

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador
Antonio Manoel dos Santos Silva

Diretor-Presidente
José Castilho Marques Neto

Assessor Editorial
Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Conselho Editorial Acadêmico
Aguinaldo José Gonçalves
Álvaro Oscar Campana
Antonio Celso Wagner Zanin
Carlos Erivany Fantinati

Fausto Foresti
José Aluysio Reis de Andrade
Marco Aurélio Nogueira
Maria Sueli Parreira de Arruda
Roberto Kraenkel
Rosa Maria Feiteiro Cavalari

Editor Executivo
Tulio Y. Kawata

Editores Assistentes
Maria Aparecida F. M. Bussolotti
Maria Dolores Prades



CARLOS EDUARDO JORDÃO MACHADO

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

ANÁLISE E DOCUMENTOS
(TEXTOS DE ERNST BLOCH, HANNES EISLER,
GEORG LUKÁCS E BERTOLT BRECHT)



A isto haveria que acrescentar o fato de que nós não vivemos apenas numa época de decadência, mas num período de transição dialética, numa época e numa sociedade que já estão grávidas de futuro. Deste modo, as obras de um Picasso e de um Einstein contêm também um momento de antecipação: são já iluminadas por um mundo que ainda não é. Isto aplica-se mesmo a um domínio tão suspeito como o da psicanálise. Apesar do ponto de partida e das normas extremamente criticáveis da sua teoria-práxis, permanece a importância histórica da obra de Freud, que banuiu da vida sexual mentiras velhas de séculos e o mofo de uma moral em decomposição. Este mérito lhe é devido, embora o método de Freud seja limitado, por um lado, pelo seu extremismo, e por outro, pelo seu idealismo. Mas não será já possível eliminar da pedagogia sexual de uma nova sociedade uma parte dos seus resultados. Adequados às construções da vanguarda artística serão precisamente o conhecimento e o estudo não esquemático. Um amigo da arte que deseje também, e sobretudo, ouvir musicalmente e ver expresso na pintura e na literatura o tempo em que vive, considerará quase um absurdo a idéia que, para criar um equivalente cultural com um conteúdo de futuro que possa concorrer com o da perfeita técnica, será preciso recuar muito para trás do nosso tempo e utilizar modelos neoclássicos. Trata-se de uma nova forma de quixotismo, e neste caso nada cavalheiresco. O consumidor que quisesse orientar-se por tais doutrinas – assustado com a decadência do presente e entediado com a nobre simplicidade e a serena grandeza de um classicismo de mestre-escola –, não seria, com certeza, levado até o autêntico Homero ou Goethe, mas acabaria por simplesmente se entregar à arte como passatempo, ao romance policial e a Hollywood. Relegado ao desprezo “revolucionário”; restar-lhe-iam poucas coisas mais em que pudesse refugiar-se. Por isso, o amigo da arte defende também a idéia de que o presente deverá ser criticamente visto e considerado em todas as suas manifestações de transição. Sem uma contemporaneidade viva e dialeticamente desperta, o passado cultural também cristaliza, transformando-se num grande armazém de mercadoria cultural onde se vão buscar receitas abstratas. Decisiva é, ainda e sempre, a relação recíproca entre a análise crítica do presente e, por meio dela, a possibilidade de uma apropriação produtiva da herança do passado.

BERTOLT BRECHT

O debate sobre o expressionismo¹

Fala-se, no momento, novamente do expressionismo. Encontramos no debate a cuidada análise marxista que, com um apavorante amor da ordem, coloca as tendências artísticas em determinadas gavetas, nas quais já se encontram partidos políticos: o expressionismo, por exemplo, do USPD. Sente-se nele a presença de qualquer coisa que já possui barbas longas, de desumano. Nele se cria uma ordem, não por meio da produção, mas pela eliminação. Nele se diz, sobre algo que teve vida, que era falso. Lembro-me sempre, com uma mistura de prazer e de horror (que não deveria existir, não é?), da anedota de um jornal humorístico, em que um aviador aponta para uma pomba e diz: as pombas, por exemplo, voam errado!

