Bloch. Ele propõe a possibilidade de uma sociedade socialista, porque, dentre outras possibilidades, essa é uma possibilidade real. Essa possibilidade foi consolidada através da história da luta de classes, observada por Marx no *Manifesto Comunista*, lutas revolucionárias que cada vez mais intensificam-se e fortificam-se. A compreensão histórica e seu cientificismo, que está na corrente fria do marxismo, são tão importantes quanto manter as motivações e a esperança de alcançar esse fim, uma sociedade sem classes, um mundo melhor e mais humanizado. A esperança está presente na corrente quente do marxismo e é o conceito muito caro ao nosso autor, como veremos no próximo item.

2.1.2 A esperança como função utópica e o marxismo em questão

Bloch constrói seu pensamento utópico através do conceito de esperança em sua obra mestra *O Princípio Esperança*¹⁷⁵. Escrita no exílio nos EUA, no final dos anos 30 e publicada mais tarde, essa obra apresenta as ideias originais do autor de forma madura, sobretudo sua ontologia do “ainda-não-ser”, explicitando sua visão utópica concreta configurada no horizonte da possibilidade.

Se antes os seres humanos eram dominados pela angústia e pelo medo, é necessário que outros sentimentos ocupem espaço em seu interior. Bloch aponta a importância da espera, não como resignação ou paralisação frente ao temor, mas como algo que sai de si mesmo “ampliando pessoas, em vez de estreitá-las”¹⁷⁶. Ir contra o medo é ir contra os seus criadores que não são anônimos. Essa espera efetiva está no cerne do sonho diurno, não um sonho pueril e enganoso, mas o sonho que instiga e que, através dele, é possível tornar-se cada vez mais lúcido. Importa sempre tornar esse sonho diurno cada vez mais compreendido, mais pleno em consonância com o devir.

A esperança que Bloch apresenta é a “esperança compreendida”, a *Docta spes* que por muito tempo foi rejeitada enquanto conceito pela filosofia. O termo “esperança” foi usado de muitas formas e até de maneira perversa, uma vez que destituiu a capacidade do ser humano de entrever o futuro em conexão com seu presente. “Pensar significa transpor”, define Bloch e essa transposição “não vai em direção ao mero vazio de algum diante-de-nós”¹⁷⁷, mas sim “a transposição efetiva

¹⁷⁴ HABERMAS, Jürgen. *Ernst Bloch - um Schelling marxista*. 1993. p. 161

¹⁷⁵ Essa é a primeira obra do filósofo traduzida para a língua portuguesa. Ela publicada em 2006. Isso explica o escasso contato nas academias com esse autor.

¹⁷⁶ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Vol.1. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Edurerj: Contraponto, 2005.p. 13.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 17.

conhece e ativa a tendência de curso dialético instalada na história”¹⁷⁸. Quando se almeja algo, projeta-se para o que está por vir, o presente autêntico ainda não chegou, portanto, almejar é viver do futuro. Anna Lorenzoni assinala a importância de o conceito *esperança* ser definido filosoficamente:

A filosofia, na medida em que se preocupa com as questões ontológicas, epistemológicas e antropológicas, precisaria, portanto, dedicar mais atenção à esperança. Existiria uma lacuna cognoscitiva a ser preenchida com o conhecimento sobre a esperança, e o limitado conhecimento que se tem a respeito dela está marcado por preconceitos. Sabendo quão relevante ela é para o ser humano, compreendê-la é também uma forma de evitar que ela seja manipulada¹⁷⁹.

Numa sociedade em ascensão, é possível fazer a experiência da esperança, ao passo que numa sociedade decadente abre-se mão dela e passam a ser o medo e o temor os sentimentos que assombram, dos quais não se tomam o contato para compreendê-los, não se conhecem e não se extirpam. Esse medo é tomado como peça aparentemente ontológica, numa sociedade burguesa que não se esforça para além de seu medo e seu fracasso. Nesse contexto, a esperança é usada de maneira a coibir a possibilidade de extrapolar para lá da vida interior onde essa é encerrada pelos discursos que ora a submete enquanto fenômeno interior, ora para uma vida além dessa. Bloch assim define: “a esperança fraudulenta é uma das maiores malfeitoras, até mesmo um dos maiores tormentos do gênero humano, e a esperança concretamente autêntica, a sua mais séria benfeitora”¹⁸⁰.

Segundo Bloch, essa esperança é estabelecida nessa transposição e ainda não encontrou lugar no pensar mais preciso. Ela ainda está imersa, subconsciente. Mesmo a partir de Marx e da sua filosofia que expõe a consciência concreta da realidade, a esperança não é bem entendida enquanto esperança concreta. Esta ainda não está no campo de investigação filosófica. Mesmo que o ainda-não-ser faça parte de nossas vidas, é ainda visto sem importância enquanto conceito, não tendo vez na filosofia até então.

Por se tratar de algo especificamente vivido no interior do homem, parece apenas se tratar de algo que não necessariamente tenha relevância para a realidade objetiva. No entanto, Bloch destaca que os sonhos não são criados do nada, quer sejam eles noturnos - que carregam os extratos do passado vivido -, quer seja o sonho de algo que ainda não foi vivido por ninguém. Portanto, são como um sonhar para frente, sendo que eles têm seu correlato no mesmo mundo. O próprio mundo não está concluído, o mundo está existindo e nós estamos com ele e do mesmo modo inconclusos. A fantasia faz parte desse processo e o mundo é seu correlato. A utopia reclama esse mundo que não está acabado, a fantasia aponta para a possibilidade do ainda ser concretamente.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 14.

¹⁷⁹ LORENZONI, Anna Maria. “Não esqueça o melhor”: tema e variações da sinfonia ética em *O Princípio Esperança de Ernst Bloch*. 2019. 198 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2019. p. 94

¹⁸⁰ Ibidem, p. 15.

Aquilo que reside na consciência do ainda-não não está descolado da sua realidade real. O que chama atenção de Bloch para a interioridade - para o Eu - é o que se pode trazer no espaço da consciência que não está iluminado inteiramente, o ainda-não-consciente. O que ainda não é consciente pode tanto ser esquecimento ou algo que até então não havia sido despertado, portanto, como algo que nunca tivera ocorrido antes a alguém. Nesse sentido, Bloch também destaca que o sonho noturno se move dentro do esquecimento, no conteúdo recalcado, reprimido pelo inconsciente.

Nessa perspectiva, retomando a tradição do tratamento dado ao sentido do inconsciente, ele diz que “o Freud tardio acentua que, além do inconsciente esquecido e do reprimido, também haveria um terceiro tipo, um inconsciente ‘dentro do próprio eu’”¹⁸¹. No entanto, para Freud, esse terceiro tipo não se torna tão relevante quanto aqueles que se enquadram no sistema de repressão.

Se no sonho noturno estão os conteúdos reprimidos, portanto, de coisas passadas, vividas, é no sonho diurno que se manifesta esse ainda-não-consciente. Nesse sentido, seus conteúdos são desconhecidos não por serem reprimidos, mas sim por serem novos. Até então, não foi dada a devida atenção e conceituação para o sonho diurno, segundo Bloch, um estudo psicológico do inconsciente para “o outro lado, do alvorecer para frente”¹⁸². Seu conteúdo não pode ser evidenciado, porque ainda está acontecendo, está para o futuro e não se encerrou no agora.

Conforme o caso, pode ser até mesmo um conteúdo que vai surgir objetivamente no mundo. É desta forma com todas as situações produtivas que estão na origem de coisas que nunca existiram antes. Este é o espírito do sonho para frente, este espírito repleto do ainda-não-consciente como forma de consciência de algo que se aproxima. O que o sujeito aqui fareja não é bafio de porão, mas o ar da manhã¹⁸³.

O novo tem espaço privilegiado na juventude, os jovens possuem toda força da produção criativa, vislumbram mundo através das mudanças que vivenciam. Nos anos de juventude, residem o desejo de mudança, a busca pela maturidade, a ânsia pelo ser-melhor. As mudanças de época são vistas como juventude na história. Bloch exemplifica essa juventude com o período da Renascença. Esse foi o momento histórico com o qual surgiu “uma tal prontidão para pôr-se a caminho e uma expectativa tão clara, e também um tal ainda-não consciência como percepção consciente”¹⁸⁴. Bloch fala de uma aurora de um tempo em que emergiu o sentimento de individualidade, novos continentes foram conhecidos e ocorreu o progresso nas técnicas para uma visão nova dos astros. Além de tudo isso, uma renovação nos campos do conhecimento, *Incipit vita nova*¹⁸⁵.

Todo período histórico contém ideias incubadas, cada momento está repleto do ainda não consciente. Nesses processos e mudanças, existem questões que nem chegaram ainda a um estágio

¹⁸¹ BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Vol 1. 2005. p. 116.

¹⁸² Ibidem, p. 117.

¹⁸³ Ibidem, p. 117.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 119.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 119.

embrionário. Toda produtividade criadora que carrega esse ainda-não-consciente levanta-se, auto desperta-se pela necessidade de dizer o que nunca foi dito antes, “pelo agulhão de ter de dizer”¹⁸⁶. Essa produtividade dá-se através de uma inquietação entendida como intuição por Bloch. Ela se liga a fantasia, o que ele chama de fantasia do objetivamente possível.

A produtividade intelectual é o que ele chama de realizadora de obra e passa por três estágios: a incubação, a inspiração e a explicação. O longo período de incubação ocorre na escuridão de forma silenciosa, momento do mais puro interior e que possui força para se romper. Ali está, segundo Bloch, a contradição que é temível e afortunado: “de não ser o que a nossa natureza é segundo a sua vontade mais real, e de assim ser justamente o que ela ainda não é”¹⁸⁷.

O segundo estágio aparece como uma iluminação súbita, como ideias ou apenas uma ideia principal que irrompe sem ter consciência do seu longo estágio anterior. Bloch explica esse ponto, buscando desmitificar a ideia de inspiração como algo dado de cima para baixo, como algo repentino e mágico. Não há nada dessa visão mágico-arcaica na produtividade. Ele parte do exemplo no qual Descartes exclama o alvorecer da luz de sua descoberta do *cogito*. Eis como essa inspiração é encontrada:

A faísca da inspiração reside na *coincidência* de uma predisposição específica e genial, isto é, criativa, com a predisposição de um a época para propiciar um conteúdo específico cuja expressão se tornou madura para ser enunciada, formulada e executada. Portanto, não só as objetivas mas também as subjetivas condições de uma enunciação de um *novum* têm de estar prontas, maduras, para que esse *novum* possa passar da mera incubação para a irrupção e a súbita noção de si mesmo¹⁸⁸.

Interessa aqui perceber como Bloch compreende a importância entre a condição objetiva e subjetiva para que o novo possa surgir. Ele diz que essa relação dialética sugere que não basta a subjetividade, é necessário que exista condições sociais para que essa produtividade ocorra.

Essas condições sempre são de ordem socioeconômica do tipo progressivo: sem a demanda capitalista, a demanda subjetiva do *cogito ergo sum* nunca teria encontrado a sua inspiração; sem a demanda proletária incipiente, a noção da dialética materialista não poderia ter sido encontrada ou teria permanecido como um mero *aperçu* incubador e tampouco teria caído como um raio no solo do povo que deixou de ser ingênuo¹⁸⁹.

O fator subjetivo não age por si só diretamente, como se sua existência fosse determinada para tal fim. Não está dado que suas ações serão estas ou aquelas, nem suas decisões e seus sonhos diurnos. Tudo é mediado pelo processo histórico material da sociedade, da mesma forma que o ser humano torna-se humano através das mediações como o trabalho, as necessidades, os acasos, a linguagem, num emaranhado processual constante.

Segundo Tomé, Bloch aponta para certa falha em muitos marxistas ao tratarem a

¹⁸⁶ Ibidem, p. 122.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 123.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 124.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 124.

interioridade e o idealismo como algo superado. As divergências entre a corrente realista e expressionista não são apenas na concepção estilística e estética, mas também se encontram na concepção da realidade. Desse modo, há de se observar o modo como cada um interpreta o marxismo¹⁹⁰. O expressionismo, com seu caráter explosivo, tem como objeto a possibilidade de transformação da realidade que perpassa seu momento de destruição através da ruptura. Da mesma forma que o realismo, que se apresenta como ponto importante na transformação e revolução na sociedade, o expressionismo o faz dando ênfase nos momentos de rupturas e vendo nelas algo importante nesse objetivo.

Bloch, ainda que admitindo determinadas falhas e inconsistências no expressionismo, como sua fuga, revolta e confusão, não deixou de elencar seus aspectos autênticos com elementos revolucionários. A valorização da interioridade, a necessidade de uma renovação da forma artística e a importância do conteúdo humanístico são características marcantes das vanguardas. Ainda assim, era preciso perpassar as debilidades do perigo do idealismo e da abstração.

O subjetivismo foi duramente criticado por Lukács, por ser entendido como uma luta contra a realidade objetiva. Para Bloch, o subjetivismo tem algo também de positivo. A fuga, segundo ele, não é o suficiente para caracterizá-lo, pois as lutas dos expressionistas não foram ilusórias, mas foram reais, sobretudo contra a guerra, como Bloch apontou em sua defesa do expressionismo.

O expressionismo está no campo da imediaticidade do sentir. Tomé relaciona essa imediaticidade à *noção* de certeza sensível que Hegel trabalha em sua *Fenomenologia do Espírito*. Quando o espírito capta de imediato o objeto sem depurar suas partes, o objeto é percebido em toda sua totalidade¹⁹¹. Esse entendimento da realidade é colocado no plano da superfície, permanecer nela seria, para os críticos, ignorar a profundidade do real, onde se encontram as particularidades que o compõe e os seus entrelaçamentos, suas conexões.

Sendo assim, a busca da essência pelos artistas expressionistas não aponta para a busca dessas conexões e sim para algo fora da realidade exterior na subjetividade, como os próprios expressionistas definem: “o expressionista não vê tem visões”¹⁹².

A busca pela essência seria mais do que pura abstração. Essa abstração, foi criticada por Lukács como algo extremado e vazio. O que de fato Bloch procura, é dar um tratamento materialístico do uso da subjetividade. Um grande mérito do expressionismo é ter alargado o horizonte do marxismo nesta questão.

Bloch também persiste na valorização subjetiva através do indivíduo genial. Na iluminação, momento da inspiração, ele pontua o detalhe do seu surgimento. Ela advém de uma necessidade objetiva de uma época através do indivíduo genial. Este, por sua vez, é um visionário, alguém,

¹⁹⁰ TOMÉ, João Miguel B. *O Expressionismo na Estética Marxista de Ernst Bloch: diálogo com György Lukács e Bertolt Brecht*. Dissertação (mestrado em filosofia) - Universidade de Lisboa, 2016. p.36.

¹⁹¹ Ibidem, p.41.

¹⁹² EINSER, Lotte H. *A tela demoníaca*. 1985. p. 19.

como se costuma dizer, que está “a frente de seu tempo”. Seria isso o que Bloch assinala quando diz:

[...] a receptividade de uma época não está ela mesma, à altura dessa época, nem de suas ampliações, de suas tendências e latências que continuam a atuar. Também aí a inspiração nasce da demanda da época, que se percebe no indivíduo genial, explica-se em consonância com sua predisposição e potencializa-se junto com a sua potência. O mistério do mundo, que avança no tempo como uma tarefa nossa e se impõe aos grandes talentos, esse mistério é grande o bastante para manter uma dose de incubação nos que são convocados a articulá-los, mas ainda não poderoso o bastante para fundar o modo de esclarecimento próprio de cada sociedade¹⁹³.

Bloch ressalta Marx como um gênio, que esteve em consonância com o *kairós* histórico de modo que a inspiração se move na relação entre a tendência do sujeito e a tendência da realidade objetiva. E, alcançado esse estágio, as obras concebidas e elucidadas em sua época precisam avançar para o novo. A produtividade alcança o estágio da explicação. Esse estágio é a permanente elaboração que busca dar profundidade e ampliação para o que foi alcançado na iluminação. Tendo alcançado com nitidez e entendimento o que não fora antes pensado, o gênio desdobra-se e esforça-se para objetivá-lo para o mundo. “Em termos psicológicos, a genialidade [...] é a força de explicitação desse ainda-não-consciente no sujeito, no mundo”¹⁹⁴.

Tanto na arte, como na ciência, o critério é o gênio conseguir dar forma para algo que até então não possuía forma alguma. A genialidade está cheia de sensibilidade para as mudanças profundas de sua época e suas obras apontam tais mudanças. Apontar o que ainda não veio a ser, o ainda-não-consciente, pode não ser compreendido no seu momento histórico. Algumas vezes, somente na geração vindoura é que esse conteúdo obtém pleno sentido. Bloch diz que isso se torna possível através do fenômeno do *novum*, categoria com a qual a obra do gênio é compreendida. Desse modo, a obra de arte contém elementos do futuro ou conteúdos que apontam para as transformações de uma época o “novum que aponta para frente, que a época anterior não havia notado”¹⁹⁵.

A burguesia, segundo Bloch, é totalmente fechada para os conteúdos do futuro, tanto que eles foram recusados por essa classe. Ele detecta essa incapacidade do conteúdo do futuro na psicanálise, a qual ele chama de ciência filha da classe burguesa. Mesmo com sua novidade sobre a psicologia, ela ainda era voltada para o inconsciente e para os conteúdos passados. Movimentos como *Sturm und Drang* e sua revolta contra o racionalismo iluminista, bem como também o Romantismo, projetaram luzes para frente. Contudo, não foram o suficiente para levar a burguesia para o clarão do futuro, do mesmo modo que o Iluminismo, mesmo trazendo as luzes da razão, ainda não era suficiente para iluminar todos os passos de sua época.

¹⁹³ BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Vol 1. 2005. p. 12.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 126.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 127.

É interessante notar o posicionamento de Bloch referente ao Iluminismo e ao Romantismo¹⁹⁶. Löwy, que apresenta como Bloch busca colocar a força da razão iluminista a serviço da corrente quente romântica¹⁹⁷, destaca o romantismo revolucionário de Bloch enquanto o autor mostra grande interesse por personalidades de mesmo modo, revolucionários e românticos, como Thomas Munzer. Sobre a relação entre o Iluminismo e o Romantismo - aqui entendido como visão de mundo e não apenas como um movimento literário - Löwy diz que, para Bloch,

O socialismo só pode desempenhar seu papel revolucionário na unidade inseparável da sobriedade e da imaginação, da razão e da esperança, do rigor do detetive e do entusiasmo do sonhador – em outros termos, na unidade do Iluminismo e do Romantismo. Segundo uma expressão tornada célebre, deve-se fundir a corrente fria e a corrente quente do marxismo, ambas igualmente indispensáveis¹⁹⁸.

Como comenta Löwy, ao identificar essas forças que aparentemente são tidas como opostas, Bloch busca aproximá-las, porque as compreende em suas funções que convergem para o mesmo objetivo. É inegável a importância da ciência e das luzes da razão para iluminar o futuro, mas esse é vislumbrado através do sonho diurno. Bloch, segundo Löwy, deixa nítido sua visão entre Romantismo e Iluminismo quando trata da religião: “Por um lado, a crítica racional, desmistificadora – ou seja, a corrente fria – é indispensável para denunciar as manipulações ideológicas das igrejas conservadoras, que tentam, pela religião – transformada em ópio do povo”¹⁹⁹. Contudo, por outro lado, “o papel da corrente quente é de salvar, nas religiões, a abundância utópica”²⁰⁰.

O olhar para frente exigente e consciente tem uma visão de futuro que não parte de visões mistificadas e históricas, tampouco de um futuro “embotado no passado”, como aquele com o qual os instintos já se preparam. É um olhar para frente, para algo que ainda está por vir e que é inteiramente novo. A intuição é plenamente consciente de si, enquanto algo que ainda não é consciente totalmente. Então, é quando a esperança desponta como algo de afeto, sendo algo a mais do que uma forte emoção do indivíduo. Ela surge, com nitidez, como função utópica. A fantasia toma grande parte de importância nesse sentido, pois além de se formar representações através de

¹⁹⁶Romantismo foi um movimento cultural, político e filosófico iniciado no séc. XVIII que defendia ideais do sujeito centrado nos sentimentos, sendo contrários às correntes racionalistas e do Iluminismo, que, por sua vez, era um movimento que também coloca o sujeito no centro, mas tem como base a razão na relação sujeito e mundo. LÖWY, em seu texto, trata de perceber uma falsa oposição entre as duas correntes ou mesmo como uma visão muito reducionista ao colocar Romantismo e Iluminismo como movimentos opostos. “Pode-se mesmo, até um certo ponto, considerar certas formas do romantismo – a começar por Rousseau – como uma radicalização da crítica social do Iluminismo. Em autores que podem ser caracterizados como “românticos revolucionários” encontra-se sempre uma assimilação de certos valores das Luzes – acompanhados, é verdade, de uma crítica de seus aspectos mais contaminados pela racionalidade burguesa”. LÖWY, Michel. “Ernst Bloch e Theodor Adorno: luzes do Romantismo”. *Cadernos Cemarx*, n. 6, 3 maio 2013.

¹⁹⁷ Ibidem. p. 1.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 18.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 18

²⁰⁰ Ibidem, p. 18

recordações do que já viu, ela também se compõe de conteúdo “que dá continuidade, de modo antecipatório, ao que existe nas possibilidades futuras de seu ser-diferente, de seu ser-melhor”²⁰¹.

A utopia, até então, foi tomada como ilusão e, por isso, desacreditada, segundo Bloch. Ela sempre foi vista como abstrata e, nesse sentido, Bloch oferece uma explicação. Ela se encontra no plano abstrato e carece de maturidade, ainda não existe nela “um sujeito sólido que a respalde e ela não tem um possível -real como referência”²⁰². Por isso, facilmente não toma um caminho promissor.

O caminho certo deve ser o da utopia concreta, essa elimina a concepção puramente abstrata da função utópica e Bloch enfatiza não se tratar de recorrer ao realismo burguês para realizar este caminho concreto. Trata-se de realizar, a partir do realismo real, a realidade que contém todas as tendências, especialmente aquelas latentes, porque é desse modo que Bloch compreende a realidade: como uma totalidade aberta sempre a toda possibilidade real, a realidade que possui teor de futuro e está acontecendo.

É nesse sentido que Bloch aponta o socialismo como característica da maturidade da função utópica. O socialismo é utopia concreta, porque é uma possibilidade real e não uma mera ilusão: “O que caracteriza o poder e a verdade do marxismo é justamente o fato de ele ter dissipado a nuvem que envolvia os sonhos para frente sem ter apagado as colunas de fogo que neles ardiavam, dando-lhes, ao contrário, força e concretude”²⁰³. A utopia não é um lugar preenchido de coisas realizadas, mas de possibilidades de realizações de coisas que ainda-não-veio-a-ser. No curso da história, a revolução proletária é possível e, com ela, uma sociedade melhor.

Como foi dito, o marxismo de Bloch é marcadamente utópico. Sua visão ontológica está centrada em compreender a realidade do mundo como inacabado, portanto, sendo do mesmo modo que a humanidade, também não alcançou sua existência enquanto tal. Para ele, além do percurso para se chegar à realização do possível real no futuro, é preciso conservar o que já foi dito e preparado anteriormente. O passado tem sua importância enquanto memória que está a serviço do agora e o presente tem seu horizonte voltado para o futuro. Um futuro que pode ser vislumbrado e antecipado.

Marx alcançou, segundo Bloch, essa antecipação através do materialismo histórico dialético. Atento ao curso da história e ao expor a sociedade burguesa que, de revolucionária num dado momento, tornou-se a classe dominante que doravante reproduziu sua classe antagônica, o proletariado percebeu sua força motriz nas revoluções, na luta de classes. Ao analisar a sociedade capitalista e a compreensão das contradições sociais em suas raízes, foi possível compreender que somente a transformação nas bases possibilitaria uma nova sociedade sem classes. Bloch vê nas

²⁰¹ BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Vol 1. 2005. p., p. 144.

²⁰² *Ibidem*, p. 144.

²⁰³ *Ibidem*, p. 145.

teses de Marx a concretização da sua utopia.

O marxismo em Bloch pode causar certa desconfiança por parte de marxistas ortodoxos, devido ao seu estilo e a variedade de pensadores que o influenciaram. No entanto, é preciso considerar alguns pontos do marxismo blochiano para não incorrer em preconceitos por sua pouca ortodoxia:

A afirmação do papel transformador da filosofia; o pressuposto de que a transformação da sociedade, do homem, do mundo, só será possível com o surgimento de uma nova filosofia que seja ciência crítica na práxis (com esperança). A afirmação de que a filosofia só é possível com a supressão da opressão. A opção de um humanismo radical, sendo o homem o ser mais alto para o homem, embora deva fazer a aliança com a natureza. Isto sendo os oprimidos, ou melhor, o proletariado o sujeito privilegiado da história, por onde vir a transformação social²⁰⁴.

Na última parte de *O Princípio esperança*, Bloch conclui com “Karl Marx e o espírito humanitário; substância da esperança”. Sua última reflexão mostra que todas as utopias, desde Thomas Morus, encontram sua concretude no marxismo. Ele retoma a carta de Marx a Ruge: “Ficará evidenciado (...) que o mundo já há muito possui o sonho de uma coisa de que ele apenas precisa ter consciência para possuí-la de fato”²⁰⁵. A miséria e toda humilhação experimentadas pela humanidade tem uma raiz e, tomando conhecimento dela, a revolta torna-se revolucionária. Marx deu a chave para a compreensão histórica da realidade social e, assim, tornou possível reverter essa condição desumana para a transformação da sociedade.

Diante disso, a sociedade socialista não é ainda materialmente real. Ela está contida num olhar imanente enquanto luta e transcendente enquanto função utópica que motiva para essa luta no presente, pois aponta para a possibilidade real do amanhã. Nesse sentido, “o expressionismo encarrega-se justamente de ilustrar artisticamente esta formulação ontológica”²⁰⁶, porque na arte expressionista está não somente a fragmentação de uma sociedade em ruínas, mas a leitura dos sinais do novo, de algo que ainda não é palpável e é antecipado pelo anúncio de algo superior.

2.1.3 A pré-aparência na arte e a concepção blochiana da arte realista

Bloch encontrou conexões profundas entre as propostas expressionistas e suas aspirações, seu modo de pensar, viver e escrever enquanto artista e filósofo. A religião ocupa um espaço importante no traço blochiano e sua visão de Deus. Sem embargo, seja declaradamente ateu, seu ateísmo não o impede de compreender a importância do lugar que essa figura ocupa na vida humana. Sua ideia de Deus “corresponde à tendência mais interior do expressionismo”²⁰⁷.

²⁰⁴ ALBORNOZ, Suzana. *O enigma da esperança*. 1999. p. 30

²⁰⁵ MARX, Karl apud BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. vol 3. Rio de Janeiro: contraponto, 2006. p. 449.

²⁰⁶ TOMÉ, João Miguel B. *O Expressionismo na Estética Marxista de Ernst Bloch: diálogo com György Lukács e Bertolt Brecht*. 2016. p.84.

²⁰⁷ ALBORNOZ, Suzana. *O enigma da esperança*. p. 37.

A ideia blochiana de Deus, assim como no expressionismo, é uma forma de projeção humana, uma maneira de o homem elevar-se acima de si mesmo e visualizar o ser humano ideal “à imaginação utópica do fim, no contexto do desenvolvimento do homem para algo mais alto, para a realização de seu ser autêntico no tempo”²⁰⁸. Para Albornoz, a teologia blochiana apresenta Deus como uma figura ideal humana com fim utópico. Essa figura seria apresentada como “sinal ao mesmo tempo positivo e negativo, e isto se aproxima muito de Deus dos expressionistas”²⁰⁹.

Por ter desenvolvido o seu pensamento no mesmo período do florescimento do expressionismo, a visão blochiana foi marcada pelo impulso do protesto do qual o espírito expressionista estava imbuído, protesto que anunciava o novo e que colocava o ser em marcha no horizonte da possibilidade. O expressionismo tem em sua elaboração artística a necessidade de transpor o pensamento para imagem, recorrendo aos símbolos e ao fantasmagórico. As alegorias, os impulsos e as metáforas sugerem a necessidade mais profunda do que a simples decoração ornamental. Elas são necessárias para entrever uma realidade que ainda não está presente, que não se concretizou. Assim, elas são como pré-aparência do que ainda não é.

Ubiratane de Moraes Rodrigues, em sua tese *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*, defendida recentemente, apresenta um breve quadro hermenêutico acerca da categoria da pré aparência (*Vor-Schein*). A respeito da interpretação de Arno Münster, *Vor-Schein* está ligado ao sentido de utopia e antecipação, categorias centrais de toda a filosofia blochiana. Segundo Rodrigues, também é Münster que traduz, à luz da interpretação da filosofia alemã, o termo *Vor-Schein* como pré-aparência e a interpreta como antecipação: “a) o ‘vor’ – conjunção de temporalidade que designa um ‘anterior’ e, b) o ‘Schein’: aparência”²¹⁰ e também significa ilusão. O trabalho de Rodrigues defende o conceito de transgressão no pensamento blochiano que vai da sua visão antropológica, ontológica à estética. Ele acredita que o que sustenta a estética blochiana do *Vor-Schein* como estética utópica é o elemento de antecipação transgressiva.

A compreensão do conceito de pré-aparência (*Vor-Schein*) como antecipação transgressiva fundamenta-se na sua interpretação de *Denken heißt Überschreiten*, que ele traduz como “pensar é transgredir” e não como “pensar é transpor”, conforme está na obra *O princípio esperança*, traduzido para o português por Nélcio Schneider. Transpor e transgredir possuem significados muito próximos. No entanto, transgredir também significa infringir, violar o limite. Para Rodrigues, essa não é maneira correta de interpretar o conceito. “Transgredir é, antes de violação, um verbo fronteiro; indica ir além, ultrapassar limites. Somente quem vai mais além de sua época pode antecipar o novo em processo”²¹¹.

²⁰⁸ Ibidem. p. 37.

²⁰⁹ Ibidem, p. 38.

²¹⁰ MÜNSTER, Arno apud RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. p. 96.

²¹¹ Ibidem p. 10.

A interpretação de Rodrigues sobre pré-aparência como antecipação transgressiva tem sua chave no pensamento de Bloch e não no idealismo alemão como ele constata em muitos autores que buscaram interpretar o conceito blochiano, ou no materialismo dialético propriamente dito. Mesmo reconhecendo a importância dessas duas correntes, Rodrigues faz da dimensão ontológica do ainda-não-ser a fundamentação crucial para o pensamento estético blochiano. Para isso, sua investigação está na problematização que Bloch apresenta na relação entre arte e verdade na arte.

Em uma conversa com Michel Löwy, Bloch faz a seguinte declaração:

O mundo tal como ele existe não é verdade. Há um segundo conceito de verdade, que não é positivista, que não se baseia numa constância de factualidade [...], mas sim carregado de valor, como por exemplo, no conceito de ‘um verdadeiro amigo’, ou na expressão da poética Juvenal *Tempestas*, ou seja, uma tempestade como ocorre no livro, uma tempestade poética que a realidade nunca conhece, uma tempestade radical. Portanto, uma verdadeira tempestade, neste caso em relação à estética, à poesia; na expressão ‘um verdadeiro amigo’, em relação à esfera moral. E sei que isso não corresponde aos fatos - e para nós, marxistas, os fatos não passam de momentos reificados de um processo, e nada mais - neste caso, “tanto pior para os fatos” [um tal schlimmer für die Tatsachen], como disse o velho Hegel²¹².

Aqui é possível perceber a importância dada por Bloch à relação entre arte e verdade. Essa verdade não pode ser compreendida apenas como fato. A verdade da arte é o que dela corresponde à realidade real. O conceito de pré-aparência (*Vor-Schein*) é o ponto central do pensamento estético de Bloch. É através desse conceito que se pode captar a verdade da arte.

Bloch observa, na filosofia e na religião, o tratamento dado à arte e constata o distanciamento entre a verdade e a arte, pois esta é feita de algo fantasioso, portanto, de ilusão. No campo filosófico, há uma variedade de visões a respeito da arte. Nietzsche uma vez já declarou que os poetas mentem, em outro momento declarou também que a arte tornaria a vida suportável. Em Francis Bacon, a verdade dá-se de forma clara, livre de toda obra do ilusionismo presente na arte. No Iluminismo, por sua vez, a arte que domina o campo das aparências está do lado oposto dos fatos. Assim como no capitalismo, há também hostilidade à arte, os sistemas racionalistas deixam imersas as questões estéticas. O racionalismo de Descartes estava mais preocupado com a técnica da arte. Mesmo quando a arte passou a ser um campo estudado na filosofia, ainda não teve o tratamento que merecia, mas estava em um nível inferior ao conhecimento conceitual.