Houve gerações de artistas que passaram por uma fase expressionista. Essa tendência artística foi qualquer coisa de contraditório, de irregular, de confuso (transformou-se mesmo tudo isso

1 In: BRECHT, B. *Gesammelte werk 19. Schriften zur Literatur und Kunst 2*. Frankfurt a. M., 1967, p.290-331.

em princípios) e estava cheia de protesto (sobretudo do da impotência). Esse protesto dirigia-se contra as formas de representação artística, numa altura em que também o que era representado suscitava protestos. O protesto foi ruidoso e pouco claro.

Os artistas evoluíram para tendências diversas. Um juiz da arte vem agora dizer que alguns conseguiram alguma coisa apesar do expressionismo, e que outros não conseguiram nada por causa do expressionismo.

O que é que me irrita neste juiz da arte? Isto: não consigo libertar-me da impressão de que ele pretende dizer: não se deve ir além das marcas (*Man muß die Kirche beim Dorf lassen*). O que ele quer dizer é: estes expressionistas apenas deslocaram essas marcas, em vez de as eliminarem. Mas o que ele diz é: não se deve ir além das marcas. Eu próprio nunca fui expressionista, mas esses juizes da arte me irritam. Neste debate impera uma enorme confusão no que se refere ao formalismo. Uns dizem: vocês apenas mudam a forma, mas não o conteúdo. Os outros têm a impressão de que: o que você faz é o mesmo que abandonar o conteúdo em favor da forma – designadamente da forma convencional. E muitos ainda não perceberam uma coisa: perante as exigências sempre novas do mundo social em transformação, a manutenção das antigas formas convencionais também é formalismo.

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

Transformar o realismo numa questão formal, ligá-lo a uma e apenas uma forma (ainda por cima velha) é esterilizá-lo. A escrita realista não é uma questão de forma. Temos de eliminar todos os aspectos formais que nos impeçam de apreender a fundo a causalidade social; temos de lançar mão de todos os aspectos formais que nos ajudem a apreender a fundo a causalidade social.

Se queremos falar para o povo, temos de ser entendidos pelo povo. Mas também isto não é uma simples questão de forma. O povo não entende apenas as formas do passado. Marx, Engels e Lenin recorreram a formas muito novas para revelarem ao povo a

causalidade social. Em comparação com Bismarck, Lenin falou não só de coisas diferentes, mas também de forma diferente. O que ele queria não era falar na forma antiga, nem também numa forma nova. Ele falou de forma adequada.

As deficiências e os erros de alguns futuristas são evidentes. Colocaram sobre um enorme cubo um enorme pepino, pintaram tudo de vermelho e chamaram-no: *Retrato de Lenin*. O que eles queriam era que Lenin não se parecesse com coisa alguma jamais vista. O que conseguiram foi que o seu retrato não se parecesse com qualquer retrato jamais visto. O retrato não devia lembrar nada do que se conhecia dos velhos e amaldiçoados tempos. Infelizmente, também não lembrava Lenin. Coisas como estas são terríveis. Mas isto não dá razão àqueles artistas cujos retratos agora lembram sem dúvida Lenin, mas cuja pintura não recorda de modo nenhum o modo de luta de Lenin. Isto também é evidente.

Temos que empreender a luta contra o formalismo como realistas e como socialistas.

(1938)

Sobre o caráter formalista da teoria do realismo

O caráter formalista da teoria do realismo revela-se também no fato de este se basear, não só na forma de alguns romances burgueses do século passado (romances mais recentes só são referidos na medida em que apresentam essa forma), mas também apenas numa determinada forma do romance. E o realismo na lírica e no drama? Trata-se de dois gêneros literários que, particularmente na Alemanha, atingiram um nível elevado.

Continuo agora com alguns dados pessoais, para apresentar materiais concretos. Na minha opinião, a minha atividade é mais multilateral do que pensam os nossos teóricos do realismo. O que eles têm para me dizer é extremamente unilateral. Neste momento, trabalho em dois romances, uma peça e uma coletânea de poemas. Um dos romances é histórico e exige um estudo apurado da história romana. É um romance satírico. Ora, o romance é o domínio dos nossos teóricos. Mas não é por má-fé que eu digo que não

posso aproveitar deles a menor indicação para o meu trabalho neste romance, *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* (Os negócios do Sr. Júlio César). Não saberia como utilizar aquela aglomeração de toda espécie de conflitos pessoais em cenas de interior, longas e amplamente ilustradas, que o romance burguês do século passado foi buscar no drama. Uso a forma do diário para longas passagens. Cheguei à conclusão de que, em outras passagens, precisava de mudar o *point of view*. Eu assumo a minha própria perspectiva na montagem das duas perspectivas narrativas fictícias. Suponho que não deveria ter destacado como necessário fazer uma coisa destas. De algum modo isto afasta-se do esquema preestabelecido. No entanto, cheguei à conclusão de que esta técnica era necessária para uma boa apreensão da realidade; e os meus motivos foram puramente realistas. A peça é um ciclo de cenas que trata da existência sob a ditadura dos castanhos. Até agora montei 27 cenas. A algumas pode-se aplicar vagamente o esquema "realista" X, se fizermos vista grossa. A outras não, já pelo simples fato – o que é risível – de elas serem muito curtas. No todo, o esquema é absolutamente inaplicável. Eu considero a peça realista. Recolhi mais sugestões para ela dos quadros do camponês Brueghel do que dos tratados sobre o realismo. Quanto ao segundo romance, no qual já trabalho há muito tempo, mal me atrevo a falar dele, tão complexos são aí os problemas, e tão primitivo o vocabulário que me oferece a estética do realismo, tal como ela agora existe. As dificuldades formais são enormes, vejo-me permanentemente obrigado a construir modelos; quem me visse a fazer este trabalho, havia de pensar que só as questões de forma me interessam. Eu construo estes modelos porque gostaria de representar a realidade. Quanto à lírica, também nela não existe uma perspectiva realista. No entanto, se quiséssemos escrever sobre este assunto, creio que seria necessário proceder com enormes precauções. Por outro lado, isso traria muitos esclarecimentos quanto ao realismo no romance e no drama.

Enquanto folheio num monte de calhamaços de história (escrito em quatro línguas, e ainda traduções de duas línguas da Antiguidade), tentando investigar um determinado fato, cheio de ceticismo, e, por assim dizer, a limpar permanentemente a poeira dos olhos, passam-me ao mesmo tempo pela cabeça vagas representa-

ções de cores, impressões de certas estações do ano, ouço cadências sem palavras, vejo gestos sem sentido, penso em agrupamentos desejáveis de figuras sem nome. As imagens parecem-me muito indefinidas, de modo nenhum estimulantes, bastante superficiais. Mas elas lá estão. Trabalha em mim o "formalista".

Enquanto começo lentamente a entender o significado das associações de morte de Cláudio, e sinto, em certa medida, o prazer da descoberta, vou pensando: se fosse possível escrever um capítulo bem longo, transparente, outonal e límpido, percorrido por uma curva irregular, uma espécie de linha ondulada vermelha! A City coloca o seu democrata Cícero no Consulado, ele proíbe os clubes de rua, democráticos, armados, estes transformam-se em pacíficas associações de morte, a folhagem fica amarela no outono. O enterro dos desempregados custa dez dólares, vai-se pagando para eles, se se morre tarde demais, foi mau negócio; mas cá temos a linha ondulada, às vezes aparecem inesperadamente armas nessas associações, o senhor Cícero é expulso da cidade, sofre perdas, a sua *villa* é destruída pelo fogo, custou milhões, quantos? Vamos lá procurar no livro: não, isto não tem que ver com o assunto – onde estavam os clubes de rua no dia 9 de novembro de 91 d. C.? "Meus senhores, eu não me responsabilizo por nada" (César).