O campo religioso foi ainda mais hostil. Bloch desvela a iconoclastia através da proibição da reprodução da imagem de Deus e a idolatria (Bloch refere-se às religiões de origem judaica). As ²¹² “El mundo tal como existe no es verdadero. Existe un segundo concepto de verdad, que no es positivista, que no se funda sobre una constancia de la facticidad [...]; sino que se encuentra más bien cargado de valor [wertgeladen], como por ejemplo en el concepto ‘un amigo verdadero’, o en la expresión de Juvenal *Tempestas poetica*; esto es, una tempestad tal como se da en el libro, una tempestad poética que la realidad no conoce jamás, una tempestad radical. Por ende, una verdadera tempestad, en este caso en relación con la estética, con la poesía; en la expresión ‘un amigo verdadero’, en relación con la esfera moral. Y se eso no corresponde con los hechos – y para nosotros, los marxistas, los hechos no son sino los momentos cosificados de un proceso, y nada más – en ese caso, ‘tanto peor para los hechos’ [um so schlimmer für die Tatsachen], como decía el viejo Hegel”. BLOCH, Ernst apud LÖWY, Michael. “Utopía y romanticism revolucionario en Ernst Bloch”. In: Ernst Bloch: Tendencias y Latencias de un pensamiento, Buenos Aires: Herramienta, 2007. p. 13

imagens não fazem jus à fé e a moral. Nem mesmo a música sacra, em certa época, escapou de ser tida como um horror por aguçar o lado sensual. Enfim, tanto a religião, quanto as correntes racionalistas e empiristas viram a arte com desconfiança em nome da verdade “contra o jogo de aparência” na arte. Não somente na religião e na epistemologia racionalista, mas também na própria época de Bloch, a arte sofria repreensão. Ubiratane de Moraes diz:

No tempo de Bloch também houve um momento de interdição das imagens e uma espécie de iconoclastia: a interdição das imagens à juventude revolucionária. A arte era designada como perda de tempo, enquanto desperdícios de esforços [...]. Isso ocasionou inclusive uma dificuldade de posicionamento diante das próprias Vanguardas artísticas históricas, uma vez que elas passaram pelo problema de legitimação e uma espécie de iconoclastia no interior da própria produção artística. O maior expoente foi, segundo Bloch, o expressionismo²¹³.

Por outro lado, os artistas não se viam assim, como jogadores da mera aparência ou encerrados em si mesmo, mas se viam comprometidos com a verdade, segundo Bloch. Contudo, os próprios artistas não deram conta de resolver completamente o problema da verdade da arte. No máximo, “ampliaram-na e fizeram-na precisa”²¹⁴. Nesse caso, não foram nem os filósofos, nem os religiosos e nem mesmo os artistas que puderam dar por resoluto a verdade da arte, mas sim a própria obra de arte. “Pois exatamente na obra de arte realista se mostra que, como obra de arte, ainda se trata de algo diferente de uma fonte de conhecimentos ou até de noções a respeito da história ou da natureza”²¹⁵.

A verdade da arte é encontrada naquilo que é próprio da obra de arte. Esta, por sua vez, não busca corresponder a realidade enquanto tal. Não é desse modo que a verdade do belo opera. O conhecimento que está na obra de arte não é o mesmo conhecimento dos fatos que são empíricos e racionalistas. Na obra de arte, “a pergunta pela verdade da arte se transforma, no nível filosófico, na pergunta pela possibilidade ocasionalmente existente de representação da bela aparência, [...] na pergunta pelo seu correlato no objeto”²¹⁶.

Bloch não perde de vista a dimensão utópica da realidade, ou seja, o sonhar para frente e os ideais possuem seus correlatos na realidade objetiva. São esses correlatos que fazem os ideais serem possíveis concretamente no mundo, inclusive os ideais estéticos. A esse respeito, comenta Lorenzoni:

Os ideais estão sempre em uma relação de tensão com os fatos, de nenhuma forma podendo ser corrigidos ou instruídos por eles. Isso, porém, não significa que os ideais não sejam “aproveitáveis” para algo. Caso suas antecipações sejam concretas, é possível encontrar correlatos nos conteúdos objetivos da esperança²¹⁷.

²¹³ RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch. 2020. p. 105

²¹⁴ BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Vol 1. 2005. p 211.

²¹⁵ Ibidem, p. 211.

²¹⁶ Ibidem, p. 212

²¹⁷ LORENZONI, Anna Maria. “Não esqueça o melhor”: tema e variações da sinfonia ética em *O Princípio Esperança de Ernst Bloch*. 2019. 198 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2019.

Conforme Lorenzoni, esses correlatos viabilizam os ideais éticos e estéticos que apontam para a possibilidade de serem concretizados no mundo. O bem supremo, segundo a autora, é visto por Bloch como realizável nas esferas da ética, da política e da estética. Na esfera estética, esse supremo bem é a plena realização do humano que se torna real na pré-aparência. Esse supremo bem é o “melhor”, que trata Lorenzoni, enquanto finalidade possível e algo desejado e que ainda não foi totalmente objetivado, que ainda não é uma verdade objetiva. Vale salientar que a verdade tem um tratamento diverso na aparência artística. Bloch assim responde à questão estética pela verdade:

A resposta à pergunta estética pela verdade tem o seguinte teor: em toda parte, a aparência artística não é mera aparência, mas uma significação envolta de imagens, designável somente mediante imagens, do que foi impulsionado para frente, em que a exageração e a fabulação representam uma importante pré-aparência. [...] Essa pré-aparência é possível justamente porque a arte leva os seus temas até o fim, em figuras, situações, atos, paisagens, fazendo com que se efetivem no sofrimento, na felicidade e também por sua relevância²¹⁸.

Bloch aponta a diferença entre a pré-aparência artística e a religião. Na religião, as coisas precisam ser renovadas, precisam renascer, portanto, nega-se o que é atualmente. Já a arte, não busca sair do existente, mas parte dele mesmo sem precisar destruir sua natureza. Assim, dá-se seu caráter de não ilusão, pois a arte atua no que já está no mundo, buscando dar a ela sua continuação até chegar em sua versão plena e acabada. Como ocorre com o seu exemplo dado anteriormente sobre a *tempestade poética* do antigo autor Juvenal, “a expressão de todos os possíveis pavores provocados por uma tempestade”²¹⁹.

Bloch relembra Goethe ao contrapor o naturalismo descritivo com o realismo, quando comenta a função do artista em devolver para a natureza que tudo criou uma segunda natureza mais perfeita, mais humanizada. Essa perfeição na arte não deve ser entendida como a manifestação da Ideia, como pensava Hegel, e sim como um caminho gradativo que é assegurado pela possibilidade ou, como Aristóteles concebe, segundo Bloch, “a direção de uma gradativa moldagem enteléuica”. Bloch também recorda a observação de Engels sobre a arte realista ser a representação do típico e situações típicas²²⁰.

O típico, a fisionomia intelectual do artista, sua evolução na dialética com a realidade também típica são aspectos muito trabalhados por Lukács. É interessante perceber que até nisso os dois possuem visões diferentes: para Bloch, como vimos, o típico é “a imagem essencial da coisa decididamente desenvolvida mediante instâncias exemplares”²²¹. Em outras palavras, o típico é para ele essa evolução do personagem que interage com seu meio e através dele alcança maturidade, ao

p.96.

²¹⁸ BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Vol 1. 2005. p. 212.

²¹⁹ Ibidem, p. 213

²²⁰ Ibidem, p. 214

²²¹ Ibidem, p. 215

mesmo tempo que modifica o meio de modo gradativo até assumir todas as possibilidades que lhe cabe. Lukács, por sua vez, vê o típico como o conjunto de características do personagem que, ainda que sejam traços individuais dentro da totalidade da vida social, encontram-se nessa dimensão de totalidade fechada. Trataremos dessa concepção no tópico sobre o autor.

Para Bloch, a obra de arte não é algo pronto e acabado nela mesma, do mesmo modo que o mundo e tudo nele existente, inclusive o ser humano. A respeito desse inacabamento, Rodrigues comenta:

O processo da falta e de inacabamento que há no ser humano é ligado por Bloch ao inacabamento do mundo e sua incompletude. Consequentemente a cultura e o que nela brilha, como a obra de arte, estão em processo e, por isso, também inacabados. Aquilo que ficou brilhando como excedente cultural no passado não liquidado e que sobrevive como conteúdo utópico hoje tem uma relação direta com a categoria da possibilidade. Do percurso da incompletude do humano à incompletude do mundo alcança-se a arte inacabada como *fragmento posterior*²²².

Esse fragmento posterior seria, para Bloch, o excedente cultural. Seria o que sobreviveu da cultura e da ideologia do passado e que se torna pré-aparência utópica, porque não foi acabada completamente no tempo em que ela surgiu. A obra de arte carrega a herança cultural que busca sua realização utópica. É nesse sentido que Bloch procura defender o expressionismo, visto que não somente nele, mas em outros momentos de mudança de épocas, a arte surge como fragmento resultante dessas lacunas, desses espaços da ruptura do novo.

No artigo intitulado *De novo o problema do expressionismo*, publicado em 1940, no livro *Herança desse tempo*, Bloch defende o expressionismo por não ter sido o único movimento na história tido como movimento irregular e fragmentado. Ele trata de mostrar que artistas, em outros momentos da história, tomaram um rumo além da sua contemporaneidade, pois já anteviam uma nova época em meio ao desmoronamento do período em que viviam. Esses artistas estavam num momento de transição e suas obras eram tidas como mediação irregular em meio ao contexto de crise.

Aberturas deste tipo surgiram repetidas vezes desde o final da Idade Média, isto é, nos espaços vazios que surgem como consequência do colapso duradouro de uma velha sociedade, mas sobretudo como resultado da escavação de uma sociedade recém-nascida, assim como no início do crepúsculo, a noite e a manhã estão misturadas. (tradução nossa)²²³.

Bosch, Goya, Franz Marc, Chagall, Picasso, Brecht, entre outros são considerados por Bloch como mestres da ruptura brusca justamente por atuarem nesses espaços vazios entre o

²²² RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch. 2020. p. 48.

²²³ “Openings-up of this kind have appeared time and again since the end of the Middle Ages, i.e. in the hollow spaces which arise as a consequence of the long-lasting collapse of an old society, but above all as a result of the excavation of a newly rising one, just as in the early twilight night and morning are mixed together”. BLOCH, Ernst. The problem of expressionism once again. In: Heritag of our times. Polity Press, 1991. p. s/n.

decadente e o novo que surge. Esses possuem um olhar abruptamente mediado da realidade - já que o olhar artístico é um olhar mediado -, pois a realidade não está estruturada e sim em momento de crise. A realidade não é plena e suave. Por isso, não é possível que arte tenha também tais características.

É próprio da realidade a fragmentação. Então, a arte é uma forma de compreender essa mesma realidade, em todos os momentos de rupturas históricas na sociedade. Todavia, é importante lembrar que na arte há um olhar amplamente mediado e suave, por refletir um momento histórico mais estruturado. Assim, o que sobrevive no tempo não seria exatamente essa obra como utopia que aponta para o que ainda não foi concretizado? O ainda-não está em possibilidade de acontecer, ele é campo do possível-não-vivido, tornando a categoria do real possível, o que caracteriza a ontologia de Bloch.

Como é possível conceber o mundo como inacabado em termos ontológicos e ao mesmo tempo considerá-lo como uma totalidade? Tomé comenta essa possibilidade nos seguintes termos:

O mundo conservar-se-á para sempre na sua condição axial de *abertura, inacabado*, mas a compreensão do horizonte prospectivo que compõe o real surpreende uma noção de totalidade, uma vez que vincula, na mesma esfera de determinação, a sua inerente propensão *em diante* – integrando elementos *ainda-não-vividos* ou *ainda-não-conscientes* – e uma permeabilidade manifestada na orientação assumida em direção ao real, a uma consciência totalizante fundamentada pela relação que naturalmente estabelece com a realidade que já se tornou²²⁴.

A utopia está voltada para o futuro no sentido do ainda-não que está situado no presente, de modo que o ser humano esteja em contato com a sua imanência e a imanência do mundo. Assim, a sua realidade é considerada nos termos do futuro, porque é aberta ao horizonte do possível que ainda não foi realizado concretamente, transcendendo assim a concretude do real presente. A dimensão utópica para o filósofo é transcendente sem transcendência.

Sua visão do ainda não vivido, desse ainda não consciente que se instala como realidade é o que sustenta o termo *utopia*, que deve ser compreendida por meio da historicidade. É, portanto, o que leva a utopia a ser reconhecida como elemento constitutivo histórico e como componente revolucionário. Contudo, essa maneira de pensar a arte sofre contestações entre os marxistas. Lukács objeta a possibilidade de a arte ser utópica. Para ele, não é utópica, o que se explica por sua visão de que arte é reflexo do cotidiano e nada que possa transcender ao ser humano e o seu mundo.

Bloch tem uma visão diferente sobre o existente na realidade, pois a realidade também é composta pelo ainda-não-existente, o que não é caracterizado como algo não existente por assim dizer. É nesse sentido do possível que ainda não ocorreu que o existente também se aplica e torna-se objeto de representação artística, como o existente que ainda não é existente. Portanto, transcende.

Uma transcendência imanente.

²²⁴ TOMÉ, João Miguel B. *O Expressionismo na Estética Marxista de Ernst Bloch: diálogo com György Lukács e Bertolt Brecht*. 2016. p.87.

Diante de sua visão ontológica do ainda não ser - e é aqui que sua estética é fundada -, a arte também faz parte dessa espiral. Desse modo, ela está igualmente inacabada. O belo não é capaz de ser um todo harmonioso, mas é ele fragmentado. Esse fragmento não deve ser entendido como algo que ficou por finalizar, como se o artista simplesmente não tivesse terminado sua obra, e sim no sentido de “algo que foi transformado pela função utópica”²²⁵.

A obra de arte não tem nela mesma o conteúdo acabado de tudo, ela possui o poder de apontar utopicamente para a possibilidade real de concretizá-la. Segundo Bloch, “tudo que é real, sendo vida, processo, podendo ser correlato da fantasia objetiva, possui um horizonte”²²⁶. Conforme Ubiratane, a fantasia exaltada e o realismo rasteiro são formas equivocadas para Bloch. Todavia, ele reconhece a possibilidade de o fantástico aprender, enquanto o empirista e naturalista estão encerrados no imediatismo. A fantasia, ainda que seja um sobrevoar como fuga, possui a arte a seu favor. Ela, pela fabulação mediada, leva a superação da situação existente no presente, ultrapassa a condição em que estão os personagens. É nesse sentido blochiano que Ubiratane interpreta a *Vidas Secas* de Graciliano Ramos:

Podemos citar o otimismo de sinhá Vitória quando sonhava com a formação dos filhos, porque sabia que a superação de sua condição não era simplesmente ser dona da fazenda, como sonhou Fabiano, não era um conto de fadas, era a vida real; a concretude de seu otimismo está na mediação necessária para a superação da realidade em que estavam[...]”²²⁷.

Não cabe ao campo da arte limitar-se aos fatos em nome de um realismo que limite a obra, sua composição, seus personagens. Para Bloch, a obra supera esse campo limitado, transgride, transpõe para o possível que está repleto de futuro. Sem serem levianos, sem serem ilusórios, dentro da concretude estão os sinais de advento. Esses são perceptíveis e estão no horizonte da realidade das utopias concretas, como foi possível Ubiratane captar na personagem de sinhá Vitória. Bloch já assinalou a incapacidade da classe burguesa e pequeno-burguesa de visualizá-las, porque estão voltados para o passado, assim não há esperança para eles. “O mundo sem as qualidades plenas de futuro, assim como o do pequeno-burguês, nem merece um olhar, uma arte, uma ciência”²²⁸. Enfim, não podem enxergar a realidade real, porque essa abarca tudo que ela é e o que ainda não é, mas pode vir a ser.

2.2 O REALISMO DE LUKÁCS NA TEORIA DA LITERATURA

O artigo intitulado *Tendência ou partidarismo*, publicado em 1932 foi o primeiro texto a

²²⁵ BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Vol 1. 2005. p. 217.

²²⁶ Ibidem, p. 219.

²²⁷ RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. p. 160

²²⁸ BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Vol 1. 2005. p. 221.

propor uma reflexão teórica sobre a produção literária do proletariado. Nele, Lukács trata do fator subjetivo, ou seja, a consciência tanto como compreensão da realidade objetiva, quanto como manifestação artística, como algo em conexão com a luta de classes. Por isso, ele apresenta a necessidade de uma perspectiva do proletariado sobre a apreensão da realidade, uma vez que a classe burguesa funda seu conhecimento do real numa falsa consciência. Lukács, citando um trecho da carta de Engels à Mehring, diz:

Para outras classes, incluindo o período revolucionário da burguesia, o que Engels escreveu ainda contém: ‘A ideologia é um processo realizado conscientemente pelo então chamado pensador, é verdade, mas com uma falsa consciência’ (carta a Mehring, 14 de Julho de 1893). Esta ‘falsa consciência’ tem como resultado subsequente que a atividade humana consciente no processo histórico ou não tem nenhum significado ativo, ou então é atribuída uma independência inflada ou um papel de liderança, como também é mostrado na forma como o fator subjetivo aparece na forma de ‘moralidade’, seus objetivos assumindo a forma do ‘ideal’ (tradução nossa)²²⁹.

Dito de outro modo, ou o fator subjetivo não é significativamente efetivo na realidade objetiva ou então sua ação é totalmente independente do processo histórico, sem conexão com a realidade. Apesar dessas consequências no fator subjetivo, Lukács ressalta que essa ideologia não impediu que grandes pensadores chegassem até o profundo da dialética na história, como Hegel, por exemplo. Contudo, “ou se perdem no misticismo nebuloso ou ficam presos em contradições - não são capazes de resolver. (Hegel, por exemplo, a quem Marx viu ser afetado tanto por um ‘idealismo acrítico’ quanto por um ‘positivismo acrítico’). (tradução nossa)”²³⁰.

Na obra *Ontologia*, Lukács apresenta uma concepção de ideologia diferente de sua visão na juventude. Em *HCC*, há um sentido de ideologia vinculado à falsa consciência. A consciência do proletariado é entendida como a única que tem o poder de superar essa falsa consciência da realidade, uma visão distorcida pela reificação da visão ideológica burguesa frente ao cotidiano. Nos anos 30, ele adotou a visão de Lênin para tratar a questão ideológica. Konder, ao analisar o termo “ideologia” nos marxistas no século XX, comenta sobre Lukács:

Nas quatro décadas que se seguiram à guinada que se manifestou em 1931, abandonou alguns aspectos da concepção de ideologia que havia adotado em *História e Consciência de Classe*. Admitiu - numa linha que seguia o exemplo de Lênin - que a discussão epistemológica provocada pelo conceito poderia ser considerada secundária em relação ao exame crítico das diversas ideologias que expressavam as perspectivas das classes sociais e das organizações políticas. Consideradas em seu uso histórico, havia ideologias progressistas e ideologias conservadoras. Consideradas em sua eficácia política imediata, havia ideologias consequentes e ideologias confucionistas. O importante, então, era

²²⁹ “For other classes, including the revolutionary period of the bourgeoisie, what Engels wrote still holds : ‘Ideology is a process accomplished by the so-called thinker consciously, it is true, but with a false consciousness’ (letter to Mehring, 14 July 1893). This ‘false consciousness’ has the subsequent result that conscious human activity in the historical process either has no active significance at all, or else is allotted an inflated independence or leading role, as is also shown in the way that the subjective factor appears in the form of ‘morality’, its goals taking the form of the ‘ideal’”. LUKÁCS, Georg. “Tendency or Partisanship?” In: *Essay on Realism*. 1981, p. 40.

²³⁰ “Stilleither get lost in foggy mysticism or remain trapped in contradictions they are unable to resolve. (Hegel, for example, whom Marx saw as affected both by an ‘uncritical idealism’ and by an ‘uncritical positivism’).” Ibidem, p. 40.

fortalecer as primeiras e combater as segundas²³¹.

O ensaio de Lukács tem como ponto crucial a análise da falsa oposição entre “arte pura” e “arte de tendência”, uma vez que o termo “tendência” é separado da realidade, conforme a visão da classe burguesa. Sobre isso, ele diz que

O que temos em mente aqui é a antítese entre “arte pura” e “tendência”. Sobre esta base, somente duas respostas são possíveis. Ou expressamos desprezo pela ‘arte pura’ e sua perfeição de forma; a literatura tem uma função social na luta de classes, que determina seu conteúdo; cumprimos essa função conscientemente, e não nos preocupamos com as questões de forma da burguesia decadente. [...] Ou então, por outro lado, reconhecemos uma ‘estética’ e tentamos reconciliar com ela uma ‘tendência’. Que é retirada do reino do ‘social’ ou ‘político’, ou seja, um reino que é ‘estranho à arte’ (tradução nossa)²³².

Esta é entendida apenas de forma subjetivamente moral e não emerge nas conexões objetivas. Nesse sentido, o filósofo evidencia a arte de tendência como insuficiente, por estar baseada na subjetividade moral tanto quanto a arte pura. Por outro lado, a condição de classe do proletário está livre ideologicamente dessa falsa consciência burguesa e pode ter outra perspectiva sobre a sociedade, pois seu ser social lhe permite isso. A partir de uma visão de classe e de suas conexões objetivas evidenciadas, é possível buscar um caminho para superá-las. É nesse sentido, então, que fica nítido para os trabalhadores o seu papel na história enquanto fator subjetivo.

Lukács não está sugerindo que essa possibilidade esteja dada somente pela questão de classe. A condição da classe proletária dispõe e possibilita a produção e desenvolvimento do conhecimento da realidade:

Tanto a determinação deste fato subjetivo pelo desenvolvimento econômico e histórico objetivo, e a função ativa deste fator subjetivo na transformação das condições objetivas. Este conhecimento não é, de forma alguma, um produto mecânico e imediato do ser social. Tem de ser produzido. O processo da sua produção, no entanto, é tanto um produto da disposição interna (material e ideológica) do proletariado, bem como um fator de promoção do desenvolvimento do proletariado de uma “classe em si” para uma “classe para si”, ou seja, promover a sua organização interna para o cumprimento da sua tarefa histórica mundial (tradução nossa)²³³.

Partindo dessa análise sobre o papel da consciência na história enquanto protagonismo da classe proletária é que Lukács, através da concepção leninista que apresenta a necessidade da

²³¹ KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 65.

²³² “What we particularly have in mind here is the antithesis between ‘pure art’ and ‘tendency’. On this basis, only two answers are possible. Either, on the one hand, we express contempt for ‘pure art’ and its perfection of form; literature has a social function in the class struggle, which determines its content; we fulfil this function conscientiously, and do not worry about the decaying bourgeoisie’s questions of form. [...] Or else, on the other hand, we acknowledge an ‘aesthetic’ and attempt to reconcile with it a ‘tendency’. that is taken from the realm of the ‘social’ or ‘political’, i.e. a realm that is ‘foreign to art’”. LUKÁCS, Georg. “Tendency or Partisanship?” In: *Essay on Realism*. 1981, p. 36.

²³³ “both the determination of this subjective factor by the objective economic and historical development, and the active function of this subjective factor in the transformation of objective conditions. This knowledge is in no way a mechanical and immediate product of social being. It has rather to be produced. The process of its production, however, is both a product of the internal (material and ideological) disposition of the proletariat, as well as a factor promoting the development of the proletariat from a “class in itself” to a “class for itself”, i.e. promoting its internal organization for the fulfilment of its world historical task (the rise of trade unions and the party, their further development, etc.)”. Ibidem, p. 40.

práxis, ou seja, da teoria e prática, apresenta o partidarismo como modo de estabelecer a correta relação entre ambas. A importância do partidarismo na arte não é entendida por Lukács como partidarismo abstrato e sim como posição que propõe apreender a realidade nas suas contradições e conexões essenciais, dando ao fator subjetivo sua verdadeira função que está em relação com a prática. Em outras palavras, diante de uma concepção materialista da história, o fator subjetivo está em conexão com as condições objetivas históricas e, dessa forma, o partidarismo na arte não é senão a forma de apreensão do sujeito da realidade objetiva. Quanto mais evidente é a relação de classes e a forma como se dão suas leis e desenvolvimento, mais evidente torna-se o papel subjetivo, ou seja, a consciência e ação dos homens para a transformação dessa realidade.

Nesse contexto, através do levante da classe trabalhadora é que pode ser superada a forma da sociedade burguesa, indo além dos limites de uma consciência idealista e conferindo o papel ao fator subjetivo no processo histórico das relações de classes.

No campo da arte, o “partidarismo” busca contrapor a “arte de tendência” e a “arte pura” e a falsa oposição entre elas. Retomando Franz Mehring, ele reconhece que este importante escritor, por mais que tenha se empenhado em desvencilhar-se de uma estética de perspectiva burguesa, estava sob a influência da arte de tendência,

Isto é particularmente importante para nós porque a formulação de Franz Mehring deste complexo de questões, que teve uma influência decisiva no movimento revolucionário proletário na literatura, surgiu sob a influência muito forte da ‘arte da tendência’ burguesa, e apesar de todos os esforços de Mehring, não conseguiu superar as contradições contidas na própria questão. (tradução nossa)²³⁴.

O partidarismo no reflexo artístico não tem a mesma forma do conhecimento de objetividade. No campo da arte, não há necessidade de uma ruptura com a classe burguesa, a adesão à perspectiva proletária enquanto apreensão artística da realidade. Essa condição existe em virtude da peculiaridade do reflexo estético. Os conflitos sociais são conteúdos de obras literárias, porém não são nelas refletidas diretamente.

O partidarismo na estética apresenta-se como oposição à arte pura e a arte de tendência. As duas surgem de uma mesma apreensão estética: a burguesa. Conforme comenta Cotrim, o caráter burguês da oposição de “arte pura” e arte de tendências está na dissociação de tendência e realidade. É o mesmo que dizer que “a tendência consiste num ideal subjetivo, que não emerge das conexões objetivas, mas da pura subjetividade como conteúdo moral”²³⁵. O partidarismo defendido por Lukács traz um conteúdo concreto.

²³⁴ “This is particularly important for us because Franz Mehring’s formulation of this complex of questions, which had a decisive influence on the proletarian revolutionary movement in literature, arose under the very strong influence of bourgeois ‘tendency art’, and despite all Mehring’s efforts, did not manage to overcome the contradictions contained in the question itself”. Ibidem, p. 35.

²³⁵ COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação*. Dissertação (mestrado em filosofia) - USP Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. p. 168.

Na literatura, o escritor toma partido de classe. Ele parte de uma perspectiva proletária e, ao mesmo tempo, toma por herança o período vindouro da literatura burguesa. É partindo dessa premissa que Lukács quer destacar o realismo na literatura não como um movimento, mas antes como um método, um posicionamento do artista diante do mundo. Lukács apontou a decadência da sociedade burguesa decorrente do irracionalismo e da perda ontológica do sentido do ser. O questionamento sobre a civilização ocidental e o seu rumo na história pode até ser uma visão trágica. No entanto, Lukács recobra questões importantes sobre a ética e sentido das ações humanas. A respeito da arte, na defesa do posicionamento de Lukács tanto em relação as vanguardas, quanto a estética partidária, Reiner Patriota comenta:

Em sua crítica literária, Lukács se fará porta-voz de uma concepção equidistante aos dois extremos então dominantes. Entre o vanguardismo em suas distintas vertentes, e a linha sectária de Zdanov, entre o subjetivismo e o objetivismo, delineia-se o realismo crítico e, com ele, a continuação da tradição humanista, singular pela atitude crítica e esteticamente exemplar que seus maiores escritores – Goethe, Balzac, Dickens e Tolstoi, dentre outros – assumiram em face do capitalismo²³⁶.

Os anos 30 foram um período de grande produtividade de ensaio a respeito do realismo tentando diferenciá-lo dos grupos e tendências presentes na URSS. Para Lukács, elas comprometiam a arte, sua autonomia e sua função humanística. Desde a juventude, para o filósofo, a relação entre forma e arte fora um problema ao qual ele dedicara seus estudos. A compreensão do realismo como método é compreender, acima de tudo, a busca de apreensão da realidade social e seus fenômenos, da vida dos seres humanos, suas ações. É a capacidade do escritor de superar as imposições de uma sociedade decadente ideologicamente onde a humanidade é reificada.

Toda essa produção teórica culminou na sua grande obra *Estética*, de 1963. Uma obra que, segundo Patriota, é o desfecho de seu projeto de juventude, no qual o pesquisador defende haver uma consonância entre a estética de Heidelberg entre 1912-1918 e a de maturidade a partir da autonomia da arte como centro categorial. Sobre o conceito de autonomia trabalhado nesse período, Patriota comenta:

O conceito de autonomia proposto por Lukács nos seus manuscritos estéticos de Heidelberg encerrava duas premissas bem claras: a arte como mundo adequado ao homem e como microcosmo fechado formal e conteudisticamente em sua completude. Era-lhe inconcebível renunciar ao princípio da forma como ordenação orgânica da matéria empírica e como dever-ser explícito nascido da matéria criticamente selecionada, condições sem as quais a arte não podia se consubstanciar como vivência e afirmação de valores humanos universais, isto é, como estrutura normativa autônoma. Claro está que, sobre tais bases, não havia de sua parte qualquer possibilidade de trânsito para as tendências de vanguarda²³⁷.

²³⁶ PATRIOTA, R. A relação sujeito-objeto na estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido. Tese (Doutorado em Filosofia) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. p. 35.

²³⁷ PATRIOTA, R. A relação sujeito-objeto na estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido. 2010. p. 40.

O pensamento estético de Lukács perpassa a filosofia clássica de Kant, Hegel e Marx e até mesmo certa influência da filosofia de Kierkegaard como é possível perceber na teoria do romance a respeito de sua visão hegeliana. Mesmo que seu pensamento tenha sofrido significativa mudança, as preocupações a respeito da arte e a forma artística estavam presente em todo seu percurso intelectual até chegar ao marxismo. Seu texto sobre as *Almas e as formas*, de 1911, mostra essa preocupação formal na juventude, enquanto busca pela essência vital, um caminho para alcançar a verdade, que havia se perdido e marcava sua leitura da crise da sociedade moderna.

Em *Teoria do Romance*, de 1916 é tratado a impossibilidade de ressuscitar a epopeia antiga nos tempos modernos. Lukács trata da oposição entre o mundo antigo e suas epopeias, que retratavam seu mundo na sua integridade e o mundo moderno, onde a realidade é cindida entre interioridade e exterioridade. O romance é visto por ele como a epopeia da sociedade moderna burguesa, ou melhor, como uma tentativa de recuperar a unidade entre o sujeito e o mundo, mas que isso não se torna possível.

Essa visão do romance como epopeia da sociedade moderna advém de Hegel. No entanto, Lukács não concorda com a ideia hegeliana de que o romance seria uma consequência histórica do mundo e como reconciliação com o que é²³⁸. Lukács, ao contrário, vê o romance de forma negativa. Para ele, o romance sinaliza a perda de algo importante para a existência, algo que estabelecia uma unidade do ser com o mundo objetivo, uma totalidade espontânea. Na antiguidade, havia uma poesia ligada à vida comum dos seres humanos. Já na modernidade, ocorria a prosa, sendo que o romance apresenta um herói solitário que está na constante busca de algo, de uma unidade.

Lukács entende que o mundo não pode ser penetrado na sociedade moderna. Assim, a arte não atinge mais o mundo: não por perder essa capacidade, mas antes, porque o próprio mundo moderno está alienado. O romance, então, desvela o mundo que está fragmentado, que sofre determinadas perdas de sentido. Toda essa tentativa revela essa problemática e o romance não é senão uma forma de resistência diante desse colapso do mundo. “O mundo exterior, o da ordem social, como todo seu aparelho de instituições, era sentido como uma imensa força de apressão, diante da qual a alma se sentia desarmada, ‘sem pátria’”²³⁹.

Nesse período, Lukács está entre as correntes neokantiana e hegeliana. Mas, como comenta Tertulian, mesmo com a forte influência do sistema hegeliano, havia uma aproximação com a visão de Kierkegaard a respeito de um pessimismo social e a necessidade de uma resistência do sujeito moral:

A tensão kiekegaardiana entre a exterioridade inospitaleira e a interioridade exilada, e, ao mesmo tempo, entre a fé institucionalizada e a fé autêntica respondia bem melhor ao estado de espírito daquele que escrevia a *Teoria do romance* do que a reconciliação da

²³⁸ TERTULIAN, N. Georg Lukács etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Unesp, 2008. p. 111.

²³⁹ Ibidem, p. 108.

interioridade com a exterioridade preconizada por Hegel.²⁴⁰

Essa obra seria, na sua concepção original, uma introdução ao livro que Lukács dedicaria a Dostoiévski, cujo autor é tratado no referido texto como modelo de uma literatura que aponta uma saída para os homens. Segundo Lukács, o escritor russo parte de questões vitais para a vida comunitária, como o bem e a justiça. Isso remete as questões éticas e aí se realiza a vida do indivíduo com a comunidade. Mas, ainda assim, essa saída era utópica, apenas no plano da forma e nunca na vida concreta.

Tendo assumido o marxismo e o comunismo e já depurado seus equívocos expressos, sobretudo em *HCC*, ele revê sua teoria a respeito do romance e escreve *O Romance histórico*, publicado em 1936. Se antes o sentido da vida, a forma e a essência vital tinham sido perdidos, se o mundo era visto como uma máquina opressora e auto movente, agora não era mais visto dessa forma. Se antes o romance era a tentativa de não se acomodar ao prosaísmo burguês, não se resignar a crise do mundo moderno e seu exacerbado individualismo, na tentativa de realizar a totalidade utopicamente, agora Lukács saúda os grandes romances como realistas.