Estou no estágio inicial do meu trabalho.

Como o artista tem de se ocupar permanentemente de questões formais, como ele está permanentemente a dar forma a qualquer coisa, temos de definir de um modo cuidadoso e funcional aquilo a que chamamos formalismo; de outro modo, nada se diz ao artista. Se se quiser chamar formalismo a tudo que torna as obras de arte não-realistas, não se deve, para que nos possamos entender, construir este conceito de formalismo no plano puramente estético. "Pelo formalismo! – Pelo conteudismo!" Isso é primitivo e metafísico demais!

Tomado no sentido puramente estético, o conceito não levanta dificuldades especiais. Quando, por exemplo, uma pessoa faz uma afirmação que não é verdadeira (ou que não vem a propósito) só porque rima, essa pessoa é um formalista. Mas temos inúmeras obras de caráter não realista que não resultaram assim por causa da sua exuberância de sentido formal.

Podemos manter-nos inteiramente compreensíveis, e, mesmo assim, dar a esse conceito um sentido mais amplo, mais produtivo e mais prático. Só temos que, por um momento, abstrair da literatura e descer à "vida cotidiana". O que significa aí formalismo?

Tomemos a expressão: formalmente, ele tem razão. Isto quer dizer que ele, de fato, não tem razão, mas na forma, e só na forma, tem razão. Ou a frase: formalmente, o problema está resolvido, o que significa que ele, no fundo, não está resolvido. Ou: eu fiz isso por formalidade. Isto quer dizer que o que eu fiz não tem grande significado, eu faço o que eu quero, mas cumprio as formalidades, porque esta é a melhor maneira de fazer o que eu quero.

Quando leio que a autarquia do Terceiro Reich é perfeita no papel, sei que se trata de formalismo político. O Nacional-Socialismo é um socialismo sob o ponto de vista da forma, ou seja, um formalismo político. Aqui não se trata de exuberância de sentido formal.

Se 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 realidade. Há por aí muitos assim.

Atribuindo este sentido à noção de formalismo, adquirimos critérios de análise para fenômenos como a vanguarda. Assim, ela pode marchar à frente, na retirada ou para o abismo. Pode marchar com um avanço tão grande que o grosso da massa não consegue segui-la de maneira nenhuma, porque a perdeu de vista, e assim por diante. O seu caráter não-realista pode revelar-se nisso. Poder-se-á indicar onde é que ela se separa do grosso da massa, seus motivos, por que meios, e como é que ela pode voltar a reunir-se-lhe. Podem se confrontar o naturalismo e uma certa montagem anárquica com os seus efeitos sociais, demonstrando como eles só refletem os sintomas da superfície e não os complexos de causas sociais mais profundamente enraizados. Há pilhas de obras literárias, na aparência (na forma) radicais, que se podem apontar como esforços puramente reformistas, portanto, puramente formais, como solução no papel.

Tal definição de formalismo serve ao mesmo tempo à produção do romance, da lírica e do drama, e líquida, *last but not the least*, uma certa crítica formalista, que só aparece interessada no aspecto formal, que se limita a formas escritas bem definidas, temporalmente fixadas, e que procura resolver problemas de configuração literária no plano puramente literário, apesar de ocasionalmente "montar" retrospectivas históricas.