Essa obra é concebida a partir de uma leitura marxista da história. Nela, está contida uma leitura da relação entre o desenvolvimento histórico e são incorporados elementos marxistas para pensar o romance. Há uma mudança significativa a respeito da totalidade, pois ela já não é a totalidade da obra e sim da história. Mesmo sendo uma obra de chave marxista, há ainda muitas ligações com a teoria de Hegel. *O Romance histórico* é a primeira obra em que os elementos marxistas são incorporados na reflexão sobre o romance. “Trata de uma interação entre o espírito histórico e a grande literatura que retrata a totalidade da história. Essa interação é o que ele examina desde de a juventude”²⁴¹. Nas palavras do autor:

O espírito de nosso estudo é pois, histórico. Mas não se espera alcançar nele e por ele uma história completa. Só se fala dos autores cujas obras são, num determinado aspecto, representativas, que constituem momentos cruciais típicos no percurso na evolução do romance histórico. O mesmo princípio de seleção foi decisivo na menção de críticos e estéticos anteriores e de poetas que se devotaram teoricamente à literatura. Em ambos os domínios, procurei mostrar que, no que se refere ao romance histórico, não se trata de encontrar artificialmente sutis “novidades radicais”, mas de se apropriar, como nos ensinou Lênin, de tudo o que é valioso da evolução anterior para elaborá-la com seus próprios critérios²⁴².

É uma grande mudança no pensamento lukácsiano a respeito da totalidade, que na juventude era procurada na obra de arte e agora é procurada na história. Ao modo hegeliano, a história é de fato progresso de reconciliação dos indivíduos em uma sociedade cada vez mais emancipada. É

²⁴⁰ Ibidem, p. 111.

²⁴¹ SILVA, Arlenice Almeida. A história e as formas. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São paulo: Boitempo, p. 2.

²⁴² LUKÁCS, Georg. *La forma Clássica de la novela histórica*. Disponível em <<http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/autores/Lukacs.%20Georg/La%20forma%20clasica%20de%20la%20novela%20hist%C3%B3rica.pdf>> . Acesso em:dez 2020.

nessa obra que ele fundamenta o realismo histórico através dos exemplos dos grandes romances que conseguem captar o tempo histórico. Há uma dialética no tempo, o romance não escapa de sua época, mas o tempo também está contido no romance. O romance antes entendido como a saída para vivenciar a totalidade na forma, agora é visto de outra maneira: “o romance histórico não é episódico ou um gênero particular, mas a formalização que o romance assume ao figurar o passado como a pré-história do presente”²⁴³. O realismo passa a ser defendido como forma literária que apresenta a totalidade do ser humano, desde sua interioridade até suas relações com o mundo na história.

Lukács aborda na obra uma nova forma artística que surge de grandes acontecimentos históricos, como a Revolução Francesa e que acaba por trazer para o seu interior essa mudança na história e coloca as questões numa perspectiva do devir captado artisticamente. Para Lukács, a queda de Napoleão, as convulsões e guerras são momentos de grande experiência das massas. Elas percebem diante dessa “aceleração do tempo” que são os agentes da história. Esse reconhecimento é tido por Lukács como “sentimento histórico”.

Lukács percebe que Hegel já havia compreendido esse movimento do devir histórico de forma especulativa. Almeida da Silva assim comenta a esse respeito:

Na primeira metade do século XIX a filosofia da história de Hegel cumpre papel decisivo ao demonstrar que as revoluções constituem momentos necessários e orgânicos da evolução do espírito; basta lembrar que a Revolução Francesa, nos termos hegelianos, é o “clarão” ou o “salto da noite para a manhã”, a ruptura qualitativa na qual a liberdade não foi apenas concebida, mas realizada²⁴⁴.

A relevância de Hegel no campo da estética é reconhecida no marxismo. Engels, em uma carta a Conrad Schmidh, diz: “você faria bem em estudar as suas lições sobre a história da filosofia (uma das suas obras mais geniais). Como repouso, recomendo-lhe a *Estética*. Quando tiver avançado um pouco nela, ficará assombrado”²⁴⁵. A arte, para ele, é a expressão de um nível da consciência que caminha para seu fim absoluto. Superado esse estágio, os níveis mais elevados estão expressos na filosofia e na religião. A arte é a manifestação do espírito de maneira sensível e teve seu momento da história da humanidade na antiguidade. Um passo em direção ao espírito absoluto é dado através da religião e na filosofia encontra-se um nível superior da consciência. Os sentidos, desse modo, eram insuficientes para se chegar ao conhecimento.

A importância que Hegel dá a obra de arte supera a visão da arte como mera aparência, embora ela também seja necessariamente a aparência de sua essência. Hegel mostra que a arte é também representação sensível do espírito, sua exteriorização. A beleza da arte é superior à beleza da natureza, por ser manifestação do espírito. Portanto, do ponto de vista qualitativo, situa-se acima

²⁴³ SILVA, Arlenice Almeida. A história e as formas. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São paulo: Boitempo. p. 15.

²⁴⁴ Ibidem, p. 19.

²⁴⁵ ENGELS, F. Werke. In: *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão popular, 2010. p. 82.

dela. O que é central na estética hegeliana é a ideia e o que cabe ao elemento sensível, no caso a obra, é ser meio pelo qual a verdade é perceptível, mesmo que com limitações. Ainda que não totalmente de forma adequada, Hegel atribui às obras enquanto fenômenos uma realidade mais próxima da verdade do que a realidade comum, pois ela expressa a verdade da ideia.

Da mesma forma que Hegel compreende a filosofia conforme o movimento das mudanças na história, ele também vê a arte. Lukács também compartilha de Hegel a importância da historicização dos conceitos *forma* e *conteúdo* da arte. Forma e conteúdo encontram-se unidos em cada contexto de época na qual o conteúdo é dado. É esse conteúdo que possibilita a obra de arte ser concebida de determinada forma, sendo assim, esta não é dada de forma independente do seu conteúdo.

O romance histórico traz algumas novidades formais: o romance não é mais uma produção subjetiva para uma realização utópica que teria um desfecho no juízo moral. O escritor é alguém que viveu um contexto na história e depois dessa experiência, ou seja, a partir de seu distanciamento, ele pode então ter a possibilidade e a habilidade de colocar, escrever e figurar os acontecimentos e suas contradições, além das lutas de forma harmoniosa. Os heróis também são percebidos sob um novo aspecto. Os escritores preferem escolher como heróis figuras de caráter médio para que assim possam encontrar uma figura de mediação entre as forças contrárias que incidem na vida dos seres humanos.

Dos escritores exaltados por Lukács estão Walter Scott, Tolstói, Balzac, entre outros importantes nomes que ele trata na obra. O primeiro é visto como precursor do romance histórico que influenciou outros grandes escritores e o último, como o mais significativo de sua geração. Tais escritores tiveram primazia ao produzirem com base em suas experiências históricas, objetivando-as de modo figurativo. Lukács, ao examinar autores e obras com lentes do materialismo histórico, acentua a relação entre a história e literatura: “na vasta cena da história real encontra-se traçado um imenso mapa literário [...] cada obra recebe o seu diagnóstico em virtude de seu lugar particular na topografia histórica”²⁴⁶.

Para Lukács, na sociedade moderna é dissolvida a capacidade de narrar como em Balzac, dando lugar para o método descritivo de Émile Zola. Segundo Almeida Silva, no romance histórico, Lukács antecipa sua defesa do realismo,

O realismo só pode ser realizado quando o âmbito da realidade cotidiana média amplia-se na história e permite ao escritor alcançar na arte o páthos da vida privada, ou seja, a sublimação da realidade interior individual até o ponto em que ela se funde em ações concretas, não em abstrações²⁴⁷.

Partido dessa defesa, Lukács escreveu textos destacando as formas literárias do naturalismo

²⁴⁶ TERTULIAN, N. Georg Lukács etapas de seu pensamento estético. 2008. p. 178.

²⁴⁷ SILVA, Arlenice Almeida. A história e as formas. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo. p. 15.

e do expressionismo como formas ruins de arte. Segundo ele, o naturalismo seria o extravasar da forma e o expressionismo, uma extrapolação do conteúdo. “O culto à forma, leva o escritor à descrição minuciosa da aparência imediata. A ênfase no conteúdo, por sua vez, produz uma deformação intencional da aparência para, assim tornar visível o conteúdo”²⁴⁸. O que Lukács propõe é o realismo clássico como referência para a produção literária numa perspectiva revolucionária.

Em *Narrar ou Descrever?*, Lukács faz distinções significativas sobre o trabalho dos escritores Émile Zola, em sua obra *Naná* e Tolstói, na obra *Ana Karenina*. As duas histórias trazem uma corrida de cavalo. Tolstói envolve toda a cena com as ações decisivas dos personagens. Por sua vez, Zola descreve de maneira detalhada e virtuosa, buscando representar a corrida com destreza de um ótimo observador, portanto, do ponto de vista de alguém assiste a cena e não do ponto de vista de alguém que nela está envolvida:

Isso ocorre, segundo Lukács, porque a corrida de cavalos não possui a mesma importância nas duas cenas. Em *Naná*, a descrição “não passa de uma digressão no interior do romance”²⁴⁹. Não há uma conexão entre a corrida e o enredo de modo que “os acontecimentos poderiam ser facilmente suprimidos”²⁵⁰. Ao passo que, em *Ana Karenina*, Tolstói vincula a corrida diretamente com as escolhas e ações de seus personagens, tornando-se parte decisiva do destino deles.

Ele não está preocupado com o que é puramente narração ou puramente descrição, “o que importa são os princípios da estrutura compositiva”²⁵¹. Segundo ele, essa importância está no fato de que a descrição, enquanto função dentro da composição épica, foi alterada, de modo mais exato, no Romantismo. Lukács exemplifica isso através de Balzac que constatou a necessidade da descrição como meio moderno de composição, uma vez que já não era o suficiente apresentar os personagens em sua individualidade meramente através das atitudes e decisões frente aos acontecimentos narrados.

Já em Zola e Flaubert, a descrição assume outro contexto e outra função, pois os escritores assumem um modo de escrever de acordo com a sua posição diante da vida e dos problemas sociais. No caso de Zola e Flaubert, “não mais participaram ativamente da vida desta sociedade e nem mesmo queriam participar”²⁵², uma vez que rejeitavam o regime político e social que eram consolidados através do capitalismo e suas contradições. O caminho que adotaram foi o de isolamento e da observação crítica da sociedade burguesa. A situação social e econômica dos escritores também são fatores importantes para caracterizá-los. Tolstói, por exemplo, não dependia

²⁴⁸ FREDERICO, Celso. “Lukács e defesa do realismo”. *Cerrados - Revista do Programa de Pós-graduação em Licenciatura* - N. 39. 2015. p. 113.

²⁴⁹ LUKÁCS, György. *Narrar ou descrever?* In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 149.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 149.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 155.

²⁵² *Ibidem*, p. 157.

totalmente da literatura para viver como Zola que por necessidade torna-se um escritor profissional na esteira capitalista.

A necessidade de adotar a descrição como alternativa não faz de tal método algo do mesmo valor que a narração. Os diferentes métodos e composições surgiram pela necessidade de cada época. Por isso, não justifica colocá-los em pé de igualdade no quesito qualidade, o que Lukács chama de “equivalente social”. Isso seria dizer que todas as obras clássicas teriam o mesmo valor que as obras de James Joyce ou John dos Passos. Essa visão, para ele, seria a de um “sociologismo vulgar”.

Lukács supõe, em escritores como Flaubert, o problema no modo de representação artística do real, que é fruto de uma concepção errônea da realidade objetiva. Tendo como referência uma autocrítica de Flaubert, na qual o escritor afirma a falta de assinalar os pontos culminantes de forma artística no seu romance *A educação sentimental* e, com isso, acentua sua visão da vida, onde esse ponto culminante não existe e sim apenas na arte. Lukács, ao perceber isso, indaga se de fato os pontos culminantes pertencem somente à arte, como afirmou Flaubert. Este entende que somente na arte é possível existir o ponto culminante e que somente o artista é capaz de fazê-lo. No entanto, essa visão, segundo Lukács, não passa de um preconceito subjetivo. Em outras palavras, para o escritor, não há possibilidade de os acontecimentos objetivamente chegarem às circunstâncias culminantes de maneira independente do artista.

Mesmo quando se apresentam grandes transformações, momentos culminantes de situações imprevistas, esses acontecimentos são gerados ao longo da história, não são rupturas abruptas do momento presente, mas sim são resultantes de um emaranhado de fatos que se dão em um longo processo histórico. Todavia, a visão moderna não penetra nesse emaranhado de conflitos para compreender os grandes acontecimentos em suas verdadeiras razões. Para Lukács, os intelectuais burgueses, ao cumprirem uma função apologética, compreendiam a crise na economia como algo catastrófico que ocorria interrompendo seu curso.

No texto *Marx e o problema da decadência ideológica burguesa*, de 1938, Lukács mostra que a decadência mascara a fuga da realidade através do recurso do “espírito científico objetivo” e também através de ornamentos românticos. Com isso, permanecem na superfície dos fenômenos, não possuem criticidade e seus conceitos e categorias não possuem conexões entre si. Por isso, por muitas vezes são reunidas ao acaso, mesmo sendo contraditórias. Assim, as contradições existentes na sociedade capitalista ficam imersas pela incompreensão das conexões reais que não recebem o devido tratamento dos intelectuais da sociedade burguesa decadente.

No texto, Lukács também trata sobre como a divisão do trabalho foi ficando cada vez mais complexa e comprometeu a compreensão do ser humano da realidade na sua integralidade. Para além da divisão antiga entre o trabalho da cidade e do campo, a divisão entre o trabalho manual e o

trabalho espiritual é um aprofundamento das necessidades do capitalismo. Até mesmo a divisão mais multifacetada do trabalho espiritual, criando todo ramo de especialização para atender os mais variados interesses, sejam materiais ou espirituais assim se configura.

A divisão capitalista do trabalho, portanto, não se limita apenas a submeter a si todos os campos da atividade material e espiritual, mas se insinua profundamente na alma de cada um, provocando nela profundas deformações, que se revelam posteriormente, sob variadas formas, nas diversas manifestações ideológicas²⁵³.

Sobre a especialização, ele mostra o quão romântica é a forma da ideologia decadente apresentar a questão: a lamentação pela maneira gloriosa que no passado o conhecimento era mais amplo, quase que integral. De forma lamuriosa, apresenta a especialização cada vez mais estreita como “destino de nossa época, um destino do qual ninguém pode escapar”²⁵⁴. O argumento que sustenta tal visão é que a ciência atingiu uma imensa amplitude, que seria impossível uma pessoa possuir conhecimento em todas as suas extensões.

Para Lukács, esse argumento é falho, pois o problema da impossibilidade de um conhecimento enciclopédico que de fato existe no mundo burguês não é pela amplitude e vastidão do conhecimento e suas áreas específicas. O problema está “no modo e na direção de desenvolvimento das ciências sociais modernas. A decadência da ideologia burguesa operou nelas uma tão intensa modificação que elas não podem mais se relacionar entre si”²⁵⁵.

Lukács mostra o exemplo de Weber que, segundo ele, é incapaz de fornecer uma síntese dos campos do conhecimento como filósofo, historiador e economista e de possuir uma postura não crítica diante disso, por sua base filosófica ser deficitária. Como seguidor do neokantismo, “ele aprendeu a justificar pela filosofia precisamente esta separação e este isolamento metodológico”²⁵⁶. Além disso, o neokantismo também é responsável por justificar a separação entre pensamento e ação e teoria e práxis do capitalismo.

A divisão capitalista do trabalho se insinua na alma do indivíduo, deformando-a; como transforma num filisteu limitado um homem que, tanto intelectual quanto moralmente, está muito acima da média. Este império exercido sobre a consciência humana pela divisão capitalista do trabalho, esta separação ideal de teoria e práxis, produzem - nos homens que capitulam sem resistência diante da vida capitalista - também uma cisão entre o intelecto e o mundo dos sentimentos²⁵⁷.

Em meio a essa situação, Lukács detecta o caminho de alguns escritores que não sucumbem diante da decadência ideológica e que já era avistado por Engels: o “triunfo do realismo”. Esse triunfo deve-se ao fato de o escritor estar em constante e profunda relação com a realidade em sua

²⁵³ LUKÁCS, György. “Marx e o problema da decadência ideológica”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: expressão popular, 2010. p. 62.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 63.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 63.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 64.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 66.

complexidade. Em meio a decadência ideológica burguesa, isso se torna uma tarefa muito difícil, além de exigir cada vez mais da personalidade intelectual e moral do escritor. Seu empenho deve estar em preocupar-se, de forma minuciosa, com sua produção de maneira a não capitular por medo de se expor à reprovação dos grupos tomados pelas ideias apologéticas.

Se colocar ao máximo na produção literária com sua visão do mundo e não aquela programada pela armadilha ideológica decadente, pode não ser a única saída suficiente, segundo Lukács. Em meio às condições sociais não favoráveis, como na sociedade burguesa decadente, “a sinceridade do escritor deve ir decisivamente além, portanto, do aspecto formal-subjetivo; deve acolher um conteúdo social e ideológico, deve se orientar [...] na direção de uma abertura para a realidade”²⁵⁸. Para que isso ocorra, é necessário, além de acolher e superar o preconceito frente a essa realidade, uma luta interior para ir além dela e superá-la. Além de uma postura crítica frente a sociedade, o escritor deve estar disposto a ser autocrítico também.

Sendo esses escritores produtos de seu momento histórico, a visão de mundo não seria muito diferente. Isso explica, segundo Lukács, o porquê de tais escritores entenderem que a vida se desenvolve sem grandes saltos e interrupções, julgando ser assim a sociedade como algo normal. Desse modo, eles não mergulham profundamente na realidade objetiva e suas obras tornam-se reflexo deformados de suas leis.

Para que o reflexo da realidade na representação artística seja de fato coerente, é preciso fazer das ações dos indivíduos, bem como seu destino, situações que estejam em conexão com os acontecimentos da realidade. Somente na práxis revela-se a verdade da vida do indivíduo e do seu meio social. É somente na práxis que podemos julgar o personagem e dizer quem é bom ou quem é forte, segundo Lukács.

A descrição adotada como método é consequência de um determinado período histórico no qual se perde a significação épica. Mas, mesmo compreendendo a descrição como efeito de uma série de determinações, Lukács aponta que ela, ao mesmo tempo, também se torna causa: “uma vez que este método se constitui e é aplicado por escritores notáveis (e, a seu modo, coerentes), ele repercute, numa ação de retorno, no reflexo literário da realidade. O nível poético da vida social decai, mas a literatura sublinha e aumenta esta decadência”²⁵⁹.

Outra questão tratada por Lukács é a diferença entre o estilo épico e o estilo dramático na arte. Partindo das definições de Goethe, Lukács mostra que o drama está num nível mais elevado de abstração do que o da épica. O estilo épico, por se situar no passado, alcança tudo o que lhe é mais essencial para a representação artística da realidade. Isso permite detalhar e desenvolver melhor as conexões mais importantes da trama apresentada. No estilo dramático, por sua vez, há uma ostensiva seleção de elementos para conter somente aquilo que é inerente à situação dramática

²⁵⁸ Ibidem, p. 77.

²⁵⁹ Ibidem, p. 165.

apresentada. Na épica, é importante também que em toda as interações e detalhamentos sejam afastados os elementos que não são essenciais de forma a se tornarem um obstáculo para a obra.

O que torna possível organizar os momentos essenciais é a própria práxis, pois, com ela, pode-se perceber o que foi importante e decisivo para que sucedessem os acontecimentos daquela forma. Nesse sentido, Lukács parte para sua defesa do escritor que narra, pois, segundo ele, narrar uma experiência humana possibilita a compreensão do leitor que já evidencia os elementos essenciais que compõem a história narrada. “É a própria vida que realiza a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente”²⁶⁰. Já o observador, perde-se em detalhar coisas que não são importantes na sua descrição, porque não tomou a práxis das experiências vividas como parâmetro para se ater aos momentos decisivos.

O escritor épico é, para Lukács, aquele que permite, na constituição narrativa dos acontecimentos passados, assegurar certa familiaridade ao leitor com os personagens. O leitor é guiado pelo escritor que é onisciente na obra, pois ele já sabe o significado dos detalhes presentes no enredo que contribuem para o desenvolvimento dos personagens. Lukács enfatiza a importância de narrar fatos que já ocorreram, pois esse distanciamento é que promove uma boa seleção dos acontecimentos importantes e seus desenvolvimentos, que já foram operados através da práxis. Através dessa técnica, conhece-se o personagem, seus traços e características e, ao mesmo tempo, pode-se acompanhar suas evoluções e transformações ao longo da obra.

Esse desenvolvimento dos personagens permite observar em que medida a realidade objetiva e os momentos essenciais influenciam nas escolhas, ações e na formação de caráter do indivíduo. Lukács toma como exemplo uma novela de Tolstói, *Depois do baile*. O personagem, pai da mulher amada pelo protagonista, possui relação filial de abnegação e, somente depois, é desvendado que ele é um carrasco militar. Desse modo, o personagem não é apresentado logo de cara como “mero ‘produto’ bestial do tsarismo, mas mostra de que modo o tsarismo transforma em bestas homens que em si, em suas vidas privadas, são bons, abnegados, fazendo deles executores passivos de ações bestiais”²⁶¹.

O que ocorre na descrição, segundo Lukács, é que mesmo contando algo ocorrido no passado, o modo de descrever todas as coisas - as essenciais e não essenciais -, até mesmo igualando-as, acaba por trazer para o presente a coisa descrita. Essa presença temporal, causada pela presença espacial, é equivocada e em nada se compara ao verdadeiro elemento dramático, como é no romance épico. Esse deslocamento do presente não revive o acontecimento como acontecimento ocorrido. A descrição acaba por narrar coisas estáticas, tanto os estados da alma, quanto os estados das coisas. Quando não estão em conexão com as ações humanas, podem ser ou não significativas para o enredo. Na narração épica, os fatos assumem importância na narração por serem entendidos

²⁶⁰ Ibidem, p. 166.

²⁶¹ Ibidem, p. 167.

no seu contexto objetivo, exercendo sua função nos acontecimentos no passado. Já na descrição, isso não ocorre. Não há conexão entre a função das coisas no momento em que elas ocorreram para terem ocasionado tais situações, elas são tomadas com valor equivalente entre si. Isso desconfigura a sua importância, tanto na realidade mesma, quanto na sua significação artística.

Não há mais conexão entre os eventos descritos e a evolução dos personagens, nem mesmo com os objetos descritos. Os personagens são descritos do ponto de vista psicológico para que haja alguma relação entre as coisas e eles. O autor, então, está situado no nível de seus personagens e, com isso, perde a onisciência na evolução do acontecimento. Mesmo sendo independentes, as partes que são tidas como quadros objetivamente acabados em si mesmos por Lukács são sequenciados por uma frágil linha constituída pela vida dos personagens. Isso é, para Lukács, a falsa objetividade e também uma falsa subjetividade, pois os componentes do enredo, principalmente seus personagens estão isolados e seus destinos são insuficientes para manter a unidade da narrativa. Tal método simplifica as situações, dando um caráter episódico para os romances descritos, perdendo a complexidade e as conexões nas interações na realidade verdadeiramente objetiva. Serão “sempre quadros que se colocam uns ao lado dos outros, mas que se mantêm isolados do ponto de vista artístico, tal como os quadros de um museu”²⁶².

Mesmo diante de objeções, tais como as poesias das coisas e sua verdade poética apresentada na descrição, Lukács não vê poesia alguma nelas. As coisas não possuem valor poético em si mesmo, pois a poesia épica dá-se na relação das coisas com a vida dos seres humanos. Sem essa relação, as coisas mais detalhadas podem dizer nada. Um exemplo que ele dá é o quão virtuoso são os naturalistas, que descrevem detalhadamente o cenário de um teatro: “quem não conhece o teatro não poderá formar uma ideia exata da cena. E, a quem conhece a técnica de encenação teatral, ela não diz de novo, e não há nada a dizer no sentido poético também”²⁶³. De tudo isso, resulta uma literatura para os entendidos, uma vez que os autores buscam descrever as coisas pelos seus nomes técnicos sem que seja isso necessariamente conectado com as interações humanas.

Não somente a literatura retrata o homem como natureza morta, mas também na pintura constitui-se esse problema. No naturalismo, a pintura deixou de ter uma forma intensa de expressão. Nas palavras de Lukács,

Os retratos de Cézanne, se comparados à plenitude psicológica presente nos de Tiziano e Rembrandt, são também naturezas-mortas, exatamente como o são os personagens dos Goncourt e de Zola quando comparados aos de Balzac ou de Tolstói²⁶⁴.

Assim, Lukács declara o naturalismo, em seu método descritivo, sem vida e sem poesia. Uma falsa objetividade e falsa subjetividade, que resultam em um subjetivismo extremo. Essa é a herança por

²⁶² Ibidem, p. 172.

²⁶³ Ibidem, p. 174.

²⁶⁴ Ibidem, p. 176.

ela deixada para as artes modernas posteriores.

Segundo Lukács, os realistas são os que apresentam uma visão profunda da realidade, os que compreendem suas conexões e contradições e aqueles que conseguem representá-las artisticamente. Quando não há uma concepção assim, o artista não é capaz de alcançar a complexidade na composição, pois ele não a vive nas experiências cotidianas. Se a sua postura diante do mundo é de isolamento, distanciamento das causas sociais, se não se envolve ativamente no seu contexto social, dificilmente poderá compor obras diferentes disso. “A concepção do mundo próprio do escritor, no fundo, não é mais do que a síntese - elevada a um certo grau de abstração - da soma de suas experiências concretas”²⁶⁵. A tendência do escritor que se isola do mundo é tornar abstratas as questões que ele busca criticar, levando as questões ideológicas e sociais para um campo do misticismo e da irracionalidade, que é permitida pelo falso objetivismo que apresenta sua desilusão perante o sistema capitalismo e sua revolta face a política como uma crítica que em nada impulsiona uma mudança real na estrutura da sociedade, tampouco elucida as raízes dos problemas sociais.

Lembrando Marx, Lukács diz que a reação do proletariado no mundo inumano do capitalismo é diferente da reação da burguesia, pois a classe operária revolta-se contra uma realidade onde não é permitida a sua existência de forma humana e humanizada, ao passo que a burguesia reveste essa inumanidade de humanidade por estar na posição de classe dominante, portanto, que se beneficia com tal sistema. Contudo, “quando se tenta dar expressão literária a essa revolta, manda-se pelos ares o maneirismo descritivo com suas naturezas-mortas”²⁶⁶.

Na literatura, Lukács destaca Gorki e Martin Andersen Nexö por esses estarem em contato com a classe operária e, portanto, não seguirem os padrões de descrição dos autores modernistas. Lukács não deixa de evidenciar que a revolta não é algo somente da classe dos trabalhadores e nem mesmo só de um tipo. Há na burguesia revolta também e dela pode surgir uma literatura que testemunha contra si própria. Todavia, o ponto fraco das artes modernas, em seu método compositivo de descrição é que o capitalismo é visto como “pronto e acabado”²⁶⁷. Os autores não aprofundam em suas entranhas, não evidenciam as suas contradições, não mostram as lutas opostas existentes e declaram o fracasso da revolta como desilusão diante da “vitória final da inumanidade capitalista é dada por antecipação”²⁶⁸.

Diante disso, Lukács constata que não é verdadeiro que o método da observação reflete adequadamente o capitalismo em toda sua desumanidade, pois não capta seu desenvolvimento, nem mesmo o fato de que ele se reproduz constantemente e que seu processo é feito de contradições, que está cheio de lutas e rupturas que somente aprofunda sua desumanização. São as forças produtivas aquelas que também combatem em seu interior e estão constantemente presentes.

²⁶⁵ Ibidem, p. 180.

²⁶⁶ Ibidem, p. 182.

²⁶⁷ Ibidem, p. 183.

²⁶⁸ Ibidem, p. 183.

Na última parte do texto, Lukács trata da situação da literatura na União Soviética dos anos 30. Mesmo com o fortalecimento da sociedade socialista e a participação de intelectuais no curso revolucionário, na literatura ainda restou resquícios da cultura da burguesia decadente. A discussão sobre o naturalismo e o formalismo que ocupava lugar na União dos Escritores Soviéticos mostra claramente que entre alguns escritores a fase da decadência ideológica ainda não foi superada. Entre os escritores, ainda reinava certa confusão sobre o que se compreendia por forma e por técnica.

Outro problema salientado é sobre a relação entre a forma e resquícios ideológicos da burguesia, que deveriam ser liquidados e sobrepostos pela ideologia soviética: “não se chegou a falar e, quando se falou, foi em forma vulgar que só contribuía para confundir os problemas: referimo-nos, aqui, ao fato de que um crítico tenha enxergado no naturalismo e no formalismo posições diretamente hostis ao poder soviético”²⁶⁹. Lukács, então, formula o questionamento a fim de respondê-lo: “a crítica feita por nós ao método da observação e descrição na literatura burguesa posterior a 1848 se aplica também à literatura soviética?”²⁷⁰. Lukács responde que sim, para alguns escritores. Estes veem o naturalismo de Zola como modelo.

Não somente o naturalismo, ressalta Lukács, mas o simbolismo e os movimentos que dão mais ênfase na forma sobre o conteúdo devem ser criticados. Mesmo que tais movimentos busquem ser contrapontos de movimentos anteriores, todos possuem uma tendência ao superficial. No expressionismo e no futurismo, essa deformação na literatura é ainda mais aprofundada. Isso ocorre até mesmo na corrente *neue Sachlichkeit*, nova objetividade, que é entendida por Lukács como pseudo-realista e é uma tendência ainda mais desfigurada e desumana.

Uma das heranças do naturalismo na literatura soviética, segundo Lukács, é a confusão que se faz entre o enredo e o tema que se quer desenvolver. Como ele diz, “essa substituição do entrecho pela completa descrição objetiva de todas as coisas que entram no tema, é uma parte essencial da herança do naturalismo”²⁷¹. Para Lukács, o processo deveria ser o inverso. O enredo pode conter muitas nuances, ser rico de suspenses e surpresas, mas o que torna o enredo importante com suas variedades é apresentar os traços típicos dos personagens, como cada um desenvolve-se na grande trama escrita. Ao perder esse importante teor, a história fica empobrecida.

Sobre a composição de alguns escritores soviéticos, Lukács diz que alguns são abstratos e esquemáticos. Diante dos esquematismos, os personagens não ganham vida. Eles são tratados como figuras episódicas sem a devida importância objetiva, pois suas ações e seus problemas peculiares não possuem relevância através dos acontecimentos. Lukács adianta-se na questão que pode ser colocada pelos modernos: e não é assim que ocorre na realidade? De fato, é assim que a vida se mostra em sua superfície, segundo Lukács. Ao retomar um exemplo de *Guerra e Paz*, de Tolstói, no

²⁶⁹ LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 86

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 86.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 87.

momento em que o escritor usa de um acaso para entender as necessidades de seus personagens, Lukács coloca essa possibilidade no cumprimento do escritor em “captar a relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície, construindo um trecho que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada”²⁷². Essa incapacidade de manter os personagens interessantes, para o filósofo húngaro, é resultado da literatura da burguesia decadente.

A arte episódica, assim chamada por Lukács, apresenta outros problemas, como: a impossibilidade de ser ela uma arte que represente o novo homem, pois ela não se preocupa com o desenvolvimento dos acontecimentos para que ele chegasse a ser o novo homem. Mesmo quando os escritores se esforçam para mostrar a vida íntima dos personagens, fazem-no de modo a não conectar suas vidas com o enredo na obra. Desse modo, o homem novo é apresentado não como agente vivo no enredo, mas sim como peça de acessório. Certamente, para Lukács, essa não era a maneira de produzir uma obra literária da perspectiva do proletariado.

2.2.1 O realismo socialista como realismo crítico

A arte de vanguarda é apresentada por Bürger como arte que modificou o modo de se entender o compromisso político. Ela teria o objetivo de destruir a instituição arte que se distanciou da práxis vital. Essa práxis era a sua ligação com funções rituais na antiguidade, ou de cultos ao sagrado para a religião, ou até mesmo a função de autorretrato de um grupo social. Essa separação da instituição arte da práxis vital acarretou efeitos nas obras em particular. Enquanto na arte orgânica as partes eram subalternas da totalidade, nas artes de vanguarda, ou seja, nas obras inorgânicas, as partes tornaram-se independentes do todo.

Lukács defende a arte orgânica, que no caso é arte que ele chama de realista, segundo Bürger. Ele a trata como um modelo a ser seguido. Seu pensamento estético possui um comprometimento normativo ao modo de Hegel, que também propõe o elemento normativo em sua teoria. Hegel, em sua estética, confronta o romantismo com o clássico, “a perfeição clássica [...] já não é acessível à obra de arte romântica”²⁷³, pois, na arte romântica, o espírito se eleva a si e não entra em contato com o mundo exterior, enquanto que, na arte clássica, o espírito está em contato com a realidade interior e exterior e somente nesse movimento pode contemplar sua aparência externa. Para que o espírito se abra a formas elevadas de consciência, é necessário a superação da arte e poder chegar até a filosofia.