Num grande romance satírico, o *Ulisses* de Joyce, havia, além da utilização de vários modos de escrita e de outras coisas insólitas, o chamado monólogo interior. Uma pequena-burguesa meditava, de manhã, na cama. Os seus pensamentos foram representados em desordem, entrecruzados e confundindo-se. Sem Freud, o capítulo dificilmente poderia ser escrito. As censuras que ele acarretou ao seu autor foram as mesmas que Freud suscitou no seu tempo. Choveram as acusações: pornografia, gosto mórbido pela indecência, sobrevalorização do que acontece do umbigo para baixo, imoralidade etc. Surpreendentemente, alguns marxistas apoiaram também este absurdo, acrescentando-lhe, cheios de repulsa, o estigma de "pequeno-burguês". O monólogo interior foi também recusado como meio técnico, chamavam-lhe formalista. Nunca compreendi por que razão. O fato de que Tolstoi teria feito isso de outra maneira não é motivo para recusar o modo como Joyce o fez. As objeções eram tão superficiais que se tinha a impressão de que estaria tudo certo se Joyce tivesse deslocado o mesmo monólogo para a consulta de um psicanalista. Ora, o monólogo interior é um meio técnico muito difícil de empregar, e nunca é demais frisar esse fato. Sem o uso de certos e determinados processos, também de caráter técnico, o monólogo interior não reflete de modo algum a realidade (ou seja, a totalidade de pensamentos e associações) como superficialmente parece fazê-lo.

Aqui temos uma redução apenas no plano da forma, que devemos levar em conta, por ser um falseamento da realidade. Não se trata só de um problema formal (que se resolveria com um retorno a Tolstoi). Do ponto de vista puramente formal tivemos já um monólogo interior que apreciamos muito: recordo-me das peças de Tucholsky.

A recordação do expressionismo é para muitos a recordação de tendências libertadoras. Eu próprio também estava naquela altura

contra o “exprimir-se” por profissão (veja as minhas notas para os atores nos *Versuche* (Ensaios)). Assumi uma atitude cética perante esses acidentes penosos e inquietantes em que alguém “sai fora de si”. Para onde é que ele sai, então? Pouco tempo depois veio a se perceber que eles se tinham libertado da gramática, mas não do capitalismo. Era para Hasek e para o seu *Schweik* que deviam ir os louros. Mas creio que as libertações devem também ser sempre levadas a sério. Muitos encaram ainda hoje com desgosto a condenação indiscriminada do expressionismo, porque temem que assim se reprimam atos de libertação só pelo fato de o serem, uma libertação de prescrições limitativas, de velhas regras que se tornaram algemas, e porque temem que assim se tente uma fixação a processos de descrição que se adequariam a proprietários, depois mesmo de estes terem sido eliminados. Para me servir de um exemplo da política: quando se quer combater o golpismo tem de se ensinar a Revolução (e não a evolução).

Para se entender a literatura, é preciso encará-la no seu desenvolvimento (o que não significa aqui autodesenvolvimento). Encontram-se então fases de experimentação, em que aparecem muitas vezes pontos de vista limitados de um modo quase inaceitável, produtos unilaterais ou, melhor dizendo, pouco facetados, e a utilidade dos resultados se apresenta problemática. Há experiências que fracassam, outras que dão frutos tardios ou atrofiados. Vêem-se artistas sucumbir aos seus assuntos, pessoas conscientes que têm a noção da totalidade da tarefa, e que não lhe fogem, e no entanto não estão à altura de a executar. Nem sempre eles vêem os seus próprios erros, por vezes são outros a vê-los, ao mesmo tempo que a essas tarefas. Vemos alguns deterem-se em questões específicas, e destes, nem todos se ocupam da quadratura do círculo. O mundo tem direito de se impacientar com estas pessoas, e faz uso amplo desse direito. Mas também tem direito de ser paciente.

Na arte existe o ato fracassado e o parcialmente conseguido. Os nossos metafísicos têm que compreender isto. As obras podem tão facilmente fracassar porque dificilmente dão certo! Uns calam-se porque lhes falta o sentimento, outros porque o sentimento lhes tolhe a fala. Este não se liberta do fardo que pesa sobre ele, mas apenas da sensação de falta de liberdade. Aquele dá cabo da sua ferramenta, porque a usaram tempo demais para o explorar. O

mundo não é obrigado a ser sentimental. Mas, a partir das derrotas, que não podemos deixar de constatar, não se pode tirar a conclusão de que não deve haver mais lutas.