Como já foi colocado, Lukács trabalha com o confronto entre o realismo e vanguardismo. Como Hegel, ele trata essa discussão no âmbito da filosofia da história. Contudo, diferentemente da dialética idealista hegeliana, ele o faz numa perspectiva materialista. Lukács analisa o problema da

²⁷² Ibidem, p. 90.

²⁷³ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. 1993. p. 145

arte como a impossibilidade de reprodução da sociedade em sua totalidade diante de grandes transformações. Para ele, houve a perda da capacidade da totalidade que inicia no naturalismo e essa dissolução alcança seu auge nas artes de vanguarda posteriores. Bürger entende que Lukács “transfere a crítica hegeliana da arte romântica para o fenômeno da decadência historicamente necessária da arte da vanguarda”²⁷⁴. A arte da vanguarda é fruto da alienação da sociedade capitalista que não consegue “identificar as forças históricas reais que opõem à essa alienação”²⁷⁵.

Bürger, no debate de Adorno e Lukács, constata que estes não detectaram o resultado da vanguarda ou antes sua intenção: destruição da instituição arte. Ele aponta também que os autores viram o movimento quando muito como algo que trouxe novidade para a produção de obras. Para eles, as artes de vanguarda foram efêmeras, pois fracassaram em seus objetivos. No entanto, não enxergaram seus reais resultados: embora não puderam destruir a instituição arte, elas minaram a possibilidade de um estilo ser promovido como modelos normativos, tendo uma validade geral. “A simultaneidade das artes realistas e vanguardistas é hoje um fato contra o qual já não pode levantar-se nenhum protesto legítimo”²⁷⁶.

Adorno, em *Conciliação extorquida* (Erpresste Versöhnung), faz uma crítica à publicação do texto de Lukács, intitulado de *O significado atual do realismo crítico* (Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus). Nele, retoma o posicionamento de Lukács nos anos de 1930, quando o debate sobre o expressionismo ocorreu. Ele avalia a mudança sobre certos aspectos:

O livro *O significado atual do realismo crítico*, publicado em 1958 na Alemanha Ocidental pela casa editorial Claassen, oferece pistas de uma mudança de posição do filósofo de 73 anos, provavelmente ligada ao conflito que gerou sua participação no governo Nagy. Não apenas se fala dos crimes da era stalinista, mas em uma formulação antes impensável, fala-se até mesmo positivamente “de uma tomada de posição geral a favor da liberdade de escrever”. Lukács descobre postumamente algo de bom em Brecht, seu adversário de tantos anos, e enaltece *A balada do soldado morto*, tomando-a como genial, enquanto aos detentores do poder em Pankow pode parecer um horror (Greuel) de bolchevismo cultural. Como Brecht, ele quis ampliar o conceito de realismo socialista, com o qual se tem estrangulado há décadas todo impulso indomável, tudo o que parece incompreensível e suspeito aos aparatshik, para com isso encontrar mais espaço do que apenas o mais miserável refugio (Schund). Ousa assumir uma oposição tímida, antecipadamente paralisada pela consciência de sua própria impotência. A timidez não é tática alguma. A pessoa de Lukács está acima de qualquer dúvida. Mas a estrutura (Gefüge) conceitual, com a qual sacrifica o intelecto, é tão estreita, que sufoca qualquer um que queira respirar livremente; o *sacrifizio dell'intelleto* não deixa intacto nem a si próprio²⁷⁷.

Segundo Jordão Machado, a identificação de Adorno sobre o realismo de Brecht, Lukács e o socialismo oficial ocorre em razão das críticas de Lukács e Brecht terem sido tímidas e impotentes, “que é simetricamente análoga à impotência do protesto das vanguardas, para Lukács”²⁷⁸. Para

²⁷⁴ Ibidem, p.154

²⁷⁵ Ibidem, p.154

²⁷⁶ Ibidem, p.147

²⁷⁷ ADORNO, Theodor. “Reconciliação extorquida. A propósito da Significação atual do realismo crítico de Georg Lukács”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014, p. 321.

²⁷⁸ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Ibidem, p. 187.

Reiner Patriota, Adorno está equivocado na sua crítica: a teoria do realismo de Lukács não chega a contradizer sua produção de juventude, mesmo que haja uma mudança no aparato conceitual. O desenvolvimento do realismo “foi o começo de uma grande reformulação conceitual que, por um lado, desaguou na monumental Estética de 1963 e, por outro, atualizou e repôs premissas fundamentais do pensamento de juventude”²⁷⁹.

Em *Pensamento Vivido*, Lukács explica o motivo de fugir para Moscou quando Hitler chega ao poder na Alemanha. As questões sobre arte e literatura tinham mudado com o fim da Associação Russa dos Escritores Proletários (RAPP), o que significou um momento de avanço na cultura. Um novo grupo formou-se e, com ele, havia a expectativa de uma nova fase cultural com mais liberdade, onde todos escritores seriam bem-vindos. No entanto, a partir do I Congresso da União dos Escritores Soviéticos, em 1934, foi instaurado o realismo socialista como estética oficial. A cultura foi estrangulada na URSS sob a ditadura cultural stalinista via Zdanov.

Para Fabio Alves Santos Dias, o realismo socialista oficial não tinha nada em comum com aquela defendida e teorizada por Lukács, pois o que estava em jogo, para Lukács, era o realismo como herança e não como propaganda partidária. Mesmo permanecendo sob tal regime, Lukács juntamente a Mikhail Lifschitz fez grandes progressos com as pesquisas sobre questões estéticas. Também se arriscou ao fazer, na revista *Literaturnii Kritik*, oposição às imposições do sectarismo de Stalin e Zdanov. Essa revista surge com a dissolução da RAPP e alguns de seus membros compuseram o novo grupo que, para Lukács, eram representantes do marxismo autêntico. Esse grupo fiel à construção de uma estética marxista não se resignou ao sectarismo stalinista, ainda que os métodos de Stalin não tivessem evidentes para esse grupo.

O fato de que os métodos de Stalin constituíssem o centro deste estado de coisas só mais tarde se fez claro para nós. Não obstante isso influi no tom dos artigos. Ao contrário, no que diz respeito à essência dos mesmos, continuo acreditando que, já naquela época, eu compreendera corretamente determinados problemas básicos.²⁸⁰

Talvez aqui, mesmo que não tenha sido a intenção de Lukács, possamos ver uma resposta às críticas de Adorno em relação à timidez que ele julgou sobre os textos de Lukács acerca do realismo socialista oficial. Até mesmo alguns historiadores burgueses citados por Lukács, como Jürgen Rühle, perceberam a distinção que Adorno não percebeu. Lukács transcreve a declaração de Rühle: “O realismo que ele [ou seja, eu] tinha em vista diferia essencialmente do ideal artístico estalinista. [...] A ideologia estética do estalinismo distanciou-se da definição do realismo de Lukács- e com isso, no fundo, do marxismo”²⁸¹.

Lukács dedicou-se a escrever e teorizar sobre o realismo que defendia e, mesmo estando sob o

²⁷⁹ PATRIOTA, Reiner. *A relação sujeito-objeto na estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. 2014. p. 40.

²⁸⁰ LUKÁCS, György. Prefácio de 1965. In: *Marxismo e teoria da literatura*. 2 ed. São Paulo: Expressão popular, 2010. p. 14.

²⁸¹ *Ibidem*, p 14.

comando stalinista, arriscou-se a defender a autonomia da obra de arte diante do utilitarismo partidário soviético. Seus textos permearam a linha tênue entre as articulações do proletkult do vanguardismo que combateu desde a juventude. Ele reivindicou o realismo crítico como método de composição literária e conferiu através desse método um modo de o escritor lidar com sua realidade diante da criação artística.

Ao referir-se ao realismo socialista, Lukács tinha essa concepção, sobretudo buscando fazer dele um método de criação adequado à sociedade socialista em construção na Rússia. Sobre a abordagem dos escritores socialistas, Cotrim comenta que “quando emprega o termo “realismo socialista”, nosso autor [Lukács] se refere a tais criações apenas como os romances soviéticos, entre os quais menciona, em especial, Gorki, mas também Fadeiev e Cholókhov”²⁸².

É certo que, em relação às artes de Vanguarda e à defesa da forma realista, Lukács errou. Esse erro é assinalado por Jordão Machado.

Na supressão de mediações decorrente dessa conexão direta que estabelece entre forma artística e tendências filosóficas a ela contemporâneas, a análise de Lukács mostra-se frágil – na verdade, um erro histórico! – como já havia apontado Bloch em relação à questão do irracionalismo, e Adorno, posteriormente, em relação aos conceitos de decadência, normal e patológico etc. A autonomia da forma artística é suprimida; é expressão da Weltanschauung irracionalista, da “ontologia do indivíduo isolado”, que opõe rigidamente realidade interior e exterior²⁸³.

Não podemos deixar de mencionar certo reconhecimento de Lukács, em relação às artes de vanguarda, quando, mais tarde, ele revê sua postura radical em não aceitar as novas técnicas e admite que algumas obras acertadamente cumpriram as exigências realistas segundo sua visão:

Naquela época, quando do primeiro choque (de certo modo) com o vanguardismo, neguei de modo radical a prioridade da inovação técnica. Contudo, não tardaria em se tornar para mim cada vez mais claro, ao analisar artistas e obras particulares, que – embora considerar esta inovação técnica como princípio básico do juízo estético merecesse certamente uma total repulsa – certas inovações podiam se converter, enquanto reflexos de relações humanas realmente novas e independentemente das teorias e intenções de seus inventores e propagandistas, em elementos de figuração verdadeiramente realistas²⁸⁴.

Contudo, esse reconhecimento não é o suficiente para fazê-lo corroborar com as produções da vanguarda. Para ele, continuou sendo problemático no que tange à totalidade e permaneceu o expressionismo sendo uma arte decadente que refletia não mais que a decadência. Aos 80 anos, numa entrevista concedida a Antonin Liehm, ele declara: “em arte, quando se tem algo a dizer, é preciso encontrar a forma conveniente para fazê-lo. Nesse ponto, sou conservador”²⁸⁵.

Sob seu ponto de vista conservador, Lukács defende uma forma conveniente da arte para se

²⁸²COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação*. 2009. p. 242.

²⁸³MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014, p. 179.

²⁸⁴LUKÁCS, György. Prefácio de 1965. In: *Marxismo e teoria da literatura*. 2 ed. São Paulo: Expressão popular, 2010. p. 16.

²⁸⁵LUKACS apud KONDER, Leandro. *Os marxistas e as artes*. São Paulo: Expressão popular, 2013. p. 142.

comunicar. Mas isso não seria dar ao artista a liberdade necessária para novas experimentações? A quem cabe julgar qual o melhor meio para este feito na obra de arte? Essas são umas das indagações que Anna Seghers e Bertolt Brecht fazem do ponto de vista tanto teórico, quanto como criador ao entendimento de Lukács acerca do realismo, bem como as críticas que ele faz as vanguardas.

Em cartas trocadas com Anna Seghers em 1938 e 1939, publicadas na *Internationale Literatur*; no ano de 1939, estão registradas, de maneira amistosa, a discussão sobre o que seria realismo. Essa é a primeira colocação de Seghers, ao perseguir algumas pistas na história da literatura. O que ela primeiro salienta é o especificamente artístico na obra de Goethe, que não está ligado ao dom, genialidade por si só, mas na construção e nos níveis técnicos da produção artística.

Tolstoi, como Seghers menciona, faz uma síntese do que seria esse processo de produção.

Em seu diário, Tolstoi sustenta que este processo de criação tem duas etapas, por assim dizer. Na primeira etapa, o artista recebe a realidade aparentemente inconsciente e imediatamente, como algo completamente novo que ninguém tinha visto antes, de modo que o que há muito se conhece se torna desconhecido; na segunda etapa, porém, a questão é tornar esse desconhecido conhecido novamente, e assim por diante. (tradução nossa)²⁸⁶.

Se Lukács entende o realismo como método, Seghers percebe que esse é um método mais atento para o segundo passo da produção: o de como na arte será evidenciada o que da realidade foi recebida de forma nova, portanto não conhecida como era. Contudo, ela chama a atenção para que o primeiro nível seja visto com igual importância. Se não ocorrer o processo de recepção da realidade como algo que nunca fora conhecido, tampouco seria possível a segunda etapa desse processo de produção. Em outras palavras, não seria possível sequer estabelecer o realismo enquanto método. Ela constata essa falta em escritores de sua época. Muitos deles, mesmo aplicando o método realista, não deram conta de fazer uma obra literária que fosse capaz de figurar a realidade de modo compreensível ao leitor, antes retratavam um mundo estranho para esse.

A falta desse exercício do artista em colocar como desconhecido aquilo que é demasiado conhecido e compreendido, torna-se um problema na concepção da obra. Kleist seria de uma geração de artista que, ao contrário, permaneceria na primeira fase do processo de produção. Seghers constata que essa dificuldade de Kleist, assim como de outros está, além de toda uma problemática subjetiva, na situação social em que viveu, isso comprometia a realidade de fato. A realidade de seu tempo era uma realidade de choque, confusa, caótica. Ultrapassar essa realidade imediata pode ser mais difícil pela sua insistência em perdurar ou também pela dificuldade do artista. O que Anna Seghers constata também é que, se é importante ultrapassar o imediato, é também importante entrar em contato com essa imediatez.

²⁸⁶ “In his diary, Tolstoy maintains that this process of creation has two stages, as it were. At the first stage, the artist receives the reality apparently unconsciously and immediately, as something completely new that no one had seen before, so that what has long been known becomes unknown; at the second stage, however, the question is to make this unknown known again, and so on”. SEGHERS, Anna. A correspondence with Anna Seghers. In: *Essays on Realism*. Cambridge, Massachusetts, 1981.p. 169

Isso não seria talvez dizer que as obras de determinados artistas fossem vazias por essa dificuldade, já que talvez essas formas foram inevitáveis em determinadas épocas. Para cada período da história da arte, o surgimento de uma nova forma sempre foi o contraposto ao que se tinha até então. Retomando o ensaio de Lukács, *Trata-se do realismo*, Seghers busca obter a resposta de Lukács sobre o que seria então realismo, já que, como ela observa, os termos usados por Lukács acabam por possuir sentidos diferentes.

Nesse sentido, Seghers recapitula na história pontos interessantes: o primeiro é sobre o realismo quando a obra está em seu contexto e ali adquire seu sentido realista, ou um passo nessa direção. Segundo, é quando trata da arte na antiguidade, uma vez que, já nessa época, os estilos eram os mais variados possíveis e cada geração admirou a sua própria antiguidade, tirando cada uma dela seu proveito com a visão que possuía em sua realidade própria. Não tendo certas considerações, como essas apontadas, a discussão sobre realismo segue deixando ainda lacunas para Seghers.

Se um artista retoma bases antigas para sua obra, ainda que naquele momento elas tenham sido realistas, hoje esse realismo já não lhe compete mais. Ocorre um anacronismo, do mesmo modo que o fascismo faz quando retoma questões religiosas antiquadas já superadas e dá a elas novas roupagens. Contudo, fazem isso com o significado que possuíam no passado. Na história da arte, em seu desenvolvimento é possível ver que cada movimento tentou dar a solução para seu contexto. Não somente o momento histórico, mas também a condição social, sua nação, suas particularidades, fazem com que artistas sejam compreendidos como realistas. Seghers exemplifica com sua experiência nesse sentido quando foi compreender determinadas obras italianas, quando foi para a Itália e conheceu melhor aquela realidade do artista.

Outro ponto que ela salienta está na recepção das obras de arte em cada época. Uma obra que no seu contexto era vista como revolucionária, tem seus aspectos suavizados e mais reais e já não é vista da mesma forma pela geração seguinte. Isso mostra que não é simples para um artista figurar sua realidade de modo que o fruidor terá acesso. Muitas vezes, a capacidade de enxergar de forma nova não é alcançada pelo espectador. Nem sempre os artistas foram realistas ou tornaram a realidade consciente em sua época.

O que cabe ao crítico é cumprir com seu objeto de crítica, ou seja, com o artista e sua obra, uma profunda análise justa e coerente que leve em conta todos os passos do processo do especificamente artístico. Desse modo, antes de rotular determinadas obras ou até mesmo um movimento inteiro, deve-se ter em conta toda a realidade social do artista e a realidade na qual a obra se encontra no momento da crítica. Assim, torna-se mais precisa a análise crítica e talvez determinadas críticas a alguns escritores caíam por terra. Seghers aqui aproxima-se das artes de vanguardas, acusadas de formalistas por Lukács e mostra que talvez suas obras literárias alcançaram

o objetivo de registros de dados de sua época e que não vê nisso um traço de decadência como ele.

Outro teórico que também questionou o realismo de Lukács foi Bertolt Brecht. Para ele, a concepção fechada do realismo era um grande equívoco. Lukács estava apegado à forma e para ele isso não é o suficiente para determinar o realismo. O realismo, para Brecht, deve estar de acordo com as exigências do momento histórico em que se está inserido. O apego a um método do passado é cair no formalismo, é deixar de ser realista.

Brecht, da mesma forma que estava atraído pelo marxismo, estava disposto a renovar o teatro que já não era o suficiente como estava, segundo ele. O teatro não transmitia o prazer que ele percebia nos grupos que se reuniam para discutir os clássicos russos. Era esse entusiasmo que Brecht queria levar para suas peças, sobretudo escrever sobre temas sociais. Através de suas novas peças, foi-lhe possível vislumbrar uma nova concepção estética que rompia com as velhas formas artísticas.

Assim como em Bloch, podemos compreender a distância teórica acerca do que se compreende sobre o marxismo. Entre Brecht e Lukács ocorre o mesmo. O realismo brechtiano é inovador, destemido das novidades técnicas, destemido, porque está disposto a quebrar com as tradições em nome na representação do real. Essa apropriação das novas tendências é realizada de modo a contribuir para sua concepção de arte realista e sua função social. Um exemplo disso é a importância que ele confere ao Naturalismo ao criticar o drama no realismo burguês que transmite valores burgueses em sua forma. Por outro lado, assim como Lukács, Brecht rejeita o método descritivo virtuoso deixando a obra com contornos rígidos e sem vida.

Mais do que apresentar uma realidade como está posta, é preciso apresentá-la na sua movimentação histórica, é preciso pensá-la dialeticamente. Brecht busca trazer essa concepção para sua criação artística dando importância para o distanciamento.

Brecht, vê a necessidade de compreender o realismo como um conceito que deve ser revisto constantemente na medida em que a realidade da sociedade exija. Brecht escreveu acerca do realismo que defendia, e defendeu das críticas lukácsianas, as inovações estéticas. Esses textos não chegaram a ser publicados na *Das Wort*, somente muito tempo depois é que vieram a público. Passaremos a analisá-los no próximo capítulo.

3. O EXPRESSIONISMO COMO CONTRIBUIÇÃO PARA O REALISMO

3.1 O REALISMO DE BRECHT COMO CONTRAPONTO AO “REALISMO FORMALISTA” DE LUKÁCS

Bertolt Brecht escreveu textos apresentando apontamentos contrários aos que Lukács publicou sobre o realismo e o expressionismo. Esses textos de Brecht, em princípio, seriam publicados na *Das Wort*. No entanto, isso não aconteceu, pois, conforme Doloris Ruth Simões Almeida²⁸⁷, Brecht teria dado mais importância para a formação da Frente Popular Antifascista e, naquele momento, não seria interessante para essa organização polemizar o assunto. Essa discussão poderia esperar. Assim, “os textos em que Brecht comenta o debate sobre o expressionismo são todos eles em polêmica com a valorização de Lukács da grande literatura burguesa do século XIX, Balzac, Tolstói e os romances de Thomas Mann”²⁸⁸.

A importância das considerações de Brecht para este trabalho dá-se pela sua perspectiva não filosófica e sim teórica e artística. Ele, como dramaturgo e criador do teatro épico, não apenas se posiciona como crítico de seu tempo, mas também como quem cria, sendo que a sua criação marca a história da arte contemporânea. O fato de ser artista não é a única questão que lhe confere importância: Brecht também foi muito atento ao seu contexto, conheceu os textos de Marx e acompanhou grupos de discussões políticas e culturais. Teve ainda anseio do novo no teatro, sobretudo um teatro para as massas. Era também defensor de uma arte realista e buscou renovar em nome de uma arte popular, assim rompendo com as ideologias burguesas.

Tomé comenta a respeito do posicionamento de Brecht nessa discussão do expressionismo, dando-lhe um papel decisivo diante das aporias a respeito do realismo e das artes de vanguarda:

Brecht, também ele partidário do realismo, cumpre um papel intermediário entre as duas forças em colisão, uma vez que a mais-valia do seu contributo reside precisamente na luta pela renovação metodológica da estética marxista através da integração de novas técnicas e recursos de representação do real (difundidos pela vanguarda artística de que o expressionismo faz parte). A produção ensaística de Brecht traduz uma necessidade por si advogada de renovação do próprio realismo²⁸⁹.

O expressionismo não foi defendido por Brecht como foi por Bloch, porém Brecht foi defensor de novos recursos técnicos usados pelo movimento para arte, como a montagem e o monólogo interior. Também soube exatamente refutar as críticas de Lukács, como aquela tecida sobre o fato de igualar a visão de mundo do movimento com a visão do USPD. No texto *Debate*

²⁸⁷ ALMEIDA, Doloris Ruth Simões. “No emaranhado do realismo”. p. 95.

²⁸⁸ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 146.

²⁸⁹ TOMÉ, João Miguel Banito. *O Expressionismo na Estética Marxista de Ernst Bloch: diálogo com György Lukács e Bertolt Brecht*. pp. 6-7.

sobre o *expressionismo*, Brecht declara que “houve gerações de artistas que passaram por uma fase expressionista. Essa tendência artística foi qualquer coisa de contraditório, de irregular, de confuso (transformou-se mesmo tudo isso em princípios) e estava cheia de protesto (sobretudo do da impotência)”²⁹⁰.

Brecht demonstra sua irritação sobre julgamento de Lukács, a quem chama de “juiz da arte”. Ele argumenta que as declarações de Lukács são em defesa de uma certa limitação dos métodos, quando ele deveria apontar, de modo justo, o que o expressionismo tentou - mas fracassou -, na tentativa de eliminar as marcas delimitadoras. Conseqüentemente, fica instaurada uma confusão sobre o debate, principalmente em relação ao formalismo.

Uns dizem: vocês apenas mudam a forma, mas não o conteúdo. Os outros têm a impressão de que: o que você faz é o mesmo que abandonar o conteúdo em favor da forma – designadamente da forma convencional. E muitos ainda não perceberam uma coisa: perante as exigências sempre novas do mundo social em transformação, a manutenção das antigas formas convencionais também é formalismo²⁹¹.

Ao chamar a atenção para os problemas do formalismo, principalmente por ser contrário à manutenção de formas passadas que não fazem mais do que tornar o realismo uma forma estéril, Brecht questiona:

Será que nós, os revolucionários, podemos realmente tomar posição contra as novas experiências? Como assim, ‘não devíamos ter pegado em armas’? Seria melhor explicar as desvantagens do golpe (Putsch) por meio do esclarecimento das vantagens da revolução²⁹².

Esse questionamento revela em Brecht o quão é necessário compreender o problema da forma não somente com um olhar inovador diante das técnicas empregadas no passado, mas também como um indivíduo que toma partido pela causa revolucionária. A sua preocupação é fazer uma arte ligada ao contexto social. Assim, tem-se que é justamente dessa maneira que vê o realismo: como um modo de compreender a sociedade em seu momento histórico, modo esse que deve auxiliar na apreensão das causas sociais. A arte deve ser apreendida pelo povo. Inclusive, em sua argumentação, ele lembra que foi assim que procederam Marx, Engels e Lênin, quando se fizeram entender em seus escritos sobre as raízes dos problemas sociais empregando formas novas de falar, e essa deve ser a finalidade: falar de um modo adequado, independentemente de ser antigo ou novo.

Nessa perspectiva, ao se referir às técnicas de alguns futuristas que tentaram retratar Lênin de forma inovadora, o filósofo aponta que, na tentativa de o retrato não lembrar formas antigas, teve como resultado um retrato que também não lembrava Lênin. Por outro lado, as pinturas que retratavam o semblante de Lênin não tiveram a maestria de figurar sua luta. Desse modo, Brecht

²⁹⁰BRECHT, Bertolt. Debate sobre o expressionismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 291.

²⁹¹ Ibidem, p. 292.

²⁹² Ibidem, p. 292.

conclui que o formalismo deve ser combatido de modo realista e socialista. Era esse compromisso o mais importante para ele.

Em *Sobre o caráter formalista da teoria do realismo*, “sua reflexão sobre arte está orientada pela própria experiência de quem produz arte”²⁹³. Partindo de dados pessoais, ele mostra sua atividade criadora como multilateral, diferente daqueles que teorizam de maneira unilateral. Ao falar de seus trabalhos em andamento – dois romances: uma peça e poemas –, ele confessa não ver muita utilidade para sua criação, pensando aqui nos trabalhos dos teóricos do romance bem como na forma de romance do século passado.

Brecht, na produção de seu romance, utiliza a forma de diário para passagens longas. Já em outras passagens, muda para outra perspectiva. Na montagem, ele também assume uma perspectiva própria e sua técnica tem por objetivo a apreensão da realidade. Brecht diz que suas motivações para buscar formas diversas são puramente realistas. Em sua peça de teatro, algumas cenas são trabalhadas a partir de um determinado realismo, em outras cenas, por outro lado, emprega realismo de outro tipo. A peça é considerada realista, mesmo não seguindo os tratados teóricos do realismo. No outro trabalho, há questões ainda mais complexas, que exigem um estudo aprofundado e uma investigação histórica da antiguidade para desenvolvê-lo. Nesse processo criativo, ele busca não estacionar num determinado esquema formalista.

Como artista, Brecht mostra que a sua função é trabalhar constantemente a questão formal. Em razão de o artista “está permanentemente a dar forma a qualquer coisa”, é importante definir o conceito de formalismo a que se refere.

Se se quiser chamar formalismo a tudo que torna as obras de arte não realistas, não se deve, para que nós possamos entender, construir este conceito de formalismo no plano puramente estético. “Pelo formalismo! – Pelo conteudismo!” Isso é primitivo e metafísico demais! ²⁹⁴

Saindo da concepção estética e partindo para o cotidiano, Brecht mostra o que aí seria o formalismo. Ele exemplifica: “eu fiz isso por formalidade. Isto quer dizer que o que eu fiz não tem grande significado, eu faço o que eu quero, mas cumpro as formalidades, porque esta é a melhor maneira de fazer o que eu quero”²⁹⁵. Nesse sentido, a compreensão de formalismo é que, concretamente, as coisas não são correspondentes ao seu sentido formal.

Se encarmos assim o conceito (e é assim que ele se torna compreensível e importante), então estamos em condições, regressando à literatura (desta vez sem abandonar completamente a vida cotidiana), de considerar e desmascarar também como formalistas obras que não sobrepõem a forma literária ao conteúdo social, e que, no entanto, não correspondem à realidade²⁹⁶.

²⁹³ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 148.

²⁹⁴ BRECHT, Bertolt. Sobre o caráter formalista da teoria do realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 295.

²⁹⁵ Ibidem, p. 295.

²⁹⁶ Ibidem, p. 296.

Brecht não deixa de analisar certas características das obras de vanguarda quando parte dessa noção de formalismo. A vanguarda poderia estar à frente de seu tempo, de modo que as massas não fossem capazes de acompanhar os seus passos. E aí poderia existir, como ele sugere, um traço não realista do movimento. No naturalismo, poder-se-ia dizer que suas obras não representaram a realidade além da sua superfície. Essa noção do formalismo também serve para analisar obras do romance, da lírica e do drama. O que seria

Uma certa crítica formalista, que só aparece interessada no aspecto formal, que se limita a formas escritas bem definidas, temporalmente fixadas, e que procura resolver problemas de configuração literária no plano puramente literário, apesar de ocasionalmente ‘montar’ retrospectivas históricas²⁹⁷.

Ao retomar a obra *Ulisses*, de James Joyce, Brecht comenta sobre o papel do monólogo interior e como essa técnica, ao ser empregada pelo escritor, causou reações negativas e moralistas por parte do público e também por alguns marxistas. A recusa do monólogo foi rotulada como técnica formalista por estes últimos, o que para Brecht não fazia o menor sentido. “O fato de que Tolstói teria feito isso de outra maneira não é motivo para recusar o modo como Joyce o fez”²⁹⁸. O monólogo é um recurso muito difícil de ser realizado, segundo Brecht. Para que realmente seja bem empregado e figurar o real, é preciso empenhar um esforço em seu processo e o os meios técnicos corretos, sem o qual não alcançaria êxito.

É diante dessa visão do formalismo que Brecht constata que isso não é mera questão de método: se fosse simples, como ele mesmo diz, bastaria retornar aos modelos como o de Tolstói. O importante no plano da forma é o falseamento da realidade. Nesse sentido, o expressionismo tentou trabalhar ainda que não tivesse alcançado seu objetivo. Brecht manteve uma postura cética a respeito do movimento, mas com o tempo ele evidenciou: “a recordação do expressionismo é para muitos a recordação de tendências libertadoras. [...] Mas creio que as libertações devem também ser sempre levadas a sério”²⁹⁹.

Nessa perspectiva, o que seria essa tendência libertadora? Tomé assim analisa:

De um ponto de vista político, o espírito transformador do expressionismo dá voz a uma leitura crítica da história e confirma a necessidade de desmantelamento do capitalismo, mas de um ponto de vista conceptual, o que está por detrás dessa tensão é, no fundo, um balanço subjectivo para fora de si. Brecht defende que a condenação de que o expressionismo foi alvo se deve àquilo que foi a sua investida histórica em duas frentes: contra o formalismo e o esquematismo que marcam a teoria marxista da arte e da literatura até aí, e contra as forças capitalistas que impediam um desenvolvimento maturado do movimento³⁰⁰.

Brecht, nos anos de 1920, teve uma postura cética diante do expressionismo. No entanto, em

²⁹⁷ Ibidem, p. 296

²⁹⁸ Ibidem, p. 297.

²⁹⁹ Ibidem, p. 297.

³⁰⁰ TOMÉ, João Miguel Banito. *O Expressionismo na Estética Marxista de Ernst Bloch: diálogo com György Lukács e Bertolt Brecht*. 2016. p. 37

um esforço de reformular o realismo na arte, soube apreciar e compreender a necessidade de aderir às novas tendências, como ao expressionismo. Ainda que de longe, ele já observava, com reservas, as contradições e a incapacidade de levar a diante o protesto do qual se alimentara o movimento.

Essa mesma característica evidenciada por Brecht também era compartilhada por Bloch, que a emprega em um sentido positivo dentro da sua filosofia. Para Tomé, isso desvenda uma aproximação entre Bloch e Brecht no que se refere à tendência do expressionismo. Conforme Tomé, “ambos saúdam o apelo à renovação da criação artística e das formas de inteligência e reprodução da concretude dialéctica do real, mas não sem antes admitirem os perigos idealistas e abstracionantes em que a teoria incorre”³⁰¹.

A respeito da literatura, Brecht fala que o seu desenvolvimento é um processo tortuoso e que nem sempre os escritores alcançam a meta que se propuseram no início. Há fracassos e há também frutos tardios, há ainda outros que não tiveram êxito diante das experiências. Há também escritores muito aquém das tarefas que desempenham. Não se pode perder a paciência diante desse processo, ainda que para o mundo, como diz Brecht, seja urgente a arte. Nesse processo, assim compreende o expressionismo:

Para mim, o expressionismo não é só um “caso penoso”, nem é só um desvio. E por quê? Porque não o encaro de modo algum apenas como “fenômeno”, nem lhe aplico um rótulo. Houve nele muito que aprender para os realistas que o pretendam, e que procuram apreender o lado prático das coisas³⁰².

Esse deve ser o olhar para o movimento expressionista, que por certo teria fracassado, contudo não por isso deveria desmerecer suas inovações e nem cessar a luta, ainda que seja uma luta de forma sentimental. Brecht admite que teria mais facilidade em aprender com artistas, como Joyce e Dos Passos do que com Balzac ou Tolstói. Não que estes não tenham algo a ensinar, pelo contrário, são escritores que ensinaram sobretudo em seu momento histórico, porém eles não devem ser tomados como únicos modelos. Até porque trata-se do momento histórico. Autores do século XIX não possuem compreensão dos fenômenos do século XX, embora possam iluminar sobre questões humanas que ainda persistem. Mas, outros autores devem ser buscados para que também as tarefas do presente sejam levadas a cabo pelos artistas.

Em relação à montagem, em *Observação de um ensaio*, Brecht retoma Dos Passos que emprega essa técnica e defende o uso desse método na literatura. O escritor “representou, de modo exemplar, ‘relações conflituosas’ e intrincadas entre as personagens”³⁰³, ainda que não à maneira de Tolstói ou de Balzac. Para Brecht, não era necessária a preocupação em fazer figuras duradouras, mas em assegurar a permanência de um romance. A ideia de criar uma “Walhalla das figuras

³⁰¹ Ibidem, p. 38.

³⁰² BRECHT, Bertolt. “Sobre o caráter formalista da teoria do realismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 295.

³⁰³ BRECHT, Bertolt. “Observação de um ensaio”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 301.

duradouras da literatura”³⁰⁴ era para ele algo risível.

Essa espécie de culto a indivíduos particulares, segundo ele, impede de encontrar os indivíduos na sua época, no seu contexto. Além disso, tratar a complexa relação social e suas interações conflituosas de maneira simplificada e apenas como pano de fundo para destacar ações de grandes indivíduos, não surte um bom resultado. Os acontecimentos possuem enorme importância e isso faz com que, na literatura, não seja possível fazer o indivíduo ser algo que não seria na realidade, ter ações que não teria na realidade. Todo traço do indivíduo, seu caráter, seus sentimentos e suas ações devem estar em consonância com a realidade social.

Se o contexto é o do capitalismo, os homens são determinados por essa realidade social. Se fossem indivíduos de uma sociedade socialista, seriam indivíduos diferentes. Nesse sentido, como Lukács, Brecht também destaca a situação do escritor Balzac que escrevia romance para suprir suas necessidades financeiras: era uma profissão. Para Balzac, “a literatura também se tornou um negócio!”³⁰⁵. Seus heróis são de tal modo retratados que até mesmo “os negócios se tornam poéticos”³⁰⁶. Na época do capitalismo, a individualidade mostra-se na relação de competição, em que indivíduos lutam uns contra os outros, lutam contra a sociedade. Diante disso, Brecht questiona a possibilidade de continuar a reproduzir na literatura o mesmo modelo de Balzac, visto que este não reconheceria os indivíduos desse novo contexto.

Como comenta Jordão Machado, essa nota de Brecht foi uma crítica ao texto *Narrar ou descrever*, de Lukács, pois este separa a forma do conteúdo e mostra que o apego de Lukács aos métodos empregados por Balzac seriam totalmente impróprios para o momento presente. Ainda que Balzac não utilizasse a montagem em suas criações, ele utilizou recursos que poderiam ser entendidos da seguinte forma:

Não, Balzac não faz montagens. Mas ele escreve genealogias gigantescas, ele acasala as criações da sua fantasia como Napoleão os seus marechais e irmãos, ele persegue fortunas (fetichismo do objeto) por meio de gerações de famílias e sua passagem de umas para outras. Diante dele tudo é “orgânico”, as famílias são organismos, nelas “crescem” os indivíduos; devemos então reinstaurar a célula, ou a fábrica, ou o soviète, visto ser evidente que, com a queda da propriedade privada dos meios de produção, a família terá claramente perdido a sua importância na formação dos indivíduos? Mas estas novas estruturas que, sem dúvida, contribuem para a formação de indivíduos, são precisamente, em comparação com a família, uma montagem! Colagem, no verdadeiro sentido da palavra! Já, por exemplo, na Nova York de hoje, para não falar da Moscou de hoje, a mulher é menos “formada” pelo homem do que na Paris de Balzac; ela depende menos dele e até aqui tudo é muito simples. Determinadas lutas levadas “até não poder mais”, apagam-se portanto, e as outras, que as substituem – é claro que outras as substituem –, são pelo menos tão fortes como elas, mas talvez menos individualistas. Não é que elas não tenham nada de individual – elas são travadas por indivíduos; mas aqui os aliados, por exemplo, desempenham um papel gigantesco, que não desempenhavam no tempo de Balzac³⁰⁷.

Em *Observações sobre o formalismo*, Brecht entende que é natural para a literatura

³⁰⁴ Ibidem, p. 301.

³⁰⁵ Ibidem, pp. 302-303.

³⁰⁶ Ibidem, p. 303.

³⁰⁷ Ibidem, pp. 303-304

proletária ter como herança a literatura burguesa do passado. Nada surge do zero, mas surge em contradição com o velho. É nesse sentido que se deve valorizar a aprendizagem. Todavia, alguns desdenham essa aprendizagem por a considerarem apenas como questão formal. Há outros ainda que empreendem uma crítica apenas no âmbito formal. A crítica à montagem, segundo ele, é feita nesse âmbito somente. Brecht indaga mais uma vez sobre o que é formalismo e responde:

Transformações que não o são, transformações “só quanto à forma”, descrições que apenas veiculam o superficial, a partir das quais não é possível, no entanto, formular um juízo, o comportamento formal, o agir para cumprir uma formalidade, para salvar a aparência, criações que só existem no papel, o falar por falar, tudo isso é formalismo³⁰⁸.

Combater o formalismo em nome das formas do passado é também ser formalista. Não se deve esperar sempre que escritores produzam indivíduos harmoniosos que lutam contra o sistema capitalista, um sistema desumano. Os escritores também são frutos do seu tempo, o que faz com que eles o descrevam tal qual se apresenta. Muitas vezes, a descrição torna-se mais realista se representar os indivíduos com seus desejos, retratando-os como capitalistas, do que se tentar representar um sujeito harmonioso, mas que não seria muito real. Nessa perspectiva, essa representação harmoniosa seria o que é entendido por ser formalista.

A preocupação de Lukács sobre o desmantelamento da literatura de Dos Passos soa como fantasiosa, segundo Brecht. Dos Passos expõe as rupturas, a decadência da sociedade burguesa, toda sua cultura e também sua literatura. Mas, faz-se necessário entender que também nessa literatura já está o fenômeno da literatura que fala sobre a realidade da classe proletária. Para Brecht, Lukács trata a história da literatura separada da história da luta de classes, de modo que não percebe como um único fenômeno, tanto a deterioração da literatura burguesa decadente, quanto a construção da literatura da classe trabalhadora. Assim, a partir dessa visão, torna-se possível perceber, na literatura – como a produzida por Dos Passos –, um novo realismo que será edificado na perspectiva de cultura que contemple a vida da classe proletária.

Na literatura, em cada época, há grupos que se comportam de maneira distinta sobre as questões sociais. Há grupos que ignoram essa realidade, há outros que a excluem e há os que naturalizam as contradições sociais. Há ainda outros que, por sua vez, tomam partido pela mudança social, enquanto há outros grupos que maquiagem a realidade. A respeito desse mascaramento da realidade, Brecht aponta o fascismo como grande formalista. Desse modo, o seu partido torna-se muito popular. Importante destacar aqui que o termo popular é muito caro a Brecht e para a cultura proletária. Por isso, precisa ser conceituado o termo popular “com uma atitude extremamente crítica”³⁰⁹. Enquanto que no fascismo o povo é representado somente na forma, Brecht defende a representação do povo da realidade concreta. Nessas circunstâncias, deve-se combater o fascismo

³⁰⁸ BRECHT, Bertolt. “Observação sobre o formalismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 306.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 309

não somente de modo formal: não se pode ficar apenas na revolta e no protesto, é preciso combatê-lo efetivamente.

A literatura acompanha toda essa realidade caótica. Por isso, precisa seguir por vários métodos para que seu combate não se torne um mau formalismo. Prender-se aos moldes formalistas é uma constante tentação da literatura, segundo Brecht. No entanto, essa tentação deve ser superada pela conexão real entre o sofrimento do povo alemão e o sofrimento de escritores que foram exilados, expatriados e expropriados de sua cidadania formal pelos nazistas. Na literatura, precisa estar definido o conceito de povo e de popular, uma vez que ela deve atingir o povo. Isso se faz não apenas adotando uma forma simples de falar ou evitando coisas complicadas, mas adotando métodos que contribuam para uma literatura popular.

A respeito do tratamento dado a algumas obras expressionistas em relação ao que se compreende como realismo, Brecht repreende a atitude de menosprezo ao expressionismo e ao mesmo tempo também ao que foi considerado realismo por parte de alguns. O conceito de realismo, segundo ele, estava muito limitado e essa postura seria contraproducente para a literatura. Como ele mesmo diz:

O realismo é contraposto ao formalismo como se fosse pura e simplesmente um conteudismo. Já sabemos como é. Apresenta-se, como se disse, um par de romances famosos do século passado, faz-se o seu elogio, aliás merecido, e se extrai deles o realismo. Exigir tal realismo dos escritores vivos é o mesmo que exigir a um homem 75 de largura de ombros, um metro de barba e olhos brilhantes, e não lhe dizer onde pode comprar tudo isso. Acho que não podemos proceder assim com um assunto tão importante. Porque, afinal, estamos em condições de propor um conceito de realismo muito mais generoso, produtivo e inteligente³¹⁰.

É nesse sentido que Brecht desenvolve sua arte realista, partindo de um conceito amplo do realismo, que busca em primeiro lugar em todas as técnicas possíveis preservar o popular que não está somente na forma. A liberdade em criar obras que façam jus ao seu momento histórico, ao seu chão. No texto *O caráter popular da arte e o realismo*, ele se preocupa em conceituar bem o realismo e a arte popular.

Brecht assim define o conceito de popular:

Popular significa: compreensível para as grandes massas, adotando e enriquecendo a sua forma de expressão / aceitando o seu ponto de vista, consolidando-o e corrigindo-o / representando o setor progressista do povo de tal modo que ele possa assumir o comando (portanto, compreensível também para o resto do povo) / ligando-se às tradições e continuando-as / transmitindo ao setor do povo que luta pelo poder as conquistas do setor que neste momento detém o poder³¹¹.

O uso do termo popular evoca que a condição do conteúdo e da forma está vinculada ao povo que toma o que é seu, que faz a própria história, que não tem nada a ver com o significado que

³¹⁰BRECHT, Bertolt. "Sobre o realismo". In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 310.

³¹¹ Ibidem, p. 312.

lhe impuseram seus opressores. O popular não é conceito abstrato, assim como o termo povo também não é. Brecht chama atenção para as falsificações que a classe dominante fabricou em nome desse conceito, como se povo ou popular significassem desprovidos de história, fossem estáticos. Esse conceito estigmatizado deve ser combatido. Aliás, o modo assertivo de Brecht ao explicar o popular deixa claro que esse é um termo tomado no sentido combativo.

Diante da opressão e da luta de classes que ocorre de modo explícito, a relação entre o escritor e o povo pode se dar na tomada de partido daquele. Diante das falsificações e omissões por parte da classe dominante, é preciso sempre dizer a verdade. Nesse sentido, o realismo torna-se uma necessidade e uma exigência. Daí, para Brecht, a importância de sempre reafirmar o que ele compreende por realismo, que deve sempre estar aberto a tudo o que possa contribuir para apreensão estética do real. Brecht diz:

Ser realista significa: revelar o complexo de causalidade social / desmascarar as opiniões dominantes como opiniões daqueles que dominam / escrever do ponto de vista da classe que dispõe das soluções mais amplas para os problemas mais urgentes com que a sociedade humana se debate / acentuar o fator do desenvolvimento / ser concreto e abrir possibilidades de abstração³¹².

Em uma pequena nota acerca do significado de realista, Brecht reconhece as contribuições de Lukács para a *Das Wort*. Contudo, faz a ressalva de que o realismo de Lukács parece-lhe um tanto limitada. É justamente desta limitação que Brecht quer libertar o artista. Sobre o que seria ser realista para ele, vai muito além do que foi citado. Afinal, toda carga criativa precisa ser investida, experimentada. Certamente, ultrapassaria modelos narrativos impostos como Tolstói e Balzac e, se fosse necessário seguir esses modelos sempre para realizar uma obra realista, deixaria assim de ser de fato realista.

3.1.1 O teatro épico

Walter Benjamin, amigo de Brecht, teorizou sobre a arte no seu contexto de reprodutibilidade que subverteu a função da arte ao tirar dela sua *aura*, sua autenticidade. Na luta contra toda inautenticidade praticada na arte pelos fascistas que buscam estetizar a política, Benjamin propõe politizar a arte. Isso significa que a arte tem seu sentido político e todo artista assume o compromisso de nunca fazer uma arte que justifique qualquer ato contra a humanidade. Ele faz importantes considerações sobre as experimentações teatrais de Brecht, percebendo que este foi além em suas modificações no teatro épico no intento de vincular a arte a este compromisso. Como aponta Benjamin:

O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu

³¹² Ibidem, p. 313.

público, o palco não se apresenta sob a forma de tábuas que significam o mundo” [...] e sim como uma sala de exposição, dispostas num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais o fundamento e sim roteiro de trabalho [...]. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário.³¹³

Bloch, ao tratar do teatro, aponta a importância da sua finalidade para além do entretenimento, da fuga do cotidiano. Tanto o espectador quanto o ator estão ali para algo mais e não há nada entre eles. A posição do espectador é de observação e coparticipação. Na atuação, os atores convidam o público a tomar uma decisão, nem que seja apenas a de demonstrar o seu agrado ou desagrado. Ele observa o teatro de Brecht como aquele que busca incitar o espectador a tomar uma decisão.

De uma maneira muito interessante, Brecht torna essa decisão o ponto alto, e justamente o distanciar-se bastante do mero juízo “culinário” quanto ao bom gosto. Mas também pelo fato de avaliar as pessoas, os encontros, os atos representados não só “como eles são, mas também como poderiam ser”; pelo fato de que a montagem teatralizada de uma pessoa “não ocorre a partir dela, mas em direção a ela”. Com esse propósito, Brecht destaca a decisão de modo tão aguçado e refletido, tanto na direção artística quanto na condução da trama, que ela de qualquer modo deverá estender-se para além da noite teatral³¹⁴.

Tal provocação estende-se para a vida além do teatro apresentado. Isso ocorre porque o teatro não apenas envolve o espectador emocionalmente na trama apresentada, mas o faz observar de maneira questionadora e também lúdica e divertida, que é própria do jogo teatral.

Bloch quer chegar na principal intenção de todo passo teatral brechtiano: o teatro como verificação do exemplo. Todos os recursos e técnicas são experimentados para saber se são úteis ou não para a transformar a realidade. O palco se torna um laboratório onde são realizadas muitos experimentos. Esse é o teatro como verificação do exemplo ser procurado os exemplos apresentados são verificados e validados ou não. Isso é para Bloch uma grande novidade, pois é incomum um tipo de teatro que no seu curso aprende enquanto ensina. Diferente de alguns dramas onde esse aspecto de contradição, de modificação é mais comum. Um exemplo é uma peça de Goethe, *Stella*, a peça de 1776 tinha um final reconciliador. Já em 1805 a mesma peça ganha um final trágico.

O que Bloch saúda de novidade é o fato de até então na dramaturgia não haver algo que levasse a cabo a relação teoria e práxis e estivesse disposto a uma autocorreção constante. Mesmo tendo em seu programa um teatro como forma de educar, como meio de despertar a consciência e conduzir a tomada de decisão diante da vida, Bloch destaca que Brecht rejeita a ideia de um teatro puramente moralizante, pois não precisa abrir mão do divertimento. O prazer a alegria também são importantes para o teatro, obter os aplausos a manifestação de satisfação fazem parte das peças

³¹³ BENJAMIN, Walter. “Que é teatro épico: um estudo sobre Brecht”. In: *Obras escolhidas*. 1987. p. 79.

³¹⁴ BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Vol 1. 2005. p. 401.

produzidas. Dessa forma ocorre uma junção entre a educação através dos modelos de conduta, ou seja, os exemplos, e finalidade de entreter. Essa dinâmica é observada na ópera: “obras-primas progressistas, como Flauta Mágica e as Bodas de Fígaro, proporcionam concomitantemente ao mais nobre desfrute, o mais ativador ideal humano”³¹⁵.

O papel do ator também é importante para tornar a apresentação uma provocação aos pensamentos do público. Bloch mostra que, no teatro épico de Brecht, o ator não se torna plenamente um com seu personagem, mas está ao lado e coloca-se como crítico ou elogiador na peça. Ele é mediador dos afetos de um outro³¹⁶. O teatro épico, diferentemente do dramático, não enfatiza o efeito das emoções. No entanto, as emoções estão presentes: o sentimento de justiça e os impulsos provocados também aí são importantes. Sem elas, o público não reagiria de forma entusiástica ao efeito que Brecht quer surtir nele: que é a decisão crítica. Como comenta Anatol Rosenfeld,

As emoções são admitidas, mas elevadas a atos de conhecimento. Mais tarde, Brecht iria acrescentar que as emoções não implicam identificação com os personagens, não precisam ser idênticas às dos personagens. As emoções deles podem acrescentar-se ou substituir-se emoções críticas ou mesmo contrárias, em face de seu comportamento³¹⁷.

A respeito da maneira como o ator encena a sua objetivação - que recorre ao recurso de enfatizar determinada cena para chamar a atenção do espectador -, é chamada de estranhamento por Brecht. Importante ressaltar que esse conceito de estranhamento, por vezes, é também chamado de distanciamento. Esse recurso busca resultar na inquietação, indagação, surpresa e admiração do público.

No início da peça *A exceção e a regra* de 1929 há a seguinte estrofe:

Vistes o habitual, o que continuamente ocorre.
Rogamo-vos, porém: estranhai o que não parece estranho!
Considerai inexplicável o que é comum!
É habitual que deve causar-vos admiração.
Considerai a regra como abuso
E onde o abuso reconhecesteis,
Buscai corrigi-los!³¹⁸

Segundo Bloch, o efeito do *estranhamento* trabalhado desse modo na peça evoca uma visão antecipadora da realidade. Isso porque ele aponta que as coisas postas como estão na realidade social são passíveis de mudança, além disso as coisas que são lidas como comuns e familiares não precisam ser necessariamente como são. A sociedade pode sofrer grandes transformações, portanto tira a ideia segundo a qual as situações são imutáveis. Daí então, é possível chegar ao ponto principal para o qual se orienta esse trabalho artístico. Bloch fala do teatro como verificação do

³¹⁵Ibidem, p. 405.

³¹⁶Ibidem, p. 402.

³¹⁷ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 150.

³¹⁸BRECHT, Bertolt apud BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Vol 1. 2005. p. 403

exemplo. Ele diz a respeito do teatro de Brecht, que este busca fazer do palco, dentro da dinâmica do jogo e do lúdico, um laboratório de práxis que sirva para a vida social.

O posicionamento de Brecht referente ao realismo advém de sua via criadora que marcou a história das artes cênicas com o seu teatro épico. Ele sempre estava disposto a novas experimentações e a sair do convencional para que seus objetivos com o teatro fossem alcançados. Segundo Anatol Rosenfeld³¹⁹, o processo criativo de Brecht não é linear e, ao longo deste, foram muitas as experimentações que buscou realizar no teatro. Esta era uma experimentação sociológica que foi desenvolvido no período de guerras e revoluções. As correntes que fundamentam o teatro brechtiano vão do naturalismo, que é depurado do ilusionismo através do marxismo ao anti-ilusionismo. Do mesmo modo, o expressionismo é inserido na sua arte, sem a forte carga subjetivista e idealista desse movimento. Na peça *Baal*, por exemplo, Brecht critica e ironiza alguns artistas expressionistas justamente por esse teor demasiado subjetivista e autocentrado. Essa peça foi apresentada de modo diferente entre os espectadores burgueses e espectadores camponeses.

O teatro épico é uma narrativa que busca despertar a consciência crítica do seu público, oferecendo uma crítica à realidade social. Já o teatro dramático, busca a representação da realidade e envolve o público sentimentalmente, provocando uma catarse. A respeito da rejeição do teatro aristotélico, Anatol Rosenfeld aponta duas razões:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humana individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público, de nele suscitar a ação transformadora³²⁰.

Referente ao interesse de Brecht em apresentar as determinações sociais, ele procura não elevar o que é universal no caráter do indivíduo, mas em situações particulares e em contextos determinados, procura apresentar o indivíduo como ele é estruturado. Isso parte de uma compreensão histórica na qual as coisas são mutáveis e são os indivíduos históricos que são capazes de promover as mudanças sociais. Para despertar essa consciência no público, ele recorria a todas as formas que pudessem contribuir para tal intento.

Anatol Rosenfeld segue pontuando que a ilusão combatida no teatro de Brecht tem sua expressão maior na concepção schopenhaueriana da arte. A arte é tida como uma redenção dos homens que sofrem constantemente diante de suas vontades. Essa concepção traz para a arte uma função que entorpece e paralisa o indivíduo, aliviando suas dores diante da vida, mas que não o impulsiona a transformar a sociedade, pelo contrário, anestesia-o diante dela.

³¹⁹ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. 1985. p. 147

³²⁰Ibidem, p. 148.

Esse efeito programado pelo teatro burguês é criticado por Brecht como “teatro culinário”, um teatro que se limita ao prazer e entretenimento. Essa visão é criticada por Lukács, para o qual, Brecht acaba por ignorar o conteúdo social e dá mais importância aos experimentos formais do que para a importância de renovar a literatura. Citamos:

Quando destaca a indigna discrepância entre a vida do homem moderno e o efeito da arte moderna corrente, coincide até certo ponto com os elementos justificados que encontramos na crítica artística de Tolstói. Mas a diferença destaca uma vez mais a típica situação da literatura alemã, da qual não pode escapar nem mesmo um autor tão agudo e dotado como Brecht. Pois Tolstói critica o conteúdo da literatura unicamente na medida em que suas manifestações modernas isolam a arte da vida do povo. Também Brecht parte do espaço social vazio que circunda a arte de seu tempo, e quer romper as barreiras entre a arte e a vida social, para transformar novamente a literatura em parte da “pedagogia social”. Mas esta crítica justificada se orienta com excessiva rapidez, demasiadamente direta ao modo de comportamento formal³²¹.

Brecht utiliza o distanciamento como recurso. Esse não é um recurso novo, mas certamente usado por Brecht de uma maneira nova. No teatro antigo, o distanciamento surgiria de modo involuntário com o objetivo de distanciar o lugar quando a época em que ocorre a história não é tão antiga. Dessa forma, o herói retratado ganha um contorno ideal em dignidade e grandeza na história. O efeito de distanciar é, para Brecht, o objetivo de levar a uma consciência crítica. Como comenta Douglas Kellner, “o principal dispositivo teatral do teatro épico, o *Verfremdungseffekt*, pretendia ‘estranhar’ ou ‘distanciar’ o espectador e assim evitar empatia e identificação com a situação e personagens e permitem a adoção de uma atitude crítica em relação às ações da peça”³²².

Brecht procura vários recursos para empregar o distanciamento e assim efetivar seu intento através dele que é produzir certo assombro, efeito com o qual o teatro épico “presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrático”³²³. O assombro desperta o interesse do indivíduo. Os recursos empregados são: 1) recursos literários, com o uso da ironia junto à narrativa através de paródias com a intenção de ser cômico de modo didático; 2) cênicas literárias, com títulos de cartazes e projeções de texto, de forma que literalizam a cena e também o uso de máscaras; 3) recursos cênicos musicais, com o uso de coros, com a finalidade de comentar a peça e não de imprimir emoção intensa em determinadas cenas; 4) o ator como narrador, o que o distancia do personagem que apresenta.

Para ilustrar como tais recursos são empregados nas peças didáticas, tomamos como exemplo *Homem é homem*³²⁴, de 1926, período em que Brecht começou a usar o termo “teatro

³²¹ LUKÁCS, György apud MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 144.

³²² “The primary theatrical device of epic theater, the *Verfremdungseffekt*, was intended to “strange” or “distance” the spectator and thus prevent empathy and identification with the situation and characters and allow the adoption of a critical attitude toward the actions in the play”. KELLNER Douglas. *Brecht’s Marxist Aesthetic*. Disponível em: <<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell3.htm>>.

³²³ BENJAMIN, Walter. “Que é teatro épico: um estudo sobre Brecht. In: *Obras escolhidas*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 81.

³²⁴ O título da peça está assim traduzida por Anatol Rosenfeld. No livro de Fernando Peixoto o título está “Um homem é um homem”.

épico”. Decisivamente, esse trabalho é o melhor consolidado ao longo do tempo. Segundo Fernando Peixoto, Brecht escreveu dez versões dessa peça. Nela, Brecht opta pela narrativa e não mais pelos esquemas expressionistas ou da tradição realista. Além disso, a peça possui forte carga de ironia ao elogiar o militarismo, recurso esse que é comum no teatro brechtiano. Através dessa obra, Brecht quer trazer a questão ética sobre o homem que é capaz de transformar o mundo em que vive e também é transformado por ele. Como salienta Rosenfeld, aqui Brecht mostra a “despersonalização” do indivíduo. O homem pode ser desmontado e remontado ou, como diz Fernando Peixoto, há aqui o recurso empregado da metamorfose em cena.

A peça trata de um personagem Galy Gay que, ao sair de casa para comprar um peixe, acaba por tornar-se, sem resistência ou contestação, um soldado imperialista, assim negando sua própria personalidade e anulando sua identidade para incorporar um exército destemido. Para Brecht, o personagem não é visto como fraco, pelo contrário, é visto como forte. Isso porque, ao incorporar-se ao coletivo, à massa, torna-se mais forte do que sendo um indivíduo isolado. Nesse sentido, Brecht critica a postura de isolamento que é exaltada pelos poetas expressionistas e valoriza a identificação do indivíduo com a massa. Entretanto, ao mesmo tempo, na peça ele explicita o problema do tipo de massificação que ocorria na Alemanha com o nazismo. “Pouco a pouco o nazismo se fortificava e grande parte da população passava pela tragédia de Galy Gay: transformar-se-ia, anos depois, num exército sanguinário”³²⁵.

No trecho da música, durante a peça em que parte de um “entreato” é dirigida para o público, é possível notar que “a concepção épica desta peça liga-se, pois, a uma filosofia que já não considera a personalidade humana como autônoma e lhe nega a posição central”³²⁶. Como Brecht escreve no verso,

O senhor Brecht afirma: um homem é um homem.
E isso, enfim, qualquer pessoa pode afirmar.
Mas o senhor Brecht vai mais longe: ele prova também que a gente pode fazer o que quiser de um homem.
Pode desmontá-lo e remontá-lo, como uma máquina,
Sem que ele peça nada com isso. (...)
O senhor Brecht espera que os senhores vejam o solo sobre o qual pisam,
Fugindo sob os vossos pés, como areia movediça.
E que vendo Galy Gay os senhores compreendam
Como é perigoso viver neste mundo³²⁷.

Outro exemplo é a peça *A Decisão*, de 1930. Essa peça trata de quatro camaradas do partido soviético que vão em missão para a China. Um deles não consegue seguir em conformidade com o partido nas táticas para a revolução e então é morto pelos seus camaradas que se sentem obrigados a fazê-lo em virtude do perigo que corria a missão do partido. Começando pelo julgamento dessa situação, os três militantes são encorajados a contar como tudo ocorreu. O julgamento é um recurso

³²⁵ PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. 1968. p. 69.

³²⁶ ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. 1985. p. 146.

³²⁷ BRECHT, Bertolt apud PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. 1968. p. 67.

“utilizado como estrutura central do texto³²⁸. Outro recurso é o uso das máscaras pelos quatro jovens quando vão para a missão, ali já não são mais sujeitos, indivíduos com suas histórias particulares e sim representam o partido. Para completar o clima de frieza e estranheza da peça, usa-se o recurso da música, composta por Hans Eisler.

A Decisão, que gerou muita polêmica, para alguns, foi uma peça que exprimia o drama da realidade do partido bolchevista. Para Lukács, era uma peça que reduzia os problemas de estratégias políticas em questões morais. Os comunistas recusaram-se a aceitar que a peça figurava a realidade do partido em executar um membro que estivesse descontrolado. Por outro lado, os seus inimigos criticaram duramente a obra de Brecht e ao mesmo tempo usaram-na para atacar o partido apontando seus métodos sanguinários e destrutivos. Das manifestações a respeito da recepção da peça de Brecht, Fernando Peixoto faz alguns apontamentos:

Die Linkskurve diz que Brecht não tira seus conhecimentos da prática, da experiência, mas sim de teorias abstratas e sua análise irreal das premissas conduz a uma falsa síntese de suas consequências políticas ou artísticas; Die Rote Fahne afirma que a peça mostra que o conhecimento da teoria do marxismo-leninismo não é suficiente, que o gênio e a erudição de um escritor não podem substituir uma experiência revolucionária e partidária concreta. Um dos principais teóricos do movimento comunistas alemão, Alfred Kurella escreveu: *o conflito entre a razão e a emoção é uma experiência essencial do intelectual burguês no problema de se juntar ao proletariado revolucionário. Por sua atitude idealista diante da questão, “A Decisão” é tipicamente uma obra pequeno-burguesa e intelectual* (grifos do original)³²⁹.

Partindo dessas declarações, para Fernando Peixoto, as críticas apresentadas, ainda que discutíveis, apontavam a falta de conhecimento da prática revolucionária, sendo apenas a expressão de seu entendimento teórico que parte dos clássicos e não da realidade mesmo. O comentador antes frisa que, se a peça hoje fosse encenada, suscitariam debates a respeito de seu sentido político e das interpretações dadas. Também chama a sua atenção para história ocorrer na China, que mais tarde faria a revolução e contraporia a política soviética.

É notável, para Fernando Peixoto, a semelhança entre a situação retratada na peça – que trata de um conflito entre os militantes e o partido – e os guerrilheiros latinos americanos que se desviaram da política dos partidos comunistas. Isso, então, faz Peixoto questionar de que lado estaria Brecht se estivesse nesse contexto. Disso não podemos saber, mas podemos saber que Brecht estaria do lado da arte revolucionária. Seguiria fazendo uma arte que exaltasse o progresso da humanidade, em todos os âmbitos da vida material e intelectual. Talvez manteria a capacidade de criar e aprender com suas criações, estaria sempre disposto a reinventar no teatro para alcançar seu único objetivo, fazer dele algo útil para a transformação da sociedade e rompendo com tudo que seja um empecilho para que isso aconteça.

Com sua forma de criar o teatro épico, a necessidade de usar todos os recursos possíveis e a

³²⁸ Ibidem, p. 115.

³²⁹ Ibidem, p. 114.

disposição em experimentar novas técnicas, pode-se observar os motivos que levam Brecht a se posicionar em favor das vanguardas artísticas e contra Lukács. A respeito do debate sobre o expressionismo, Antonio Souza Ribeiro diz que muitos têm tratado a questão de forma unilateral e limitada, o que acarreta numa visão simplista e maniqueísta sobre as discussões. Segundo ele, não se trata de saber quem estava mais correto, se era Lukács ou Brecht, mas era mais importante

Saber em que é que essa razão nos pode servir hoje, num espaço e num tempo histórico muito diferente. Esta é uma pergunta que fica muitas vezes por fazer, tornando-se os incondicionais apologistas de Brecht culpados, afinal, do mesmo tipo de “formalismo” que este tão severa e sarcasticamente exprovara a Lukács, só que, desta vez, um formalismo de sinal contrário: contra a forma realista tradicional, que necessariamente seria reacionária, feiticizam-se conceitos como os de “montagem” ou “obra aberta”, que definiriam por si sós uma arte crítica, não alienada ou mesmo revolucionária³³⁰.

Partindo dessa visão, Souza Ribeiro aponta o posicionamento de Brecht não como uma defesa do modernismo, mas como a necessidade de criar com coerência. Ele fala ainda que as formas para se chegar a verdade não devem encontrar barreiras. “Construir uma arte nova, política na sua essência do real, fá-lo em nome, para usar a sua própria expressão, de um ‘realismo de combate’”³³¹. O autor também detecta, a partir das contribuições de Brecht, a nova concepção de arte e literatura que se coloca para além do debate sobre a forma realista ou moderna na arte. A arte e a literatura são entendidas como elementos de comunicação social que estão situados no sujeito singular, num contexto determinado. Ao entender a arte como elemento de comunicação, o autor aponta a necessidade de reflexão da linguagem na qual as artes modernas possuem grande contribuição.

Brecht teria, conforme explica Antônio Souza Ribeiro, a noção sobre a linguagem enquanto elemento complexo e dialético em relação à realidade, bem como em relação à compreensão humana do real. Para Brecht, era necessário definir a distância que existe entre a linguagem e o real. Através dessa distância, seria possível:

Uma abertura da linguagem ao mundo no sentido da utopia concreta de que fala Ernst Bloch. Isto é: a revolução do real implica a revolução da linguagem, que destrói a relação “natural” do homem com o seu mundo e cria a possibilidade de uma relação outra e nova³³².

As declarações de Brecht em favor das vanguardas e contra os rótulos colocados no movimento expressionista, favorecem as premissas blochianas. Estas advogam em favor de uma arte que integra em suas características oníricas e fantasiosas, uma realidade que desemboca no futuro, mas que nem por isso deixa de estar no limiar da concretude do real do presente ao imprimir em suas obras uma estética marxista numa perspectiva do horizonte utópico. Um dos legados da

³³⁰ RIBEIRO, António Sousa. Revista crítica de ciência sociais, nº 6. Maio 1981., p. 200. Disponível em <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/37238/1/Georg%20Lukacs%20Ernst%20Bloch%20Hanns%20Eisler%20e%20Bertolt%20Brecht.pdf>> Acesso em set 2019.

³³¹ Ibidem, p. 201.