Para mim, o expressionismo não é só um “caso penoso”, nem é só um desvio. E por quê? Porque não o encaro de modo algum apenas como “fenômeno”, nem lhe aplico um rótulo. Houve nele muito que aprender para os realistas que o pretendam, e que procuram apreender o lado prático das coisas. Em Kaiser, Sternheim, Toller, Goering, havia muito de aproveitável para os realistas. Para ser franco, confesso que aprendo mais facilmente com autores que empreenderam tarefas semelhantes. Falando sem rodeios, e olhando a morte nos olhos: em Tolstoi e Balzac aprendo mais dificilmente (e menos). Eles tinham outras tarefas a resolver. E depois, já passei por muitas delas, e me ficaram na carne e no sangue, se me é permitida a expressão. Naturalmente, admito estes homens, e o modo como levaram a cabo as suas tarefas. Também se pode aprender com eles. Mas então é recomendável não recorrer a eles como modelos únicos, mas associando-lhes outros autores com outros tipos de tarefas, por exemplo Swift e Voltaire. Nessa altura, torna-se nítida a diferença entre as tarefas, e podemos abstrair mais facilmente e abordá-los do ponto de vista das nossas próprias.

A forma de colocar os problemas na nossa literatura de tendência levou a que uma determinada questão se tornasse muito atual: o salto de um modo de configuração para outro, na mesma obra de arte. Isto se fazia de uma maneira muito prática. O elemento ideológico e político não abrangia toda a configuração, montava-se na ação o artigo de fundo. Este era, a maior parte das vezes, redigido de modo muito “pouco artístico”, e o seu caráter não artístico da ação na qual estava inserido (apesar de tudo, a ação era qualquer coisa demais artístico que os artigos de fundo). Produzia-se uma ruptura nítida. Havia duas possibilidades práticas de resolver a questão. Podia se diluir o artigo de fundo (que perdia então, naturalmente, o seu caráter de artigo de fundo), conservando o salto de uma linguagem para a outra e mantendo também a elaboração artística. Isto pareceu novo; no entanto, se quisermos podemos citar modelos de cujo valor artístico não se pode duvidar: a interrupção da ação por meio de coros no teatro ático. No teatro chinês há configurações semelhantes.

Tem de se verificar, em cada caso, se o delineamento dos caracteres melhora ou não com a elaboração de conhecimentos científicos, e também se essa elaboração é boa ou não. Não se pode proibir à literatura o uso das capacidades recém-adquiridas do homem contemporâneo, como a capacidade de registro simultâneo, de abstrair com audácia, ou de combinar rapidamente. Se se pretende ser científico, também tem de se investigar, com a diligência de uma abelha (que é própria da ciência), como é que resulta no caso isolado a adaptação artística dessas capacidades. O artista pode sempre encurtar o caminho, "pegar muita coisa no ar", percorrer mais ou menos conscientemente grandes partes do processo contínuo – a crítica, pelo menos a marxista, tem de proceder de maneira metódica e concreta, que é o mesmo que dizer científica. A conversa fiada não serve aqui para nada, qualquer que seja o seu vocabulário. A simples dedução de diretrizes a partir de obras literárias não é de modo algum suficiente para chegar a uma definição viável de realismo (sejam como Tolstoi – sem as suas fraquezas! Sejam como Balzac – mas atuais!). O realismo não é apenas uma questão da literatura, mas uma grande questão política, filosófica e prática, e deve ser tratado e explicado como problema muito mais vasto, em todos os níveis do humano.