³³² Ibidem, p. 201.

filosofia blochiana está em ampliar o horizonte da arte ao ampliar também a visão sobre o mundo como possibilidade real. Na arte que sobrevive através dos tempos, está contido esse conteúdo utópico que aponta para além da concretude real.

3.2 O EXPRESSIONISMO DESEJA E QUER A HUMANIDADE UTÓPICA³³³

A respeito da utopia concreta, Bloch apresenta-se como o principal responsável pela desconstrução de uma falsa relação dualista entre o marxismo e a utopia, sendo esse um dado central para uma justa abordagem à questão artística e, em particular, ao expressionismo.³³⁴ Na obra *O Espírito da Utopia*, Bloch elaborou seu pensamento utópico e nela está teorizada sua filosofia expressionista. Influenciado pela vanguarda artística, sobretudo pelo movimento *Der Blaue Reiter*. Ele publicou sua primeira versão em 1918 e outra revisada e aumentada em 1923. A obra contempla uma teoria do ornamento, uma filosofia da música e sobre a literatura.

Na época em que escreveu o livro, ele encontrava-se em um contexto marcado pelas guerras, no qual, inclusive, perdeu sua primeira esposa, Else Bloch von Stritzkye. Ademais, também vivenciou os abalos da Revolução Russa de 1917 e suas consequências. O cenário desolador em que viveu foi muito penoso, pois Bloch sempre cultivou um espírito pacifista. No entanto, diante do terror, ele sempre foi otimista diante do novo, era necessário o espírito da utopia para reanimar, para dar um novo começo diante da barbárie.

Bloch trata o conceito de utopia de modo diferente daquele já compreendido no senso comum e até mesmo da visão marxiana e, por vezes, rejeitado apenas como fruto ideológico, em um mal sentido do termo. Nesse sentido, tem-se a utopia vista como realidade social que nunca seria alcançada, nem pelos avanços técnicos e científicos que surgiram no seio do capitalismo, nem por tentativas de transformar essa sociedade numa sociedade socialista, pois isso seria possível de ser alcançado efetivamente. Por sua vez, Bloch toma a sério o conceito de utopia e a vê como um conceito o qual precisa ser repensado. Seus conteúdos de esperanças, sonhos e imaginação são componentes que se alimentam da vida, como elementos que antecipam a concretização do melhor que ela possa oferecer.

Os conteúdos da obra *O espírito da utopia* desembocam em sua grande obra: *O princípio esperança*. A leitura dessa obra é desafiadora, uma vez que Bloch escreve como um expressionista³³⁵, ou, como comenta Javier Martínez Contrareas:

³³³ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2014. p. 158.

³³⁴ TOMÉ, João Miguel Banito. *O Expressionismo na Estética Marxista de Ernst Bloch: diálogo com György Lukács e Bertolt Brecht*. 2016. p. 82.

³³⁵ “A influência do expressionismo na linguagem blochiana é certa”. ALBORNOZ, Suzana. O enigma da esperança.

Seu estilo próximo de uma retórica em que ressoam ecos bíblicos, seus conteúdos, aparentemente desconexos, e algumas afirmações cujas referências desconhecemos porque aludem a uma Europa e a uma Alemanha que há muito tempo desapareceu, confundem e até desencorajam o leitor atual³³⁶.

Para Machado, estamos diante de uma obra que possui fortes influências “da arquitetura e da pintura na Viena da passagem do século, da irrupção do expressionismo na Alemanha ou do cubismo francês, do futurismo etc., sobre o livro como um todo”³³⁷. Além de ser um arcabouço de reflexões a respeito das experiências explosivas da vanguarda, sobretudo do expressionismo, é um livro sobre a filosofia expressionista. E “os expressionistas reconheceram no texto seu *páthos* romântico e revolucionário”³³⁸.

É um livro incomum na história das ideias deste século; sem construir um sistema filosófico tradicional, reúne em uma mesma obra estética, ética e filosofia da história ou uma estética expressionista, uma ética da esperança e uma filosofia materialista da história³³⁹.

Segundo Ubiratane de Moraes Rodrigues, na obra *Espírito da Utopia*, Bloch não quer tratar de uma história do conceito de utopia, o que ele faz é resgatar as “imagens do passado que não foram realizadas, mas que poderiam ser atualizadas no presente por suas energias utópicas”³⁴⁰. É na arte que o filósofo percebe que essa força utópica se manifesta. Esse espírito utópico é um espírito latente que ainda não foi realizado plenamente na história e possui força no presente para ser realizado. Sua realização está em consonância com a evolução da humanidade que pode realizar uma sociedade melhor, uma humanidade mais autêntica partindo de sua relação com a natureza e entre os indivíduos, numa prática política comprometida com vida, uma ética que visa o supremo bem.

Mesmo não sendo uma obra sobre os sistemas políticos ou éticos, é uma obra centrada no ser humano que tem seu ponto de partida no encontro consigo mesmo para ir ao encontro do outro, ao encontro do coletivo. Ele inicia, desse modo, com o auto-encontro como caminho para se chegar à realização do ser que ainda não é. Para realizar a utopia, o sujeito é convidado a agir no mundo e é preciso começar por ele mesmo:

“Eu sou, nós somos! É o suficiente. Agora temos que começar. A vida foi colocada em nossas mãos. Por si só, ficou vazio já há muito tempo. Ele dispara sem sentido para frente e para trás, mas permanecemos firmes e, portanto, queremos ser sua iniciativa e queremos ser

Petrópolis : Vozes. 1999. p. 38.

³³⁶ CONTRAREAS, Javier Martínez. “Incipta nova. O compromisso da utopia”. In: *Escritos sobre o Espírito da utopia de Ernst Bloch*. Org. Ubiratane de Moraes Rodrigues. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. p. 115.

³³⁷ MACHADO, Carlos Eduardo J. “O parque nacional protegido das diferenças de opinião: sobre as obras de juventude de Ernst Bloch e Georg Lukács”. In: *Escritos sobre o Espírito da Utopia de Ernst Bloch*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. p. 18.

³³⁸ CONTRAREAS, Javier Martínez. “Incipta nova. O compromisso da utopia”. In: *Escritos sobre o Espírito da utopia de Ernst Bloch*. 2019. p. 123

³³⁹ Ibidem, p. 35.

³⁴⁰ RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. p. 56.

seu fim”. (tradução nossa)³⁴¹.

Esse Eu que ele apresenta é o tema central em sua obra, pois esse movimento do Eu ao Nós mostra a importância da interioridade como ponto de partida, e antes mesmo como ponto de encontro. Anna Lorenzoni, em sua tese de doutorado com o título “*Não esqueça o melhor*”: tema e variações da sinfonia ética em *O Princípio Esperança de Ernst Bloch*, comenta a importância do encontro com Si. Esse Eu não torna absoluta as experiências individuais, mas conduz para o Nós, para a abertura do coletivo. A filosofia de Bloch conduz para o mundo partindo da interioridade, como um passeio no interior da floresta e “o ser humano não tem certeza se é um viajante ou parte dela mesma”³⁴².

Bloch visa tratar da interioridade, começando pelo “Jarro velho”³⁴³. Nele, o Eu estava consigo mesmo e encontra-se na obscuridade. “Já nessas exposições de questões estéticas há uma metafísica da interioridade, que é elucidada através da exposição da compreensão de arte”³⁴⁴. O “jarro velho”, primeiro item do livro, trata sobre essa interioridade. “A pergunta curiosa, de como seria a aparência do interior do jarro, remonta à pergunta por nós mesmos, justamente pelo sentido da vida”³⁴⁵.

Um jarro velho, que é observado, e quanto mais tempo eu a observo, tanto mais posso eu mesmo ser moldado conforme o jarro. - Não ficarei cinza com cada poça, nem encurvado com cada trilho curvo, embora eu possa ser moldado conforme o jarro. E assim é o ornamento, tal como se esconde no jarro, no velho jarro Bartmann que procede da Renânia (desde o séc. XV ou XVI)³⁴⁶.

Conforme Francesca Vidal, Bloch levou consigo esse jarro em todos os locais de exílio. Essa obscuridade não diz respeito somente ao exterior, mas antes ao interior. De acordo com Contrareas, o conceito de obscuridade do instante vivido:

Bloch se refere ao fato evidente de que não nos vemos no lugar onde nos encontramos em um determinado instante. Temos uma ideia desse instante quando já passou bem antes de chegar, quando ainda o aguardamos. Mas não precisamente no momento em que o vivemos. A obscuridade do imediato é o que cerca o mundo, aparecendo sua forma temporal no instante e sua forma espacial no aqui.³⁴⁷

³⁴¹ “I am. We are! That is enough. Now we have to begin. Life has been put in our hands. For itself it became empty already long ago. It pitches senselessly back and forth, but we stand firm, and so we want to be its initiative and we want to be its ends”. BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000. p. 1

³⁴² LORENZONI, Anna Maria. “*Não esqueça o melhor*”: tema e variações da sinfonia ética em *O Princípio Esperança de Ernst Bloch*. 2019. p. 38

³⁴³ “Um jarro velho, que é observado, e quanto mais tempo eu a observo, tanto mais posso eu mesmo ser moldado conforme o jarro. - Não ficarei cinza com cada poça, nem encurvado com cada trilho curvo, embora eu possa ser moldado conforme o jarro. E assim é o ornamento, tal como se esconde no jarro, no velho jarro Bartmann que procede da Renânia (desde o séc. XV ou XVI)”. BLOCH, Ernst. “Autopercepción intelectual de um proceso histórico”. *Anthropos*. p. 23. Conforme Francesca Vidal, Bloch levou consigo esse jarro em todos os locais de exílio.

³⁴⁴ VIDAL, Francesca. “Sobre a primeira versão de Espírito da Utopia (1918)”. In: *Escritos sobre o Espírito da utopia de Ernst Bloch*. Org. Ubiratane de Moraes Rodrigues. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. p. 89.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 89.

³⁴⁶ BLOCH, Ernst. “Autopercepción intelectual de um proceso histórico”. *Anthropos*. p. 23.

³⁴⁷ CONTRAREAS, Javier Martínez. “Incipta nova. O compromisso da utopia. In: *Escritos sobre o Espírito da utopia de Ernst Bloch*. 2019. p.125.

O aqui e o agora é um ponto cego da nossa existência, de modo que, no instante em que ocorrem, não podemos vivenciá-los, apenas posteriormente, mas não enquanto ocorrem. Segundo Morais Rodrigues, o jarro velho possui uma função existencial, estética e paradigmática: existencial, por colocar o ser humano no centro da obscuridade do instante vivido, quando sua existência é percebida depois, a função estética, por ser um objeto de beleza, ainda que essa estética evoque o conteúdo interior, paradigmático, por romper com a ideia estética do luxo³⁴⁸.

Diante da frieza técnica, Bloch trata do ornamento e trabalha o tema central da arte moderna a partir do séc. XIX, dando enfoque para a “obsessão estilístico-decorativo e a introdução das máquinas na arte”³⁴⁹. Ele contesta tanto o apelo decorativo, quanto a frieza técnico-industrial. Bloch aborda ainda a questão da arte no contexto da ornamentação e da industrialização. Como comenta Machado, ele opõe-se tanto ao estilo exacerbado, quanto a introdução das máquinas no campo artístico.

O ornamento, segundo Bloch, tem um sentido diferente do usual. É algo diferente da estilização. Já não é entendido apenas do ponto de vista decorativo. Ele retoma o sentido do termo “tapete”: “Um conceito auxiliar utilizado inicialmente por Lukács, o ‘tapete’ como forma pura e corretiva onde a realidade é cumprida, correlacionada, forma constitutiva”³⁵⁰. A partir desse conceito, tenta trabalhar o ornamento, situando a questão na história da arte.

Bloch faz uso das considerações de Worringer que, por seu turno, trabalha a arte gótica. Contudo, ele rejeita alguns pontos de seu pensamento a respeito do ornamento. Worringer, em seus escritos, analisa as várias formas de arte de diferentes povos, com base justamente nessas diferenças, tais como: clima da região, localização e hábitos, que, conseqüentemente, ocasionam condições de vida distintas. Ele percebe essa alteridade entre os artistas do Norte e do Sul europeu. Constata que, no Norte, a arte expressionista é uma criação que parte de exteriorização do interior do artista, que, por sua vez, expressa-se através da obra. O que Bloch discorda de Worringer é a respeito da valorização do inorgânico. Partindo de suas análises a respeito da arte do Norte europeu, ele “constata que essa arte exige um *páthos* necessário à animação do inorgânico”³⁵¹.

A maior afinidade com o trabalho de Worringer está na aproximação de ambos com o trabalho de Riegl que, no contexto da historiografia de arte, valoriza as artes primitivas, o gótico e o barroco. Nesse desenvolvimento da história da arte, para Bloch, é possível perceber, ainda que de forma sutil, nas linhas do ornamento gótico, o barroco que surge posteriormente.

Bloch busca entrelaçar o primitivo com a nova arte. Para ele, é certo que o primitivo não

³⁴⁸ RODRIGUES, Ubiratane de Morais. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. pp. 65-66.

³⁴⁹ MACHADO, Carlos Eduardo J. “O parque nacional protegido das diferenças de opinião: sobre as obras de juventude de Ernst Bloch e Georg Lukács”. In: *Escritos sobre o Espírito da Utopia de Ernst Bloch*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. p. 35.

³⁵⁰ “an auxiliary concept first used by Lukacs, the ‘carpet’ as pure, corrective form, where reality is fulfilled, correlated, constitutive form”. BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000. p. 46.

³⁵¹ BRILL, Alice. “O expressionismo na pintura”. In: *O expressionismo*. 2020. p. 392.

retorna. Todavia, algumas técnicas continuam sendo fundamentais. Um exemplo disso é a confecção de máscaras para rituais. Elas eram uma forma necessária para os primitivos exprimirem-se, na sociedade atual, essa necessidade de expressão ainda existe. Mesmo sabendo agora que essa sociedade se tornou tecnológica com a industrialização avançada e que o artesão não retorna, é preciso reestabelecer uma nova maneira de usufruto da técnica.

Evidentemente, não é possível banir ou destruir as máquinas, mas elas devem ser usadas para o alívio da fadiga do trabalhador e para libertar o ser humano da força bruta e da limitação temporal diante do trabalho na indústria. Assim, a máquina teria uma função para uma sociedade humanizada. Lembrando mais uma vez, Bloch deixa claro que não é possível reconciliá-la com a arte.

Somos constringidos a pensar friamente o frio objeto funcional: “a frieza técnica”. A recusa da técnica não é abstrata; ao contrário, é dada pela sua utilização e simplesmente não aceita uma reconciliação entre arte e máquina. A máquina utilizada pelo produtor tem sido responsável pelo crime generalizado contra a sua própria fantasia, ela afeta tanto o produtor quanto o consumidor³⁵².

Desse modo, permitem outras atividades que promovam sua humanização e restitua a fantasia. A arte também deve ser liberta do estilismo e da produção meramente decorativa, pois, segundo Bloch, uma nova relação com a técnica também leva a uma nova relação com a arte.

Mesmo que o fim do bom gosto, o início pretendido da função primitiva, puramente objetiva, não nos leve de volta aos bons velhos tempos esteticamente tradicionais, no entanto, a tecnologia conscientemente funcional pode, a partir de certas condições, levar a uma significativa emancipação da arte a partir da estilização, do estilo obsoleto e, por outro lado, da forma funcional nua. Pois, no final, a máquina não é mais o movimento decisivo de uma transformação monstruosa de visibilidade civilizada do que o consumidor ou o produtor. (tradução nossa)³⁵³.

Essa impossibilidade de conciliação entre máquina e arte ocorre porque há, na técnica, certa frieza funcional. Todavia, mesmo diante desse aspecto da “forma funcional”, Bloch aproxima o que ele chama de “exuberância expressiva” dessa característica da técnica. Sua intenção é mostrar que, mesmo sendo coisas distintas, uma não necessariamente precisa excluir a outra. Elas tendem para finalidades diferentes e, ao mesmo tempo, possuem a mesma origem: a magia. Os artefatos e os objetos que usamos não precisam ser carregados de decorações para terem exuberância expressiva. Ao contrário, essa exuberância expressiva perpassa tanto as grandes artes, bem como pode estar presente em objetos do cotidiano, sem que pra isso tenha que forçar a estilização dos objetos.

Segundo Machado, a intenção de Bloch é apresentar a expressão como fator determinante na

³⁵² Ibidem, p. 39.

³⁵³ “Even if the end of good taste, the intended beginning of primitive, purely objective function will not lead us back into the aesthetically traditional good old days, nonetheless, consciously functional technology can, under certain conditions, lead to a significant emancipation of art from stylization, from obsolete style, and, on the other hand, from bare functional form. For in the end the machine is no more the decisive *movens* of a monstrous transformation of civilized visibility than is the consumer or the producer”. BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000. p. 12.

estética, sem que para isso precise refundar as categorias estéticas ou redefinir a arte. A expressão

está presente nas formas mais variadas e múltiplas, da asa de vaso a uma pintura de Michelangelo [...] é a expressão que estabelece um contato entre o longínquo e o mais próximo, aproxima a máscara primitiva da pintura do Blauer Reiter, ou o primitivo do atual, e reintroduz a arte no cotidiano e o cotidiano na arte. É a “expressão exuberante” que rompe com a separação entre a arte avançada, por assim dizer, e as manifestações espontâneas autênticas do cotidiano³⁵⁴.

É assim que consiste a defesa de Bloch a respeito das artes de vanguarda, sobretudo do expressionismo, por acreditar na possibilidade da criação expressiva de modo simples, livre do estilo virtuoso. “A busca pela expressão nua e crua era fim e meio da revolta instalada no seio do expressionismo em seu nascimento”³⁵⁵. O estilo pode ser próximo daqueles realizados por crianças e camponeses. A arte não é refém dos especialistas e seus estilos. Essa busca e valorização do simples são notadas nas obras de artistas como Marc e Klee. Essa reintegração da arte no cotidiano redefine também a relação entre arte e o público.

De modo geral, Bloch procura refundar à maneira de vida, pois, com as máquinas que diminuem o cansaço do trabalho e facilita o ócio e democratização do luxo, sem que esta dê lugar para os apelos decorativos e hedonistas, mas seja orientada pela expressão, é possível uma nova forma de expressão, de existência. Mesmo que não haja uma maneira de conciliar a arte com a máquina, cabe a cada esfera cumprir bem sua função e, desse modo, promover o novo tipo de ornamento no curso histórico. É isso que importa para Bloch, porque, conforme as mudanças no meio de produção e o surgimento de suas necessidades consequentes, a arte também surge com novas tarefas. A arte livre da função meramente decorativa torna-se arte aplicada e de caráter expressionista.

“O ornamento enfatiza que a vontade humana tem a capacidade de configurar-se a si mesma porque é capaz de configurar o espaço em que habita”³⁵⁶. Bloch percebe que, na era industrial, a criação de objetos da arte fica inviável, ele está atento a isso. As construções e os objetos fabricados não precisam ser todos decorados, da mesma forma que os objetos de arte, as obras, não precisam ter uma função de uso para existirem e serem importantes. “A proposta de Bloch é clara: é necessário livrar os objetos de uso e as construções funcionais de qualquer peso decorativo para dar lugar à exuberância expressiva”³⁵⁷.

A expressão é, para Bloch, a base para sua concepção de arte. Ela está presente em toda manifestação artística. É por meio da expressão, que está tanto no fruidor, quanto no artista, que é

³⁵⁴ Op cit., p. 43.

³⁵⁵ RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. p. 69.

³⁵⁶ CONTRAREAS, Javier Martínez. “Incipta nova. O compromisso da utopia. In: *Escritos sobre o Espírito da utopia de Ernst Bloch*. 2019. p. 119.

³⁵⁷ MACHADO, Carlos Eduardo J. “O parque nacional protegido das diferenças de opinião: sobre as obras de juventude de Ernst Bloch e Georg Lukács”. In: *Escritos sobre o Espírito da Utopia de Ernst Bloch*. 2019. p. 25.

possível aproximar as pinturas primitivas das experiências da *Der Blaue Reiter*, que estabelece, por meio dela, a arte e a vida cotidiana. Vida cotidiana essa que está presente nas pinturas simples dos camponeses ou das crianças, do mesmo modo que está presente nas grandes obras consagradas e que, portanto, não admite a rigidez da cultura do especialista como imposição para arte.

As pinturas de *Der Blaue Reiter*, segundo Jordão Machado, causam grande fascínio em Bloch, especialmente por possuírem esse aspecto de reintegrar a arte ao cotidiano, tendo ela seu status diferente do útil e funcional dos demais objetos. A arte está reintegrada às expressões do cotidiano que estão presentes nos vários artefatos fabricados por pessoas simples. Mesmo não tendo a destreza de grandes mestres, o expressivo está presente, foi no simples e primitivo que artistas como Marc e Klee seguiram.

Como crianças ou agricultores, um amador carente afligido pelas pressões de vida, cuja perícia não se compara nem mesmo com a do menor dos antigos mestres, pode ainda, na estranha atmosfera destes tempos, criar artefatos inartísticos, pouco estilísticos, mas expressivos e sigilosos que nada têm em comum com os objetos de arte de decoração de interiores competentes ou mesmo o chamado especialista. Esta é a forma como Klee e Marc queriam e é a mesma deusa que, no artesanato, concede a necessidade, em tecnologia um alívio tremendamente bem-sucedido, em expressão um excedente: um flash de sinais inflamados e enigmáticos, uma súbita convergência de toda estrada sobre uma estrada secundária coberta de mato e insignificante que se torna a principal via para o progresso humano. (tradução nossa)³⁵⁸.

O ornamento livre do estilismo e da finalidade decorativa pode ser compreendido como expressivo e autêntico. Ao mesmo tempo, a arte no cotidiano não obriga os objetos a serem decorativos, da mesma forma que ela não desaparece em meio aos objetos comuns. Desse modo, é que se torna possível uma democratização da arte e do luxo. A arte está garantida em sua existência livre de uma função definida de uso e as construções e os objetos, que possuem uma função própria, estão livre do mero decorativo. Certamente, essas duas questões estão entrelaçadas, o que significa que uma não exclui a outra. Por vezes, estão até próximas, mas uma não está sujeita à outra. As invenções tecnológicas, os objetos e as construções são úteis para deixar a vida mais confortável para todos. O que Bloch entende como “democratização do luxo” é, então, isso que alivia o cansaço, que permite o ócio, que possibilita ao ser humano uma vida melhor, que tem suas necessidades sanadas.

3.2.1 Sobre a Música

O ponto central da obra *O espírito da utopia*, sem dúvida, é a música. Segundo Morais Rodrigues, o *Princípio esperança* e *Filosofia da música* são obras nas quais Bloch também se dedica ao tema da música. Na obra em questão, ela aparece logo após sua teoria do ornamento,

³⁵⁸ BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000. p. 15.

“diminuindo a prioridade da visão no caminho do encontrar-se consigo mesmo”³⁵⁹. Trata-se agora não de ver, mas de escutar a nós mesmos. Para ele a música alcança o mais profundo do interior e é a arte que não depende da visão como a pintura por exemplo. Isso ocorre porque não está no campo da visão a possibilidade de ir cada vez mais fundo no eu, mas a capacidade de ouvir é superior e a música é veículo para ir o mais profundo na interioridade.

O valor da música, para Bloch, vem de sua paixão pessoal. Ele estudou música, frequentou muitos espetáculos musicais e teve contato com grandes músicos, como Otto Klemperer, Kurt Weil e Hans Eisler. Morais Rodrigues pontua que o interesse de Bloch não era focar a historiografia tradicional da música ou uma sociologia da música, ele estava interessado no seu conteúdo utópico, sendo a música sua maior expressão. Conforme Morais Rodrigues:

Seu objetivo era explorar de outra maneira o que só a música tem como maestria e abertura ao infinito: o tempo. A música não necessita de espaço para existir, ela continua rumando para o infinito quando silencia o último acorde do instrumento na apresentação, ressoando ainda no interior do humano como inquietude, arrancando-o de seu ser como pedra para lançá-lo a uma terra em que ele nunca pisou.³⁶⁰

“Se com o jarro velho o eu estava junto a si mesmo, com a música nos encontramos a caminho”³⁶¹. Bloch apresenta uma história da música, uma filosofia e uma teoria musical. Tratou ainda sobre a música expressionista, em contraponto a uma racionalização da música. Sua abordagem histórica difere-se dos trabalhos tradicionais por não ser linear e sim centrada no eu, como uma “Egologia místico- musical”:

Bloch constrói uma “egologia místico-musical”, que é muito semelhante às “características fundamentais do Kunstwollen” em que o grego antecipa o egípcio. A história é um mero receptáculo em que tem lugar a metamorfose desse ego, a perspectiva é não linear, pois pode facilmente ocorrer que a figura exemplar de um nível anterior dessa egologia apareça em uma etapa historicamente posterior³⁶²

Bloch questiona o que se procura quando se escuta. Para Lorenzoni, esta é uma questão importante que permeia toda a reflexão blochiana e sua busca ultrapassa toda e qualquer estudo de teoria musical. Por se tratar na interioridade, do eu, como ponto de partida e indo em direção ao nós, e nesse movimento ver o indicativo da existência enquanto coletividade, é que “aquilo que buscamos quando escutamos formas de expressões sonoras, segundo Bloch, é reconhecido por todos os seres humanos”³⁶³.

Em vez de investigar na história da música as novidades que foram surgindo através de uma

³⁵⁹ RODRIGUES, Ubiratane de Morais. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. p. 75

³⁶⁰ Ibidem, p. 76

³⁶¹ Ibidem, p. 75.

³⁶² MACHADO, Carlos Eduardo J. “O parque nacional protegido das diferenças de opinião: sobre as obras de juventude de Ernst Bloch e Georg Lukács”. In: *Escritos sobre o Espírito da Utopia de Ernst Bloch*. 2019. p. 37.

³⁶³ LORENZONI, Anna Maria. “Música e expressão utópica: ressonâncias a partir de Ernst Bloch”. In: *Escritos sobre o Espírito da Utopia de Ernst Bloch*. 2019. p. 216.

evolução musical contrapondo um período com outro, Bloch se ocupa em “identificar modelos formais do universo sonoro que indicam atitudes espirituais fundamentais do Eu manifestadas nas composições musicais”³⁶⁴. De fato Bloch não ignora o processo de mudança e evolução da música no curso da história, bem como seus artistas, estilos e técnicas que foram surgindo com o passar do tempo. Mas Bloch não reconhece que as mudanças e evolução são resultados unicamente das inovações de estilos e técnicas empregados pelos artistas. E sim, como cada artista buscou de forma única, através de sua essência utilizar determinadas técnicas conforme suas habilidades e genialidades.

Sua posição a respeito da importância dos indivíduos artistas que na história fazem grandes obras tendo menor destaque para as evoluções técnicas – que não deixam de ter determinada importância-, se difere dos historiadores tradicionais que dão mais peso para a hierarquia técnica que determinariam as criações dos artistas. Nesse movimento contrário, Bloch deposita maior valor na genialidade criadora do artista. Ao mesmo tempo sem desconsiderar a importância das condições objetivas históricas nas quais essa genialidade se manifesta e determinam o aparecimento de grandes composições.

Lorenzoni aponta na investigação blochiana seu caráter utópico, uma vez que para Bloch há uma diferença entre o tempo da música e o tempo histórico, pois “as visões do Eu e de sua morada, expressadas pelos grandes mestres musicais, transcendem o momento histórico de seu surgimento”³⁶⁵. Esse caráter utópico que Bloch trata em sua obra, aborda tanto o passado quanto o futuro. O futuro como a realização de utopias concretas no presente e também como realização de elementos que foram anunciados no passado, mas que ainda não foram efetivados. A partir desse pensamento utópico, revela-se uma noção blochiana de progresso que também pode ser entendido como encontrar no passado o elemento utópico que ainda não foi realizado no mundo por não haver condições concretas para isso acontecer. Desse modo, o progresso para ele não é um movimento linear de avanço constante em uma única direção para o futuro.

Filósofos como Schopenhauer e Nietzsche foram importantes para a teoria blochiana da música. “Em relação a Schopenhauer, assume que a música possibilita escutar o ser. Quanto a Nietzsche, vê-se a inatualidade histórica da música”³⁶⁶. Bloch aproveita aquilo que compreende como importante no pensamento desses dois filósofos, mas também aponta o que para ele seriam suas falhas. Em Schopenhauer, por exemplo, a música se limita ao ser sem o vislumbre do futuro. Em Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* especificamente, Bloch percebe o acerto do filósofo em assimilar a não contemporaneidade da música, quando por exemplo, menciona Bach que surge no momento histórico em que na pintura já existia Watteau e Tiepolo. No entanto, Bloch aponta

³⁶⁴ Ibidem, p. 217.

³⁶⁵ Ibidem, p. 217

³⁶⁶ RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. p. 77.

também para a falta do olhar para o futuro ao tratar desta não-contemporaneidade da música.

Onde Nietzsche apreende o não sincronismo histórico da música, a música se torna quando muito um mero fantasma, relacionado tão historicamente ao passado, em vez de ser iluminada em direção ao futuro: como Espírito em grau utópico, o que, conseqüentemente no meio da história e a sociologia, constrói apenas sua própria casa, a estrutura para suas próprias descobertas de níveis internos de existência, ainda que com incontáveis afinidades eletivas e adaptações livres³⁶⁷.

Ao tratar da música expressionista, Bloch não poderia deixar de mencionar Schönberg e seu sistema atonal. Ele era próximo ao grupo *Der Blaue Reiter* bem como Schönberg. Certamente Bloch pôde observar de modo íntimo os experimentos do músico e captar algo precioso para a fomentação do seu pensamento acerca da utopia. A música expressionista de Schönberg ganha destaque pela sua capacidade de ir até as últimas conseqüências na criação musical. Com essa experiência Bloch percebe que a forma não deve sobrepor o conteúdo.

Possuímos um grande número de excelentes livros de teoria, e nas páginas seguintes referimo-nos ao livro de Schönberg, livro para dar solução prática à questão; isto não – mesmo que nos pareça agradável - porque o autor seja um músico criativo que perseguiu só um sistema de exposição e não um sistema natural, quanto mais pelo motivo mais profundo, porque neste livro mesmo o metodólogo mais sucedido se preocupa significativamente que a forma não se torne um tal fim em si que exclua o seu objeto³⁶⁸.

Não está em evidência, para Bloch, a inovação atonal de Schönberg como grande novidade simplesmente. O que lhe interessa, como já mencionado, é o uso das técnicas existentes de modo novo. O sistema atonal de Schönberg “permitiu a formulação de uma nova linguagem metafórica poética. Para Bloch, esse tipo de potencialidade criadora é o que torna a música portadora de uma expressão utópica sem igual”³⁶⁹. Nesse caso em particular o sistema atonal aqui não é tentativa de inovar e sim mostrar sua genialidade como invocação da tonalidade existente, ainda que através de sua ausência.

Como foi mencionado no capítulo anterior, ao tratar da verdade na arte, a música é entre as artes, como a pintura e a poética, a que mais tem a possibilidade de se alcançar o teor da verdade na obra. Além disso, também é apreciada como ponto alto do caminho para a interioridade e, de suma importância, uma vez que nela encontra-se a máxima expressão utópica do ser humano. Mesmo a pintura não sendo considerada como a música o local onde podemos encontrar a verdade, ela tem

³⁶⁷ “where Nietzsche grasps music’s historical nonsynchronism, music becomes far too much a mere revenant, related all too historically to the past, instead of being illuminated from the direction of the future: as Spirit in utopian degree, which accordingly, in the middle of history and sociology, builds only its own house, the framework for its own discoveries of inner levels of existence, albeit with countless elective affinities and free adaptations”. BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. 2000. p. 41.

³⁶⁸ “we possess a large number of excellent books on theory, and if in the pages to follow we refer to Schonberg’s book to settle the practical issue, that is not-however agreeable we may find this-because a creative composer wrote it, who only aspired to a descriptive and not a natural system, but rather for the more profound reason that it is typical that here precisely the most accomplished methodologist is concerned that form not become such an end in itself that it excludes its object”. *Ibidem*, p. 121.

³⁶⁹ LORENZONI, Anna Maria. “Música e expressão utópica: ressonâncias a partir de Ernst Bloch”. In: *Escritos sobre o Espírito da Utopia de Ernst Bloch*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. p. 220.

sua importância por conter conteúdos utópicos concretos e passaremos a tratar no próximo item.

3.2.2 Sobre a pintura

Quando trata da pintura na obra *O espírito da utopia*, Bloch aborda todas as novidades que estavam em ebulição nos anos 1910. Não tratou apenas do movimento expressionista, mas também dos outros movimentos que igualmente romperam com as tradições, como o Futurismo, o Fauvismo e o Cubismo. Os avanços técnicos proporcionados pelos movimentos da vanguarda eram recebidos positivamente por ele, pois buscavam captar o novo que emergia nas transformações e rupturas produzidas pelas novas artes. “Em vez de qualquer vestígio de declínio na interpretação do desenvolvimento da arte pós-impressionista, ao contrário, temos uma análise que tenta agarrar os elementos de ruptura e de transformação da nova arte”³⁷⁰.

As principais questões discutidas nas novidades da pintura são a cor e o desenho. A respeito disso, é interessante as conquistas através das influências de várias tendências e culturas. Um exemplo são as gravuras japonesas, os estilos dos arabescos lineares e o abandono da tridimensionalidade, trazendo para pintura o conceito do simbólico e do alegórico. Van Gogh e Gauguin são artistas que trazem essas influências, buscando trazer para suas telas técnicas que fossem mais expressivas. Van Gogh apostou nas cores marcantes para essa expressividade, vendo nas cores fortes um teor simbólico. A maneira como procedia na composição das imagens com as cores contrastantes foi de grande importância para o movimento expressionista. As exposições de suas pinturas, bem como as publicações de cartas foram importantes para tal movimento. Um exemplo de seu procedimento, que descreve em uma carta ao seu irmão Theo:

Ao invés de representar o que vejo pela frente, uso a cor de modo exagerado para expressar com mais força. [...] quando quero pintar o retrato de um amigo artista, loiro, sonhador e quero expressar todo o amor que sinto por ele, farei seu retrato o mais fiel possível. Mas não paro por aí. Pra terminá-lo, serei um colorista arbitrário, exagero o loiro do cabelo chegando a tonalidade laranja, cromo ou cítrico, atrás da cabeça, em vez do muro, pinto o infinito, o azul mais forte que consigo. Assim a cabeça loira, luminosa contrasta com o azul puro dando um efeito místico, como a estrela na noite profunda³⁷¹.

Kandinsky e Klee ganham destaque de Bloch pelo tratamento da cor, dos desenhos abstratos na pintura, bem como a relação que o primeiro faz entre a pintura e a música. Sob o título de *Improvisação*, o trabalho de Kandinsky era passar as emoções musicais para as telas, retomando influências do estilo decorativo de *Jugendstil*³⁷². As influências de Worringer também foram importantes no trabalho dos dois pintores, de modo particular no trabalho abstrato que se dedicaram para expressar somente o essencial, aquilo que está para além do mundo apresentado, algo que está

³⁷⁰ Ibidem, p. 29.

³⁷¹ GOGH, Vincent W. V. apud BRILL, Alice. “O expressionismo na pintura”. In: *O expressionismo*. 2020. p. 393.

³⁷² Arte nova: estilo criado no século XX.

em consonância com as emoções. Klee também adota o estilo semelhante, mas ainda permanecendo entre o abstrato e o figurativo em suas obras.

A aproximação da pintura com a música, especialmente a de Schöenberg, é para Bloch muito significativo. Em seu livro *Do espiritual na arte*, Kandinsky fala acerca da música e da pintura, pois, da mesma forma que os sons são empregados na música, o uso da cor pode ser empregado de forma harmônica e até mesmo dissonante.

A música é há muito séculos, a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista. Seus meios jamais lhe servem, fora alguns casos excepcionais em que ela se afastou do seu verdadeiro espírito, para reproduzir a natureza, mas para inculcar vida própria nos sons musicais. Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte imaterial de todas, a música, alcança esse fim. Compreende-se que se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca de ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor³⁷³.

A cor pura e a forma como Klee e Kandinsky a tratavam eram fatores significativos para Bloch. Sua atenção e sensibilidade, segundo Jordão Machado, permitem que Bloch não deixe de apreciar outros artistas que tratam as cores de modo distinto, como é o caso de Picasso ou Kokoschka. Em sua análise, Bloch “abre mão de estabelecer um padrão mais avançado do material artístico, de consequências determinantes e estratégicas não só para a sua teoria do ornamento como da música”³⁷⁴. Sua sensibilidade também é perceptível na posição que assume diante da diversidade de métodos e procedimentos com a cor nos mais diversos trabalhos artísticos. Das experimentações e criações do impressionismo, para Bloch, era visível as mais diferenciadas novidades que foram impulsionadas pelas vanguardas.

Bloch analisa o cubismo na obra de Picasso como tentativa de romper com a concepção do naturalismo da unidade e, assim, decompor as imagens. Jordão Machado aponta que essa análise blochiana corresponderia a teoria da montagem elaborada posteriormente. Contudo, também é pertinente para o comentador, certa crítica ao equilíbrio entre quadrados e cubos, que Bloch também formulou mais tarde e chamou de “hipertrofia geométrica”. Segundo Jordão Machado:

Nas telas cubistas há, poderíamos dizer, utilizando um conceito dos anos trinta, um princípio de “montagem mediata”, pela quebra da unidade do espaço da composição, pela maneira como os elementos disparatados são apresentados um ao lado do outro, pela fragmentação dos planos, ou também pelo modo de se tentar reencontrar as referências do objeto. Mas, por outro lado, a crítica de Bloch à concepção de espaço dos cubistas, o que denomina de “quieto espaço interior” e de “hipertrofia geométrica”, poderia também ser entendida como um preâmbulo da sua posterior crítica da *Sachlichkeit*³⁷⁵.

³⁷³ KANDINSKY Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. pp. 57 e 58.

³⁷⁴ MACHADO, Carlos Eduardo J. “O parque nacional protegido das diferenças de opinião: sobre as obras de juventude de Ernst Bloch e Georg Lukács”. In: *Escritos sobre o Espírito da Utopia de Ernst Bloch*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019 p. 30.

³⁷⁵ *Ibidem*, pp. 32-33.

Segundo Bloch, se por um lado o cubismo de Picasso rompe com a fé na mera cor, por outro o futurismo “com seu apego ao êxtase, ao dinamismo e à contemporaneidade que tudo permeia, e, particularmente na obra cubista, perturba os círculos de uma estruturação vazia ou estéril”³⁷⁶. Além disso, nesse dinamismo em movimento, o alegórico surge inesperadamente dentro do desenho como oposição a toda pintura em que se apresenta a estabilidade cubista “ou qualquer outra estatuária útil a uma fórmula mediadora e estabilizadora, ou, na melhor das hipóteses, a uma forma de determinação objetiva inferior na série de auto formações e autoprojeções expressionistas”³⁷⁷.

Já o expressionismo, por sua sensibilidade e natureza emotiva, é o oposto do equilíbrio e quietude cubista, bem como também se opõe a toda embriaguez e tormentas do futurismo. Desse modo, “na pintura expressionista se atinge a ‘figura mais significativa’ e não uma mera construção pictórica de plano”³⁷⁸.

Bloch retoma a pintura no *Princípio Esperança*, iluminando-a com um novo conceito: as paisagens do sonho. Antes, na obra de juventude, ele partia do auto encontro, da expressão do eu. O conceito de paisagem dos sonhos está na busca de Bloch para além das paisagens naturais ou sociais, para alcançar as paisagens que são produzidas pelo artista. Nesse sentido, é possível perceber que, mesmo que a pintura seja analisada sob esse novo conceito, Bloch não desconsidera as análises trabalhadas no espírito da utopia: “a interioridade, quando tem algo a dizer, sempre diz uma expressão”³⁷⁹.

Na pintura, Bloch apresenta um posicionamento importante diante da comunicação da beleza. Primeiro, que “não leva a nada absolutamente sentir apenas de forma bela”³⁸⁰, uma vez que isso não seria comunicado, não teria como sair de si. No entanto, há algo do interior, um sentimento que é inserido na pintura pela mão do artista. A pintura para ele, mais do que apresentar uma imagem visual, tem algo a dizer sobre o que se vê nela. Desse modo, a interioridade pode ter uma ligação com a comunicação do belo na obra de arte.

O colorido na pintura é, antes de tudo, o que passa uma impressão prazerosa. Através do pintor surgem as cores nas linhas do desenho, junto a claridade e delicadeza com que sua mão se projeta em sua obra. O colorido é o que faz uma obra apresentar aquilo que nela representado de forma muito mais perfeita do que seria mesmo. “Nenhuma seda que se toca a tão suave e brilhante como uma habilmente pintada, nenhum aço é mais viril, cintilante, que aquele que foi trabalhado

³⁷⁶ “Futurist movement, with its addiction to ecstasy, dynamism, and allpervading contemporaneity, and, particularly in the Cubist work, disturbs the circles of a vacuous or sterile structuration”. BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. 2000. p. 29.

³⁷⁷ “or any other useful statuary to a mediating, stabilizing formula, or at best to a form of lower objective determinacy in the series of Expressionist self-shapings, self-projections”. Ibidem, p. 29

³⁷⁸ MACHADO, Carlos Eduardo J. “O parque nacional protegido das diferenças de opinião: sobre as obras de juventude de Ernst Bloch e Georg Lukács”. In: *Escritos sobre o Espírito da Utopia de Ernst Bloch*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. p. 34.

³⁷⁹ BLOCH, Ernst. *O Princípio esperança*. Vol 2. Rio de Janeiro: EdUERJ, contraponto, 2005. p. 346.

³⁸⁰ Ibidem, p. 346.

pelo azul”³⁸¹. Nesse sentido, a cor é vista como o elemento que caracteriza, que dá vida ao que é representado, mesmo que suas linhas não definam os objetos representados de forma idêntica ao que são ao vivo. Mas, a questão importante é “o como ela comunica algo a quem contempla”³⁸². A paisagem dos sonhos na pintura busca fundamentalmente captar os sonhos que estão presentes nas obras de arte cujo sentimento do artista está expresso.

Nas telas que retratam com proximidade as cenas como pequenos cenários calmos e silenciosos, Bloch destaca a capacidade do artista de retratar a vida de forma tão próxima, amigável e acolhedora. Um exemplo está na pintura de interior holandesa. “Nela tudo se torna sala de estar, inclusive a rua³⁸³”, pátios silenciosos, os afazeres das senhoras, as lareiras das casas etc. Trata-se do cotidiano corriqueiro e doméstico, de certa proximidade que não anula a possibilidade de representar o sentimento de saudade quando se retrata imagens que evocam a saudade de casa para quem está distante, como, por exemplo, um marujo. Outro exemplo é o artista Pieter Hooch, cuja pintura representa salões elegantes, locais aconchegantes e acolhedores dada a utilização das cores, as linhas traçadas, e que ainda assim, possuem proximidade por não estar presente nenhuma forma de perturbação no seu espaço.

Se a proximidade define a calma na pintura, há uma impaciência, uma inquietação sutil na distância. Na pintura *Embarque para Citera*, de Watteau, Bloch aponta certo conteúdo utópico que está, não somente no título, mas também na pintura. Para ele, o pintor foi capaz de dar uma descrição sensual e alegórica da paisagem dos sonhos, o que no rococó, através da miniaturização erótico-preciosa, seria possível. Na segunda versão da obra, de modo particular, transparece a espera e o sonho:

Uma paisagem encantadora envolve os casais, e já se dissipam os contornos do parque, a barca do amor espera na água prateada, uma distante montanha se ergue no crepúsculo. De maneira invisível, porém presente, a noite da ilha influi no movimento e no prazer antecipado do quadro³⁸⁴.

A imagem do embarque é uma expectativa, uma promessa da alegria que será a ilha do amor. Assim, o embarque representa a antecipação da felicidade que será ao pisar do outro lado.

Se na pintura de Watteau havia paisagem dos sonhos e antecipação voltada para o erótico do rococó, no Renascimento surge, para Bloch, a perspectiva e o horizonte amplo, presentes nas obras de Van Eyck, Da Vinci e Rembrandt. A distância, amplitude e profundidade na pintura permitem que o olhar alcance até o infinito. A profundidade própria da arquitetura da catedral passa para a tela: a pintura agora é como uma janela, podemos nos debruçar e olhar a paisagem por ela. As linhas dispostas na parte central revelam o horizonte infinito. “As figuras são abarcadas por algo

³⁸¹ Ibidem, p. 347.

³⁸² RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. p. 118.

³⁸³ BLOCH, Ernst. *O Princípio esperança*. Vol 2. 2005. p. 348.

³⁸⁴ Ibidem, p. 349.

novo: um espaço centrífugo”³⁸⁵.

Bloch começa pela Idade Média, por Jan Van Eyck, com sua obra *Madona de Paris*, também conhecida como *Madona do Chanceler Rolin*. Para Bloch, essa pintura é um exemplo de onde começa a vastidão do sonho. Nela, está marcado o início do ponto de fuga na perspectiva e os objetos podem ser visto em profundidade. Ele assim apresenta a obra:

Entre a madona e a figura de seu doador, a vista percorre três arcos de um luxuoso salão, de modo que se descerra, interrompida e emoldurada por colunas, uma terra distante repleta de tesouros. Magistralmente detalhada, lotada de todas as emoções de utopias espaciais de que é capaz a liberação de uma abismo por assim dizer horizontal. Uma cidade torna-se visível, oitões e torres de uma catedral, uma ampla praça com escadaria, uma ponte movimentada, um rio singrado por minúsculos barcos, em cujo centro, sobre uma ilha, menor que a unha de uma criança, se eleva um palácio cercado de árvores e com numerosas torrezinhas com sinos. Atrás de tudo isso, um mundo de verdes colinas corre em direção ao horizonte, e nele se dissipam os contornos de montanhas cobertas de neve, e por último aparece a não-fronteira de um céu que se perde nas nuvens³⁸⁶.

Na Renascença, destaca-se a natureza de Piero della Francesca, mas é em Da Vinci que Bloch percebe que esse espaço natural ganhou valor de sonho da perspectiva. Isso porque a distância que alcança na profundidade da imagem vai até onde a visão não capta com perfeição as formas dos objetos apartados. São exemplos as paisagens que aparecem através dos espaços entre a rocha, na obra *Madona na Lapa*. Ou, na paisagem que apresenta um ar nebuloso, na pintura de *Sant Ana, a Virgem e o menino Jesus*. Esse distanciamento é bem característico também no quadro *Mona Lisa*. Nas obras de Da Vinci, as figuras do primeiro plano são destacadas da paisagem ao fundo, mas, ao mesmo tempo, a ela se misturam. No caso da *Mona Lisa*, ela aparece como figura destacada, ao mesmo tempo que sua figura compõe o espaço da paisagem.

A paisagem distante igualmente se chama *Mona Lisa* e é ela um labirinto fantásticamente escarpado de montanhas sob a mais suave luz, entremeada de lagos, campos pálidos, riachos. *Mona Lisa* olha de lá, e da mesma forma olha para essa distância, para seu enigma esparramado ou total, sob a luz verde-azulada, toldada de fumaça³⁸⁷.

A respeito de Rembrandt, Bloch detalha a técnica utilizada na obra *Homem com capacete dourado*, de como o seu trabalho com a luminosidade, os pontos cintilantes destacados por alto-relevo e como o escuro preenchem os espaços dando profundidade para pintura e, ao mesmo tempo, apagando o espaço cosmicamente aberto, dando mais proximidade. Bloch menciona também a obra *Paixão, sepultamento de Cristo em Munique*, que, segundo Bloch, foi o primeiro triunfo do pintor no qual toda sua técnica fora aplicada. Na obra *Ronda Noturna*, já uma pintura secular, também segue esse jogo da luz e do escuro. Para Bloch, a luz na tela de Rembrandt tem um sentido importante por ser uma luz que não é direta, ela vem de algo que não está presente na tela, somente está presente através dos objetos que a refletem:

³⁸⁵ Ibidem, p. 350.

³⁸⁶ Ibidem, p. 351.

³⁸⁷ Ibidem, p. 352

É a luz da perspectiva da esperança, profundamente abaixada para dentro de proximidade e abandono, respondida. A perspectiva cósmica aberta é apagada pelo espaço escuro, contudo a luz que se destaca diante dele como também irrompe enigmaticamente da solidão e das trevas pinta a verdade da esperança ou do brilho, sequer existente, nas bases escuras do mundo existente³⁸⁸.

As técnicas aplicadas por esses artistas, o tratamento das cores, das linhas do desenho, o jogo de luzes e sombras, a busca pelo efeito de distância ou proximidade, tudo o que empregam na pintura são processos que fazem aparecer o utópico na pintura. Na pintura, é possível ainda encontrar o elemento da esperança na sua pré-aparência, ela é identificada na paisagem dos sonhos. Bloch percebe que, na estética classicista, a paisagem dos sonhos fica inviabilizado, pois seu traço básico não é a esperança e sim a fruição agradável.

A estética classicista, a partir do prazer desinteressado em Kant até a metafísica do belo de Schopenhauer, “restringe o objeto do belo a uma esfera que está completamente purificada dos interesses da existência tanto presente quanto futura. Aqui a arte é sempre um sedativo, não uma convocação”³⁸⁹. Esse perigo está no formalismo e sua aparência abstrata. Nessa perspectiva, não somente as estéticas idealistas, como também os marxistas realistas podem incorrer nesse formalismo e no emaranhado conceitual de mera contemplação. No caso dos realistas, Lukács seria um exemplo, pois neste ainda há “uma aparência abstrata de arredondamento idealista, uma elaboração cabal que justamente é estranha ao materialismo dialético”³⁹⁰. Esta trata de uma realidade de um mundo inconcluso, de seres humanos inconclusos, estado que é abarcado na sua totalidade. A arte, desse modo, não poderia ser ela um processo pronto e acabado, pelo contrário, nem poderia ela mesma evitar ser inacabada, não-fechada. Assim, “por causa da sua pré-aparência, a arte é tampouco absolutamente uma totalidade, mas apenas uma perspectiva em direção a ela”³⁹¹.

A esperança está presente na pintura através da paisagem dos sonhos que são possibilidades de virem a ser no mundo. Além do horizonte amplo, da luz e da profundidade, Bloch fala da sobrevivência do domingo na pintura. O domingo representa muito mais que o descanso, também é entendido como um dia de fruição, um momento estético. Bloch apresenta como exemplos os artistas Seurat, Cézane e Gauguin. A diferença está no tipo de domingo que cada um representa na obra. Já em obras anteriores, o domingo estava presente ainda que de uma forma refinada. *Desjejunum ao ar livre*, de Manet é mencionado como um exemplo que passa a ideia de uma “felicidade epicurista” em um contexto em que isso ainda não era tão característico.

Na pintura *Um domingo à la Gande-Jatte*, de Seurat, predomina um domingo tedioso e vazio, não existe alegria do repouso e do deleite estético. O domingo aqui é um ócio forçado, que não experimenta a felicidade antecipada de uma vida melhor, de um mundo melhor. Suas figuras

³⁸⁸ Ibidem, p. 353

³⁸⁹ Ibidem, p. 360

³⁹⁰ Ibidem, p.361

³⁹¹ Ibidem, p. 361

pálidas e frias compõem um cenário inexpressivo. “Uma tarde burguesa dessas de domingo à paisagem do suicídio pintado, que apenas não chega a concretizar porque também lhe falta resolução para consigo própria”³⁹².

De modo muito diferente, em Cézanne e Gauguin, a imagem do domingo feliz, do repouso prazeroso está presente. Segundo Bloch, na pintura de Cézanne, tudo converge ao repouso. Não somente a natureza morta, como também as figuras dos heróis possuem características tranquilizadoras. Adotando a perspectiva blochiana, Morais Rodrigues define Cézanne como o “pintor do domingo moderno, domingo desejado, mas não alcançado”³⁹³. O domingo feliz, na sua concretude, “em amplitude e praticamente para todos os dias³⁹⁴”, não cabia naquela Europa, porque apontava para um mundo extemporâneo em relação ao capitalismo, longe dos conflitos urbanos.

Taiti representou esse lugar melhor longe da Europa. Gauguin, então, o apresentou em sua tela.

O Taiti, ainda extemporâneo ao capitalismo, e os temas parecem ser quase que aleatoriamente paradisíacos: um casal de crianças entre flores, um jovem cavaleiro e moças que o aguardam, uma casa Maori entre palmeiras, colheita de frutos sem esforço³⁹⁵.

Nesse sentido, Bloch conclui que na pintura de Gauguin “o domingo no Taiti é conquistado pelo primitivismo, e o primitivismo é recompensado pela despreocupação - ao menos nos quadros de Gauguin”³⁹⁶. O que seria também observado pelo jovem Lukács.

Lukács também fez uma análise de Gauguin, criticando a importância que lhe conferiam. O texto foi escrito em 1907, momento em que ele já dirigia críticas ao naturalismo e à decadência ideológica burguesa. Sua crítica parte da análise da resposta que Gauguin deu à questão universal: “a da relação entre o artista de hoje e a vida. Entretanto, apenas a questão é universal, a resposta é tão individual que não pode ter nenhuma importância exemplar, simbólica”³⁹⁷. Nessa relação arte e vida, para Lukács, em uma sociedade onde há muito perdeu-se a unidade espiritual, a solução de Gauguin ao encontrar em Taiti um reestabelecimento entre o ser humano e o mundo, não era real, não correspondia ao mundo fora de Taiti. A arte de Gauguin não era nada mais do que uma arte decorativa.

Gauguin desenvolveu seus trabalhos num momento em que a pintura sofria muitas alterações, sobretudo com as revoluções que as novas tendências ocasionaram. A respeito das novas técnicas utilizadas pela vanguarda e suas intenções de libertar a arte, Lukács aponta que, ao deixar de ser a pintura uma arte aplicada, e libertar-se do peso do conteúdo e do símbolo, não era possível

³⁹² Ibidem, p. 366

³⁹³ RODRIGUES, Ubiratane de Morais. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. p. 120.

³⁹⁴ Ibidem, p. 120

³⁹⁵ BLOCH, Ernst. *O Princípio esperança*. Vol 2. 2005. p. 369.

³⁹⁶ Ibidem, p. 369.

³⁹⁷ LUKÁCS, György. “Gauguin”. *Verinotio*. n.10, Ano V, out./2009, issn 1981-061X. p. 186.

nela encontrar algo do qual tanto o artista quanto o público partilhassem igualmente. Para ele, é um problema o fato de a função da obra não ser determinada antes de ser produzida, “tudo depende do pintor. Com isso, ocorreu uma grande alteração de valores”³⁹⁸. O filósofo continua:

No momento em que a relação entre objeto, artista e público cessa de ser uma convenção e se torna resultado de um pensamento individual, começa a ser problemático querer expressar pictoricamente um pensamento qualquer; por fim, tudo o que não pertence exclusivamente ao *monde visible* deixa de ser artístico, torna-se não artístico. Assim, o único alvo da pintura moderna passa a ser a representação mais perfeita possível desse mundo exterior³⁹⁹.

O mundo sem cultura não poderia estabelecer uma grande arte. No caso da pintura, segundo Lukács, não havia um lugar para ela na vida moderna enquanto elemento decorativo entra as artes aplicadas. Era a individualização que corroía a possibilidade da arte e, desse modo, também a pintura. Na arte moderna, valia o que era cada vez mais original, individual, que não poderia ser convencional. Isso certamente não impediu que muitas pinturas florescessem em solo infértil para Lukács. Mas, esses problemas foram sentidos e observados por artistas como Van Gogh, mesmo que este não tenha sido capaz de proporcionar alguma solução para a pintura. Van Gogh intuiu “a anarquia, a falta de cultura, o isolamento da arte e dos artistas na vida”⁴⁰⁰.

A respeito de Gauguin, que tem como referências o Impressionismo e Cezánne, mas que também buscou seu estilo próprio, Lukács diz que este encontra em Taiti o repouso que os artistas outros procuraram. Houve quem interpretasse a viagem de Gauguin como se ele tivesse fugido para a terra dos bárbaros. Lukács discorda. Isso porque, segundo ele, em Taiti não havia bárbaros e na sociedade burguesa não havia mais uma cultura, somente em certo sentido. Gauguin rebelou-se contra a sua civilização, abrindo mão das facilidades que essa lhe proporcionava para viver em uma terra longe dos objetos modernos e mais próximo de uma harmonia que encontrou na cultura dos povos primitivos. Lá, o pintor experimentou uma humanidade, o paraíso onde poderia ser útil, sentiu-se verdadeiramente feliz e amado. Lukács diz que é essa experiência que é possível encontrar em suas últimas pinturas: a felicidade e a harmonia. Sobre suas obras, Lukács ressalta:

Gauguin pintou harmonias cada vez mais serenas e ordenadas. Cada vez mais, o detalhe e a realidade desapareciam destes quadros; meras consonâncias de superfícies belas e cores fabulosas; harmonia de linhas sutis e planas; eles não são mais exatamente quadros, apenas decorações⁴⁰¹.

Segundo Lukács, Gauguin foi o único que alcançou o sonho de todo artista, quando tantos outros artistas padeceram na tentativa viver essa mesma experiência. O que dá a Gauguin um fim diferente de todos os outros, um fim não trágico.

No entanto, Lukács avalia de forma trágica a solução encontrada por Gauguin (menos para o

³⁹⁸ Ibidem, p. 187.

³⁹⁹ Ibidem, p. 187.

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 190.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 192.

pintor), uma vez que seu fim não é igual para nós na relação entre arte e vida, pois a sociedade aqui continua problemática e, conseqüentemente, as obras de Gauguin também. O que caberia a nós é procurar transformar nossa realidade para que alcancemos a harmonia encontrada em Taiti. Isso significa que o “Taiti não deveria ser privilégio de um artista, mas a condição natural de cada homem, não deveria ser um sonho pessoal, mas uma realidade coletiva”⁴⁰².

É interessante perceber que o olhar de Lukács aponta a situação de forma trágica. Mesmo que aqui seja sutilmente apontada a saída para que todos alcancem a tão sonhada Taiti: “Por trás desta concepção, latejava o pulso de um revolucionário”⁴⁰³. As obras de Gauguin permanecem, para Lukács, apenas como problemáticas, tanto quanto toda obra de arte, que certamente não encontraria um lugar próprio numa sociedade sem cultura, sobretudo uma cultura humanística. Ele também não reconheceu como importante os traços utópicos das artes de vanguarda. Mesmo porque, sua visão sobre a utopia não passa de uma realização apenas da forma, ou seja, abstrato, muito diferente da visão de utopia que Bloch emprega. Na sua avaliação, “por um lado, Gauguin envelheceu (e é certo que a via trágica de Van Gogh revelou-se muito mais substancial, porque mais universal) e, por outro, a arte burguesa tornou-se insuportavelmente problemática”⁴⁰⁴.

Mesmo se tratando de uma análise de um Lukács da juventude, certamente sua visão a respeito das obras de Gauguin não teria sido alterada. Nessa época, “Lukács se pautava pela contradição entre civilização (sociedade burguesa) e cultura, mas não se fixava na obsessão irracionalista pela interioridade nem acalentava a nostalgia reacionária de certa ideologia burguesa”⁴⁰⁵. Tudo isso, do mesmo modo que o olhar para o domingo na pintura, em Bloch, tem consonância com sua visão das obras desde sua juventude. Mesmo que ambos percebam que o Taiti fora alcançado somente por Gauguin, faltou um olhar mais atento de Lukács para dar mais importância para o belo sonho, a possibilidade reluzente e a ilusão fabulosa que ele mesmo aponta na pintura do artista. Faltou um olhar utópico que não estivesse apenas num plano da forma e sim na realidade concreta como é para Bloch a utopia. Elementos que são abordados por Bloch por uma outra perspectiva.

De modo crítico sobre o Taiti de Gauguin, Bloch também adverte: “a *terra australis* e sem primitivos, esse dia de trabalho como domingo na Europa ainda não foi pintado em lugar algum, porque seria a sociedade sem classes”⁴⁰⁶. O domingo que Bloch observa não se trata de um novo local, mas de uma nova sociedade a ser construída pelos seus habitantes que desejam assim fazer. O domingo na pintura representa esse desejo, essa utopia, que aparece não somente na pintura, mas em toda arte. O desejo humano de conquistar o seu Taiti, sua felicidade duradoura, é onde repousam

⁴⁰² PATRIOTA, Reiner. “Lukács – o crítico de arte”. *Verinotio*. n.10, Ano V, out./2009, ISSN 1981-061X. p. 187.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁰⁶ BLOCH, Ernst. *O Princípio esperança*. Vol 2. 2005. p. 369.

a arte e a utopia em busca do futuro em que a possibilidade real tem seu verdadeiro lugar.

O domingo que Bloch menciona na pintura é sobre o prazer domingueiro, um vislumbre, uma sociedade nova conquistada pela revolução, a alegria de viajar para um lugar melhor. É o domingo que lembra as praças cantadas em canções utópicas, onde as crianças estarão felizes com seus brinquedos e pipas, onde a contemplação da vida vai ser puro prazer de olhar a vida com alegria sem ter medo do futuro - pelo contrário, será motivado para ele. Tudo isso porque, no mundo melhor conquistado pela força da revolução, o pão estará ao alcance de todos, e como diria o revolucionário Trotsky⁴⁰⁷, não somente o pão, como a poesia também.

⁴⁰⁷“A revolução, antes de tudo, conquistará para cada indivíduo, em dura luta, o direito à poesia, e não somente ao pão”. TROTSKY. *Literatura e revolução*. Zahar, 2004. p. 182

CONCLUSÃO

A OBRA “OS RETIRANTES”, DE CÂNDIDO PORTINARI NA ÓTICA DE UM REALISMO ABERTO

O movimento expressionista foi tema de grandes discussões que não visaram somente as questões estéticas, mas também sua repercussão no campo político. Neste trabalho buscamos centrar a discussão nas críticas de Lukács – especificamente na relação entre o movimento expressionista e a decadência ideológica da sociedade burguesa que desemboca no fascismo na Europa. Bem como na defesa de Bloch em perceber elementos utópicos da melhor fase expressionista. E compreender que todo movimento da vanguarda artística, em particular o expressionismo, teve contribuição importante na denúncia da decadência da sociedade burguesa e na perspectiva da construção de um mundo melhor.

O posicionamento desses dois pensadores, que se revindicam marxistas, revelou suas leituras do mundo e da própria teoria marxista. É importante salientar que Lukács compreendia nas vanguardas artísticas, e de modo particular no expressionismo, o reflexo da decadência da sociedade burguesa. Ele toma essa característica como algo negativo que refletia nas artes de modo a aprofundar a irracionalidade. Por outro lado, combatia Bloch tais críticas lukácsianas por tomar a arte expressionista como uma denúncia à sociedade burguesa. E a denúncia que pressupõe o anúncio de algo que poderia contribuir para transformação social e que ainda não foi efetivado concretamente, mas é apontado como conteúdo latente que pode vir a ser concretizado.

No contexto histórico em que estavam inseridos, com a ascensão do fascismo na Europa, era propício a necessidade de repensar o caminho da sociedade. Tanto artistas quanto intelectuais estavam empenhados na tarefa de denunciar a tragédia causada pelas grandes guerras imperialistas, bem como pela tomada de poder por parte dos fascistas.

Nesse sentido, foi de grande importância retomar alguns pontos sobre a construção da luta da classe trabalhadora na Alemanha que tinha como referência a Revolução Russa. Na Alemanha a Revolução Socialista não tenha sido levada a cabo, devido aos diversos problemas, como por exemplo, as traições de dirigentes e incapacidade dos líderes do USPD em dirigir as lutas das massas e até mesmo o isolamento da KPD por influência da URSS, o que de certa forma favoreceu a vitória nazista. Tal conjuntura histórica estabeleceu bases decisivas para pensar a cultura do ponto de vista da classe operária e sua importância para sociedade, sobretudo no campo da arte e da literatura.

Outro ponto decisivo para o desenvolvimento da nossa discussão foi apresentar, ainda que de forma sucinta, o movimento expressionista nos mais variados gêneros. Suas fases e os principais grupos e respectivamente suas ideologias, evidenciaram os pontos altos que caracterizaram o

movimento, sobretudo os motivos que nos levam a considerar a falta de coesão entre seus representantes a respeito da ideologia política. Artistas e intelectuais, cada qual na sua visão, buscaram estabelecer um modo de compreensão da realidade. Isso também se deu pelas novidades que surgiram com as invenções e evoluções das máquinas, o ritmo da urbanização fomentado pelo avanço das indústrias e comércios. Na arte, isso implicou a necessidade de renovação na criação e as novas experimentações possibilitaram alargar o entendimento a respeito da arte e vida. O debate sobre o expressionismo foi um dos momentos agitados que colaborou de modo positivo com o pensamento estético na modernidade

A partir do que apresentamos, acerca do debate do expressionismo, bem como as visões filosóficas de Bloch e Lukács para compreendermos os posicionamentos, seria interessante lançar um olhar para uma obra em particular. Não se trata apenas de averiguar quem estava certo ou quem estava equivocado nas críticas dirigidas ao expressionismo, sobretudo em taxar o movimento como condutor para o nazismo, como foi o caso de Lukács e outros marxistas. Tal constatação, como vimos, já ocorreu tanto no encerramento do debate na *Das Wort* quanto em pesquisas como a de Carlos Eduardo Jordão Machado. De certa forma, os defensores do expressionismo cada qual a seu modo, tiveram mais acertos em sua defesa, como o foi o posicionamento de Bloch e Brecht.

O que concluímos, para além dos acertos e erros, foi o quanto a ampla discussão e apresentação teórica de Bloch e Lukács contribuíram para compreendermos a necessidade da arte e sua contribuição para a sociedade. E aqui, de modo justo, salientamos a importância do arcabouço teórico de Lukács, ainda que de modo conservador e equivocado em sua crítica às artes de vanguarda, e de modo particular ao expressionismo. Sua visão sobre a arte realista, sobretudo no campo da literatura, implica a visão de toda a história, que até agora, como diz Marx, é história da luta de classes. A condição de vida do escritor importa na sua criação artística, seu comprometimento com a sociedade, com a narrativa literária e como essa reflete o cotidiano dos seres humanos.