(1938)

Observações sobre um ensaio

Não se deve esperar muito das pessoas que gostam de usar a palavra "forma" como qualquer coisa diferente do conteúdo, ou em relação ao conteúdo, ou qualquer coisa do estilo e que detestam por demais a palavra "técnica", entre outras coisas por verem nela algo de "mecânico". Não devemos nos preocupar com o fato de eles citarem os clássicos (do marxismo) e de lá aparecer a palavra forma: eles não são mentores da técnica romanesca. E ninguém precisa se assustar com a palavra "mecânico" enquanto ela se refere à técnica; há uma mecânica que tem prestado e ainda presta grandes serviços à humanidade, e que é precisamente a da técnica. Os "ortodoxos" entre nós, que em um outro âmbito distinguem Stalin dos criado-

res, costumam usar, da forma mais arbitrária, certas palavras para exorcizar os espíritos.

Os administradores da nossa herança cultural decretam que sem "relações conflituosas das personagens entre si", sem "pôr à prova as personagens com ações reais", sem "as relações recíprocas conflituosas e intrincadas entre as personagens" não se podem criar figuras duradouras. Mas os "métodos complicados (!) com que os autores antigos desencadeavam as suas ações", não os encontramos em Hasek – e, no entanto, o seu *Schweik* é, certamente, uma figura que dificilmente se esquece. Não sei se ela "perdurará", também não sei se uma figura de Balzac ou de Tolstoi perdurará, sei-o tão pouco como outro qualquer e, pessoalmente, para ser franco, não dou um valor tão desmedido ao conceito de permanência... Como poderemos prever se as gerações futuras quererão conservar estas figuras nas memórias? (Nem Balzac e Tolstoi as poderão obrigar a isso, nem mesmo por meio de métodos tão engenhosos como aqueles com que desencadearam a ação das suas narrativas); suponho que isso depende do caráter socialmente interveniente – ou não – de uma formulação como: "este (e 'este' se refere a um contemporâneo) é um temperamento à Pai Goriot". Talvez estes temperamentos não perdurem? Talvez estivessem, precisamente, nas citadas relações conflituosas, que então deixarão de existir?

Não tenho nenhum motivo para fazer, a todo custo, propaganda da técnica de montagem de Dos Passos: quando escrevi um romance, eu próprio tentei dar forma a qualquer coisa como "relações conflituosas e intrincadas". (Aquilo que, neste romance, utilizei da técnica de montagem, utilizei-o de outra maneira). Mas não poderia permitir uma condenação desta técnica meramente em favor da criação de figuras duradouras. Em primeiro lugar, Dos Passos foi precisamente um dos que representou, de modo exemplar, "relações conflituosas² e intrincadas entre as personagens", embora os seus conflitos não sejam os das figuras de Tolstoi e o seu caráter intrincado não seja o das fábulas de Balzac. Em segundo

2 Uma expressão detestável, um eufemismo para "rico em conflito", que cheira demasiado a "intriga".

lugar, a permanência de um romance não depende, de modo algum, da "figura", e muito menos do tipo de figura que existia no século passado. Não se deve alimentar a idéia de uma espécie de Walhalla das figuras duradouras da literatura, uma espécie de museu de figuras de cera de Madame Tussaud, no qual se encontram muitas figuras duradouras, da Antígona até Naná e de Enéias até Nechljudov (mas quem será este?). Não vejo nenhum mal em fazer chacota de tal idéia. Já sabemos bastante sobre as bases em que assenta o culto do indivíduo, tal como ele foi praticado na sociedade de classes: são bases históricas. Longe de nós querer eliminar o indivíduo. No entanto, vemos, com alguma preocupação, como este culto (histórico, particular, transitório) impede um André Gide de descobrir indivíduos na juventude soviética. Ao ler Gide, estive quase a desistir de Nechljudov (seja lá quem ele for) como figura duradoura, desde que com isso, como apesar de tudo talvez fosse possível, as figuras da juventude soviética, que eu próprio vi, pudessem perdurar. Para voltar à nossa questão de fundo: é fundamentalmente errado, ou seja, não conduz a nada, ou seja, não vale a pena para o escritor, simplificar de tal maneira o seu problema que o gigantesco, complicado e efetivo processo da vida dos indivíduos na época da luta final da classe burguesa com a proletária seja "utilizado" como "fábula", cenário, pano de fundo para a apresentação de grandes indivíduos. Não se pode dar aos indivíduos nos livros um papel mais destacado, nem, sobretudo, um papel diferente daquele que desempenham na realidade. Em termos puramente práticos: para nós, os indivíduos nascem com a organização dos processos da vida social do homem e esta pode ser tão "grande" quanto "pequena". É fundamentalmente errado dizer: deve se tomar uma grande figura e fazê-la reagir de muitas maneiras, deve se tornar a sua relação com as outras tão pouco fugaz e superficial quanto possível.