Em contrapartida, sua visão fechada sobre a literatura impossibilitaria novas experimentações no campo literário que resultaram em grandes obras, como salientou Brecht. Este, utilizando todas as técnicas possíveis, aprendendo com elas, dando amplitude para suas criações, elevou a arte ao mesmo nível de suas ideologias. Deu à arte, sobretudo ao teatro, uma função de educar a classe trabalhadora, percebeu na arte a capacidade de despertar a consciência da realidade e da necessidade de transformá-la. A transformação social não tem caminho definido e acabado e por isso não é possível conceber um único método para a criação artística como propôs Lukács em seu entendimento de arte realista.

Como nos mostrou Bloch, nem mesmo o mundo está pronto e acabado. As experimentações brechtianas no teatro épico são exemplos de que o caminho para transformação passa pelo

“laboratório” como ele procedeu com o palco. Mais do que refletir a realidade, como queria Lukács, para assim transformá-la, era preciso enxergar nela tudo o que ela é e representá-la de muitas maneiras com as quais se pode apreendê-la.

Bloch não compreendia assim a arte, como um reflexo da realidade apenas. Até porque, se fosse para ser reflexo, não teria como a obra ser um todo harmonioso como defendia Lukács e sim um mundo fragmentado, no qual está o ser humano numa condição fragmentada. E não foi isso que propuseram os artistas da vanguarda? O rompimento com as escolas tradicionais era por vaidade apenas? Certamente pretendiam algo muito além do reflexo. A arte expressionista buscou comunicar alguma coisa de importante, expressou através de suas obras aderindo à decomposição, distorção e exagero na forma como apelo ao humano. Marcar a destruição, anunciar um mundo novo que é vislumbrado pelas ruínas do velho.

O novo para Bloch também não surge do nada. Seu olhar peculiar para a história da arte capta a transformação, as rupturas e os sonhos impressos nas obras, seu caráter utópico. E é através dessa ótica que buscamos, para concluir nosso trabalho, fazer uma releitura da obra de Portinari. Pretendemos apresentar, ainda que brevemente, o quanto um olhar mais amplo a respeito da arte, de modo particular para o realismo, pode contribuir para captarmos a realidade artisticamente sem abrir mão de empregos e técnicas não tradicionais. E do mesmo modo, reconhecer no expressionismo uma grande contribuição para dar à arte uma melhor apropriação da realidade. Tomamos aqui, como exemplo, a pintura expressionista de Portinari da série *Os Retirantes* de 1944.

Portinari parte da realidade não apenas para retratar tal como ela é, mas para dela expressar em seus traços composições de linhas e cores, imagens distorcidas o que a realidade apresenta. Como ela é sentida e vivida. Através dessa expressão surge o tom que vai desde sua denúncia da realidade trágica – o que para Bloch seria a realidade inautêntica-, para uma provocação de que essa realidade pode ser mudada. Sua intenção em distorcer, deformar e exagerar em algumas de suas obras não cumpre a função de apenas seguir novas tendências, ou se opor ao realismo tradicional. Para ele, da mesma forma que era importante o tema da obra, era preciso ter cuidado em como realizá-la. Sobre sua preocupação com a técnica, declarou:

O que penso como homem, penso como artista e, quando disse que no ato de pintar só me preocupa a pintura, quis com isso esclarecer que a forma e a cor me preocupam. Na questão da técnica é preciso um pouco de calma e não pensar que só por ter encontrado um bom tema o quadro já está realizado. Creio que é preciso saber o ofício como o sabiam os antigos. Quanto ao tema, o tema é o homem⁴⁰⁸.

Portinari realizou três séries sobre o tema dos retirantes, a segunda, de 1944 se tornou a mais famosa. A obra escolhida é “Retirantes”, quadro que dá nome à série, fazendo parte “Criança

⁴⁰⁸ PORTINARI, Cândido apud ALMEIDA, Angélica Aparecida de; et. al. *Cândido Portinari – âmbito estético artístico e sua influência na denúncia de problemas sociais*. XI Encontro Latino Americano de Iniciação científica e VII Encontro Latino Americano de pós-Graduação. Universidade do Vale da Paraíba, São José dos Campos SP. p. 3036.

morta” e “Enterro na rede”. Pintura a óleo, com a dimensão de 190 cm por 180 cm, hoje se encontra no Museu de Arte de São Paulo. Na tela, Portinari apresenta uma família retirante que compõe a paisagem fosca que invoca *secura*. No chão há pedras e pedaços de ossos, sinal de muitas mortes que ocorreram no caminho para uma vida melhor. O olhos bem abertos em rostos pálidos e cansados ressaltam a expressão de fome, tristeza, incerteza, todos estão descalços. No centro está uma mulher com uma trouxa na cabeça e um bebê no colo. Portinari coloca em muitas de suas séries a figura feminina como central, evoca uma imagem mariana. Aqui, Maria com o menino Jesus.



Retirantes, 1944. Fonte: Acervo do MASP.

Na pintura da “Criança morta”, a mãe está no centro com o menino nos braços sua posição é inspirada na Pietá de Michelangelo. No “Enterro na rede”, a figura feminina também é a figura central que expressa a dor da morte, a dor da perda do filho. Mais do que a situação da morte como

fim de tudo, as mães representam a dor vivida, sentida intensificando ainda mais a dor que podemos perceber na imagem.



Criança Morta, 1944. Fonte: acervo do MASP



Enterro na rede, 1944. Fonte: Acervo do MASP.

No quadro “Retirantes”, a mãe segura o filho, um bebê que se diferencia dos seus irmãos presentes na pintura. Há para ele, no ombro da mãe algum conforto e alento, o colo materno lhe oferece segurança. Seu corpo não possui traços definidos por talvez, estar envolto em um manto, mas mesmo seu rosto não possui fortes expressões como dos outros personagens.

Diferentemente do bebê, seus irmãos estão seminus, ossos expostos e suas expressões são semelhantes à dos adultos. Ao lado da mãe está o pai, a figura do trabalhador rural, expressão de cansaço mas também uma postura mais séria, de quem sustenta a força para lidar com o trabalho no campo. A criança à frente também usa chapéu, mostra que desde cedo a criança perde o direito à infância e precisa ajudar no trabalho para o sustento da família. Ao lado está uma jovem com mais uma criança nua e subnutrida provavelmente seu irmão. Novamente a mulher exercendo um papel de alento e ternura diante da miséria.

Do outro lado há duas crianças, uma aparenta estar com a barriga cheia de vermes, mostrando a situação precária, corpos doentes, sinal de morte. Atrás de todas as figuras que compõem o quadro está o ancião com o rosto marcado pela dor ao longo de sua vida. Com um cajado que encontra uma imagem de um urubu ao longe formando assim uma figura de foice, a morte caminha com os retirantes. Outro sinal de morte são os urubus que mergulham na escuridão

do azul no topo do quadro e de lá surgem para o cenário inóspito e rondam os retirantes à espera de comida, pois eles também têm fome.

No poema Deus violência escrita por Portinari, também podemos ler a descrição de sua pintura:

Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos
 Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos
 Doloridos como fagulhas de carvão aceso
 Corpos disformes, uns panos sujos,
 Rasgados e sem cor, dependurados
 Homens de enorme ventre bojudo
 Mulheres com trouxas caídas para o lado
 Pançudas, carregando ao colo um garoto
 Choramingando, remelento
 Mocinhas de peito duro e vestido roto
 Velhas trôpegas marcadas pelo tempo
 Olhos de catarata e pés informes
 Aos velhos cegos agarradas
 Pés inchados enormes
 Levantando o pó da cor de suas vestes rasgadas
 No rumor monótono das alparcatas
 Há uma pausa, cai no pó
 A mulher que carregava uma lata
 De água! Só há umas gotas – Dá uma só
 Não vai arribar. É melhor o marido
 E os filhos ficarem. Nós vamos andando
 Temos muito que andar neste chão batido
 As secas vão a morte semeando⁴⁰⁹.

A obra de Portinari revela a preocupação do pintor em retratar nas telas, através da temática dos retirantes nordestinos, uma forte reflexão e crítica social. A situação da seca e o descaso dos governantes com essa gente que submetem seus corpos à exaustão de uma longa caminhada em busca de uma vida melhor fugindo do sertão árido. Nesse contexto, há uma estreita relação entre a pintura de Cândido Portinari e a literatura de Graciliano Ramos ambos modernistas brasileiros que acenam para a mesma crítica social.

É notável a conexão entre “Retirantes” e “Vidas secas”, como podemos observar nas primeiras linhas escritas por Graciliano Ramos descrevendo a família de Fabiano. Certamente a pintura de Portinari caberia como seu retrato:

NA PLANÍCIE avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. [...] A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ PORTINARI, Cândido. Deus de violência. Poema. Disponível em <<https://www.museucasadeportinari.org.br/poema/deus-de-violencia/>>.

⁴¹⁰ RAMOS, Graciliano. Vidas secas. Editora Mor. Biblioteca do exilado.

Como aponta Annateresa Frabris, chama a atenção “a notação cromática que aproxima a obra plástica à obra literária. Analisando a série de 44 à luz das referências cromáticas que pontuam *Vidas secas*, é possível pensar que Portinari teve no livro [...] uma de suas fontes de inspiração”⁴¹¹. Seria um exemplo a passagem citada acima em que aparentavam cansados e famintos, o cenário composto do chão avermelhado e os urubus rondando do alto.

Para além da identificação dos temas, os dois artistas cultivavam uma amizade na vida, compartilhavam suas angústias diante da situação de pobreza que retratavam em suas obras. Em uma carta Graciliano Ramos expressa seu pensamento a respeito da arte e sua função social depois de ter visto a pintura do amigo:

Rio - 18 - Fevereiro - 1946

Caríssimo Portinari:

A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram.

O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que você mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe com a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor de rosa, e isto me horroriza.

Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece? Veja como os nossos ricos em geral são burros.

Julgo naturalmente que seria bom enforcá-los, mas se isto nos trouxesse tranquilidade e felicidade, eu ficaria bem desgostoso, porque não nascemos para tal sensaboria. O meu desejo é que, eliminados os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por eles, venham novos sofrimentos, pois sem isto não temos arte.

E adeus, meu grande Portinari. Muitos abraços para você e para Maria.

Graciliano⁴¹².

Graciliano questiona a conduta ética do artista diante da situação de sofrimento que representam na obra. Fala da importância da dor para artistas como eles poderem criar suas obras. De certo modo, parece haver na dor motivo para a arte e que sem ela a arte não seria possível. Mesmo desacreditando que da impossibilidade de criação sem a dor, é perceptível em sua esperança da vida melhor, diante da dor e do sofrimento dos retirantes, Graciliano reconhece a importância de buscar uma vida melhor e de se colocar em marcha para alcançá-la, assim como os retirantes.

A obra de Graciliano Ramos, ainda que represente o modernismo na literatura, foi apontada e analisada sob uma leitura do realismo brasileiro. São leituras que partem da denúncia do escritor sobre a realidade social brasileira, de modo particular, a situação da seca do nordeste brasileiro e a política agrária negligente com essa população. Em *Vidas Secas*, é possível adentrar a vida e a visão

⁴¹¹FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. A função social da arte: Candido Portinari e Graciliano Ramos. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: Edusp, n 38, 1995. p. 11.

⁴¹² Carta de Graciliano Ramos a Portinari. Revista Galileu.

dos retirantes na fuga da fome, na situação de opressão à que estão submetidos. O engajamento social de Graciliano Ramos é perceptível em seu livro.

Morais Rodrigues, ressalta na leitura de Carlos Nelson Coutinho sobre *Vidas Secas*, essa visão socioeconômica e desse modo, a superação da situação da família de Fabiano como uma possibilidade abstrata. Pois na realidade concreta, seria impossível superá-la sem que toda a condição social fosse transformada. Na obra, as condições objetivas para uma transformação e melhoria de vida, seriam inexistentes. O que não significa que na leitura de Nelson Coutinho, Fabiano e sua família estão eternamente determinados a viver naquelas condições. No entanto, a saída apontada pelo crítico, como aponta Moraes Rodrigues, seria a superação de toda a situação social e não partindo do indivíduo. Nas suas considerações, ele salienta a proximidade da leitura de Coutinho sobre *vidas secas* com a leitura de Lukács sobre Fausto de Goethe sobre a necessidade de destruir o mundo de opressão para que ocorra a verdadeira emancipação humana.

Não seria muito diferente uma leitura dos retirantes de Portinari como podemos ver em Annateresa Fabris e em outros críticos e pesquisadores. Mesmo se tratando de uma obra expressionista, muitos defendem o realismo de Portinari por se tratar de uma crítica social importante no contexto brasileiro, de modo particular na vida dos migrantes nordestinos que fugiam da seca e buscavam condições de vida melhores, seja em fazendas ou áreas urbanas.

Entre as características marcantes nas obras de Portinari, sobressai a importância dada à figura do trabalhador rural. De muitas formas o trabalhador é retratado como força que move a economia e também como explorado. Segundo Larissa Cristina de Oliveira, em sua pesquisa, essa preocupação com a classe trabalhadora, principalmente com aqueles da categoria marginalizada, negra e retirante revela o posicionamento do pintor ao denunciar a “falsidade da política populista de Vargas que considerava todas as categorias sociais igualmente trabalhadoras, confirmando o antagonismo de classes existente”⁴¹³.

Segundo Fabris⁴¹⁴, ao longo da produção das séries sobre a temática dos retirantes, Portinari muda sua forma de criação. É perceptível a mudança da técnica do trabalho da década de 30 para a década de 40. Os retirantes dos anos 30 é segundo a autora, mais descritivo. Já na série da década seguinte, a série apresentada possui uma narrativa o que confere às obras uma característica mais realista. Em sua análise, Fabris segue traçando o tom realista e a composição clássica da obra - que se evidencia pela disposição das figuras no quadro em uma estrutura piramidal - e que se rompe ao ser adotado pelo pintor elementos expressionista como o exagero, a deformidade e distorções para expressar a dramaticidade dos personagens retratados.

⁴¹³ OLIVEIRA, Larissa cristina Arruda de. *Caminhos cruzados: literatura e pintura, Graciliano Ramos e Cândido Portinari*. Dissertação de Mestrado – UFSCar, Universidade Federal de São Carlos, 2013. p. 105.

⁴¹⁴ FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. A função social da arte: Cândido Portinari e Graciliano Ramos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Edusp, n 38, 1995.

Como pudemos ver, no expressionismo a escolha das cores, a ênfase em determinada imagem, a necessidade de exagero e deformação não é uma escolha ao acaso, é resultado de intenção subjetiva do autor em expressar algo da realidade. Nas escolhas do artista sempre há um processo criativo de atribuir sentido àquilo que é criado. Como é possível ver nas pinturas da série Retirantes. No caso de Graciliano Ramos na literatura e também em Portinari, o comprometimento com a vida do povo, especificamente com crítica social são pontos que devem ser considerados para explicar as técnicas aplicadas em suas obras. E é pelos temas que se torna possível compreender o motivo de mesmo se tratando de obras modernistas, ainda serem vistas como realistas.

Certamente o realismo aqui não teria sido aprovado segundo a concepção lukacsiana de realismo. Mas provavelmente, podemos colocar esse realismo admitido – embora aqui temos que lembrar que o realismo nem sempre foi abordado com o mesmo sentido -, que tanto Bloch quanto Brecht estariam aptos a receberem os Retirantes de Portinari numa leitura realista aberta para o horizonte da possibilidade. O realismo que não impõe um método único para suas criações.

Por outro lado, há entre as considerações feitas por Lukács ao expressionismo, que nem mesmo Bloch ou Brecht ousaram contrariar, sob pena de abrir mão de suas próprias convicções políticas ou estéticas. Para Lukács, o posicionamento pacifista dos expressionistas, ainda que num momento histórico tenha sido uma palavra de ordem revolucionária, era preciso dizer a qual guerra estava sendo proclamada tal grito pacifista. Isso seria não levar para o nível abstrato uma postura antiguerra. Lukács aponta a necessidade de falar que a guerra era a guerra imperialista. Da mesma forma que falar do ser humano ou do sofrimento, a necessidade apontar a causa desse sofrimento que era das mazelas do capitalismo, e que era a classe trabalhadora, explorada, expropriada e desamparada quem sofria. O famoso “colocar os pingos nos is”. Nesse sentido, vale lembrar que uma das grandes importâncias que Lukács conferiu ao artista, sobretudo ao escritor, foi sua postura diante da vida, diante da sociedade e da classe à que pertencia.

Toda a obra de Portinari revela exatamente seu posicionamento diante da vida, diante da sociedade brasileira de sua época. E como vimos acima, seu tema não somente lhe inspirou apresentar em suas pinturas o tema do trabalhador, como também foi uma denúncia à política negligente que em nada atuou para mudar o destino dos pobres, como é o caso dos retirantes que se lançavam à própria sorte na marcha de fuga para uma vida melhor. Isto sinaliza o compromisso político do pintor em suas obras. Por isso não podemos ocultar o conteúdo revolucionário das suas pinturas, do mesmo modo que não podemos ocultar seu comunismo.

O teor dos Retirantes não pode ser anulado. E não se trata apenas de ver nos quadros o sofrimento humano de forma universal. Não se trata de um “choramingo” diante do sofrimento humano, isso seria matar a verdadeira mensagem. Trata-se de uma denúncia política, de uma sociedade formada por classes antagônicas. Os retirantes foram famílias reais, os quais muitos deles

o próprio Portinari conheceu e assistiu em sua infância. Tirar de uma obra de arte seu conteúdo concreto e verdadeiro é falsificar a história e também falsificar a arte de Portinari.

Ainda que haja eloquência ao pontuar esse problema no expressionismo, há, de igual modo, problemas na rigidez de Lukács em sua preocupação com o equilíbrio entre forma e conteúdo, sua visão fechada sobre a própria realidade, apontada por Bloch como derivada de uma visão idealista e não materialista. E do ponto de vista formal, Brecht aponta o realismo de Lukács que em nada serviria para trabalhar os temas sociais em cada época, visto que não é possível manter um único meio formal para atingir tal fim.

O realismo na obra de Portinari é um realismo aberto, e desse modo pode ser lido na amplidão do horizonte utópico assim como também é lido a obra *Vidas Secas* na tese sobre a antecipação transgressiva de Moraes Rodrigues, como ele mesmo declara:

[...] Por se tratar de uma tese em que se demonstrou que a estética de Bloch não é somente antecipadora, mas também transgressiva, arrisca-se propor uma estética de antecipação transgressiva em uma obra de literatura brasileira que não tem em sua aparência nada de utopia, mas é geralmente interpretada na chave do realismo brasileiro⁴¹⁵.

A aproximação entre *Vidas e secas* e a utopia blochiana, na chave interpretativa de antecipação transgressiva apresentada por Moraes Rodrigues, está em alguns aspectos dos personagens. O pesquisador ressalta a transgressão da família de Fabiano mesmo diante das limitações de linguagem e pobreza psicológica. O fato de serem retirantes e estarem sempre em marcha procurando algo melhor. A capacidade de terem sonhos diurnos, lembrando a consideração de Bloch sobre quem está em condições precárias ainda acreditar que há possibilidade do melhor. Os pequenos sonhos diurnos são lembrados como repetição em *O princípio esperança*, como salienta Ubiratane: “a afirmação repetida sempre em suas obras, de que começamos sem nada, é retrato da obra de Graciliano: os personagens estão em movimento, sem nada, famintos, levando-os a sacrificar um dos retirantes, o Papagaio”⁴¹⁶.

Partindo dessas considerações, podemos perceber na pintura “Os retirantes” esse mesmo tom otimista? É possível uma leitura partindo da visão blochiana? Sim, podemos! Como observa Sarlos Haag, sobre a fala de Fabris, “à exceção da explosão emotiva e “pessimista” dos anos 1940 dos Retirantes, pode-se ver na arte de Portinari um “projeto utópico” que aposta num trabalhador livre, dono do seu destino, e na morte não mais como fatalidade, mas como cumprimento final da trajetória humana”⁴¹⁷.

A falta de otimismo de Portinari não se alimenta da ausência de saída para o sofrimento causado pela exploração. Antes, desaparece em “Retirantes”, quando “denuncia frontalmente o

⁴¹⁵ RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. p. 152.

⁴¹⁶ Ibidem, p. 153.

⁴¹⁷ HAAG, Carlos. O pintor universal da alma brasileira. Pesquisa FAPESP. p. 83.

pacto populista”⁴¹⁸. O artista percebe que aí não há via de superação para trabalhador. Mas este não está fadado a viver sob o jugo de uma condição política, social, natural eternamente. Nem mesmo a seca, nem mesmo a fome e nem mesmo as mazelas de um sistema de exploração e miséria impedem os retirantes de continuarem buscando uma condição de vida mesmo quando muitos dos seus morrem pelo caminho. Tão certo quanto a morte, é o futuro de vida para aqueles que resistem e insistem em continuar caminhando.

Sendo o expressionismo um realismo aberto, podemos perceber na pintura de Portinari de *Os Retirantes* que, enquanto caminham, sempre haverá uma possibilidade real de mudança. E é dessa maneira que podemos apreender a realidade como presente aberto para o futuro onde a humanidade concretiza seus sonhos. Basta apenas nunca deixar de se movimentar no mundo, como os retirantes. Movimento esse de quem procura o que falta, busca saciar suas fomes desde a fisiológica até as espirituais. E o movimento começa no eu: “movimento-me. Desde cedo na busca. Completamente ávido. Não tem o que se quer”⁴¹⁹.

⁴¹⁸ OLIVEIRA, Larissa cristina Arruda de. *Caminhos cruzados: literatura e pintura, Graciliano Ramos e Cândido Portinari*. p. 49.

⁴¹⁹ BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. 2005. Vol.1. p. 29.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Angélica Aparecida de; et. al. *Cândido Portinari – âmbito estético artístico e sua influência na denuncia de problemas sociais*. XI Encontro Latino Americano de Iniciação científica e VII Encontro Latino Americano de pós-Graduação. Universidade do Vale da Paraíba, São José dos Campos SP. Disponível em <http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2007/trabalhos/humanas/inic/INICG00797_04O.pdf>. Acesso em 18 out 2018.

ADORNO, Theodor. “Reconciliação extorquida. A propósito da Significação atual do realismo crítico de Georg Lukács”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2 ed. São Paulo: fundação editora UNESP, 2014.

ALBORNOZ, Suzana. *O enigma da esperança*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

ALMEIDA Doloris Ruth Simões. No Emaranhado do Realismo. *Fragmentos*. Universidade Federal de Santa Catarina.vol. 5 nº 1, 1995. pp. 35-100. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/992>>. Acesso em Nov. 2018.

BENJAMIN, Walter. “Que é teatro épico: um estudo sobre Brecht. In: *Obras escolhidas*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOCH, Ernst. Discussões sobre o Expressionismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: fundação editora UNESP, 1998. pp. 173- 193.

BLOCH, Ernst; EISLER, Hanns. A arte e sua herança. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: fundação editora UNESP, 1998. pp. 234- 238.

BLOCH, Ernst. O expressionismo visto agora. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: fundação editora UNESP, 1998. pp. 185-193.

BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Stanford, California: Stanford University Press. 2000.

BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Edurerj: Contraponto, 2005. Vol.1.

BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Edurerj: Contraponto, 2005. Vol.2.

BLOCH, Erns. Ernst Bloch: Autopercepción intelectual de um processo histórico. Entrevista. *Anthropos*. nº 146-147 – 1993. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/15612880/Entrevista-a-Ernest->

Bloch>. Acesso em 21 jan. 2020.

BRECHT, Bertolt. O debate sobre o expressionismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética*. São Paulo: Unesp, 2014.

BRECHT, Bertolt. Sobre o caráter formalista da teoria do realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2 ed. São Paulo: fundação editora UNESP, 2014.

BRECHT, Bertolt. “Sobre o caráter formalista da teoria do realismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2 ed. São Paulo: fundação editora UNESP, 2014.

BRECHT, Bertolt. “Observação de um ensaio”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2 ed. São Paulo: fundação editora UNESP, 2014.

BRECHT, Bertolt. “Observação sobre o formalismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2 ed. São Paulo: fundação editora UNESP, 2014.

BRECHT, Bertolt. “Sobre o realismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. 2 ed. São Paulo: fundação editora UNESP, 2014.

BRILL, Alice. O expressionismo na pintura. In: *O expressionismo*. São Paulo: perspectiva, 2002.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.

BRONNER, Stephen Eric. Da teoria crítica e seus teóricos. Campinas – SP. Papyrus, 1997.

CONTRAREAS, Javier Martínez. “Incipit nova. O compromisso da utopia”. In: *Escritos sobre o Espírito da utopia de Ernst Bloch*. Org. Ubiratane de Moraes Rodrigues. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.

COTRIM, Ana Aguiar. O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação. Dissertação (mestrado em filosofia)- USP Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-27042010-140634/pt-br.php>>. Acesso em ago. 2019.

DIAS, Fabio Alves dos Santos. Do realismo burguês ao realismo socialista: um estudo sobre a questão da herança cultural no pensamento de Lukács nos anos 1930. Tese (Doutorado em

Sociologia) – USP Universidade de São Paulo, 2014.

EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Trad: Lúcia Nagib. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 1985.

ENGELS, F. Werke. In: *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão popular, 2010.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. A função social da arte: candido Portinari e Graciliano Ramos. *Revista do instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Edusp, n 38, 1995.

FERNANDES, Silvia. A encenação teatral no expressionismo.. In: *O expressionismo*. São Paulo: perspectiva, 2002.

FLEISCHER, Marion. “A realidade precisa ser criada por nós”: rumos da prosa expressionista alemã. In: *O expressionismo*. São Paulo: perspectiva, 2002.

FREDERICO, Celso. “Lukács e defesa do realismo”. *Cerrados - Revista do Programa de Pós-graduação em Licenciatura* - N. 39. 2015.

HABERMAS, Jurgen. *Ernst Bloch – um Schelling marxista*. 3ª Ed. São Paulo: Ática, 1993. pp. 151-168.

HAAG, Carlos. O pintor universal da alma brasileira. Pesquisa FAPESP. Disponível em <<https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2012/06/078-083-177.pdf>> Acesso em 10 de março 202.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KELLNER Douglas. *Brecht's Marxist Aesthetic*. Disponível em: <<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell3.htm>>

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. (Coleção arte sociedade).

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: história psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.

LORENZONI, Anna Maria. “Não esqueça o melhor”: tema e variações da sinfonia ética em O Princípio Esperança de Ernst Bloch. 2019. 198 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2019.

LORENZONI, Anna Maria. “Música e expressão utópica: ressonâncias a partir de Ernst Bloch”. In: *Escritos sobre o Espírito da Utopia de Ernst Bloch*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

LOUREIRO, Isabel. *A revolução alemã 1928- 1923*. São Paulo: editora Unesp. 2005.

LÖWY, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. 12 ed. São Paulo: Cortez, 1998. p. 13.

LÖWY, Michel. “Ernst Bloch e Theodor Adorno: luzes do Romantismo”. *Cadernos Cemarx*, n. 6, 3 maio 2013. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/10772>> Acesso em: 05 jul 2020.

LUKACS, Gyorgy. Introdução aos escritos estéticos de marx e Engels. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2ª Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKACS, György.. Trata-se do Realismo In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: fundação editora UNESP, 1998. pp. 195- 231.

LUKÁCS, György. Tendency or Partisanship? In: *Essay on Realism*. London: The MIT Press. 1981. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/document/411348922/Georg-Lukacs-Essays-on-Realism-MIT-1981>> Acesso em: 13 Nov 2019.

LUKÁCS, György. Expressionism: Its Significance and Decline: Essay on Realism London: The MIT Press. 1981. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/document/411348922/Georg-Lukacs-Essays-on-Realism-MIT-1981>> Acesso em: 13 Nov 2019.

LUKÁCS, Georg. A correspondence whit Anna Seghers. In: *Essays on Realism*. Cambridge, Massachusetts, 1981.

LUKÁCS, György. “Gauguin”. *Verinotio*. n.10, Ano V, out./2009, issn 1981-061X

LUKÁCS, Georg. Record of a Life: an autobiographical sketch. Interview.. London: Verso Editions, 1983.

LUKÁCS, Georg. *La forma Clássica de la novela histórica*. Disponível em <<http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/autores/Lukacs,%20Georg/La%20forma%20clasica%20de%20la%20novela%20hist%C3%B3rica.pdf>> . Acesso em:dez 2020.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever? In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. “Marx e o problema da decadência ideológica”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: expressão popular, 2010.

LUKÁCS, György. Prefácio de 1965. In: *Marxismo e teoria da literatura*. 2 ed. São Paulo: Expressão popular, 2010.

LUKÁCS, Georg. MARX, K.; ENGELS, F. Cultura, Arte e Literatura textos escolhidos: Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: fundação editora UNESP, 1998- biblioteca básica.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo na história da estética*. São Paulo: Unesp, 2014.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Uma Filosofia Expressionista: sobre o Espírito Da Utopia De Ernst Bloch. Capítulos do marxismo ocidental*. São Paulo: UNESP, 1998. pp.35-58. Disponível em <<https://docero.com.br/doc/1558>>. Acesso em jan. 2020.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. “O parque nacional protegido das diferenças de opinião: sobre as obras de juventude de Ernst Bloch e Georg Lukács”. In: *Escritos sobre o Espírito da Utopia de Ernst Bloch*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

MATTOS, Claudia Valladão. Histórico do expressionismo. In: *O expressionismo*. São Paulo: perspectiva, 2002.

MÜNSTER, Arno. Ernst Bloch: Filosofia da Práxis e Utopia Concreta. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico. In: *O Expressionismo*. São Paulo: perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Larissa cristina Arruda de. *Caminhos cruzados: literatura e pintura, Graciliano Ramos e Cândido Portinari*. Dissertação de Mestrado – UFSCar, Universidade Federal de São Carlos, 2013. Disponível em <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/4719?show=full>> Acesso em 01 abr 2021.

PATRIOTA, Reiner. *A relação sujeito-objeto na estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. Tese (Doutorado em Filosofia) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ARBZ-85KH2Z/1/tese_rainer.pdf>. Acesso em 1 fev. 2014.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht vida e obra*. Rio GB:José Alvaro editor SA, 1968.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Editora Mor. Biblioteca do exilado. Disponível em <<https://cs.ufgd.edu.br/download/Vidas%20Secas%20-%20Graciliano%20Ramos.pdf>> Acesso em 03 jan 2021.

RAMOS, Graciliano. Carta de Graciliano Ramos a Portinari. *Revista Galileu*. Disponível em <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/05/graciliano-ramos-questiona-portinari-sobre-o-sentido-da-arte.html>>. Acesso em 10 fev 2021.

RIBEIRO, António Sousa. *Revista crítica de ciência sociais*, nº 6. Maio 1981., p. 200. Disponível em <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/37238/1/Georg%20Lukacs%20Ernst%20Bloch%20Hanns%20Eisler%20e%20Bertolt%20Brecht.pdf>> Acesso em set 2019.

RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *A estética da pré-aparência (Vor-schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo. 2020.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SEGHERS, Anna. A correspondence whit Anna Seghers. In: *Essays on Realism*. Cambridge, <Massachusetts, 1981.

SCHMIED-KOWARZIK, Wolfdietrich. Ernst Bloch: “esperança por uma aliança entre história e natureza”. Trad. Rosalvo Schütz. *Veritas* (Porto Alegre), v. 64, n. 3, p. 346, 31 dez. 2019.

SCHÜTZ, Rosalvo. Ernst Bloch: “Um Marx Schellinguiano? reflexões sobre os pressupostos de uma filosofia engajada”. *Problemata: R. Intern. Fil.* V. 10, n. 4 (2019), p. 303-317 ISSN 2236-8612

SILVA, Arlenice Almeida. A história e as formas. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São paulo: Boitempo. p. 2. Disponível em <<https://boitempoeditorial.files.wordpress.com/2013/06/apresentac3a7c3a3o-de-o-romance-histic3b3rico-de-gyc3b6rgy-lukc3a1cs-boitempo-editorial.pdf>>. Acesso em dez 2020.

TERTULIAN, N. *Georg Lukács etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Unesp, 2008

TOMÉ, João Miguel Banito. *O Expressionismo na Estética Marxista de Ernst Bloch: diálogo com György Lukács e Bertolt Brecht*. . Dissertação (mestrado em filosofia)- Universidade de Lisboa, 2016. Disponível em < <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/26395>>. Acesso em 10 jan. 2019.

TROTSKY. *Literatura e revolução*. Zahar, 2004.

VEDDA, Miguel et al. Ernst Bloch: Tendencias y Latencias de un pensamiento. Tragedia, actualidade, utopia. A propósito da las controversias entre el joven Lukács y el joven Bloch. Buenos Aires: Herramienta, 2007. pp. 97-110.

VIDAL, Francesca. “Sobre a primeira versão de Espírito da Utopia (1918)”. In: *Escritos sobre o Espírito da utopia de Ernst Bloch*. Org. Ubiratane de Moraes Rodrigues. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.