O dramático (a violência do embate), as paixões (o grau de calor), a amplitude das figuras, tudo isso não pode ser encarado e propagado separadamente, à margem da função social.

As lutas (das relações conflituosas e intrincadas) são as lutas da concorrência do capitalismo em desenvolvimento, que produziram indivíduos de um modo muito determinado. A concorrência socialista produz indivíduos de um modo diferente, e indivíduos

diferentes. E ainda fica em aberto a questão de saber se ela atua de um modo tão individualizante como a luta da concorrência capitalista. Em certo sentido ressoa entre os nossos críticos a palavra de ordem, fatal, dirigida a cada indivíduo: "Enriquecei-vos"! Balzac é o escritor das monstruosidades. As muitas facetas dos seus heróis (a amplitude dos seus aspectos positivos e a profundidade dos negativos) refletem a dialética do progresso da produção como progresso da miséria. "Nele, os negócios tornaram-se poéticos" (Taine), mas: "Balzac foi, em primeiro lugar, um homem de negócios e nomeadamente um homem de negócios endividado ... lançava-se na especulação ... e suspendia os pagamentos; para pagar as dívidas, escrevia romances". Portanto, para ele a literatura também se tornou um negócio! Os indivíduos lutam contra indivíduos, nesta época do capitalismo selvagem, contra grupos de indivíduos, no fundo "contra toda a sociedade". É precisamente nisso que consiste a sua individualidade. Agora nos aconselham a voltar, a continuar a criar, não, a criar de novo indivíduos, naturalmente outros, mas da mesma maneira, que na verdade pode já ser outra - e então, como ficamos? A "paixão de colecionador de Balzac tocava as raias da monomania ... (p.11)." Também encontramos este fetichismo do objeto nos seus romances, em centenas e até milhares de páginas. Aliás, o melhor é deixarmos isso: Tretiakov é repreendido por Lukács, de dedo no ar, por causa de tais opiniões. Mas é precisamente este fetichismo que faz das figuras de Balzac indivíduos. É ridículo pensar, neste caso, em uma simples troca de paixões e funções sociais que formam o indivíduo. Será que a produção de bens de consumo para a coletividade forma indivíduos da mesma maneira que o "coleccionar"? É claro que também se pode responder a isso com um sim. Esta produção realiza-se de fato, e existem, de fato, indivíduos. Mas são indivíduos tão diferentes que Balzac não os reconheceria de modo algum como tais (e Gide não os reconhece hoje). Faltar-lhes-á o monstruoso, a coexistência do alto e do baixo, do criminoso e do santo, e assim por diante.

Não, Balzac não faz montagens. Mas ele escreve genealogias gigantescas, ele acasala as criações da sua fantasia como Napoleão os seus marechais e irmãos, ele persegue fortunas (fetichismo do objeto) por meio de gerações de famílias e sua passagem de umas para outras. Diante dele tudo é "orgânico", as famílias são orga-

Chega a haver atitudes cômicas. Há quem louve o conteúdo de uma determinada obra e recuse a sua forma, e quem proceda ao contrário. Confunde-se assunto e conteúdo, e a tendência do autor entra em contradição com a tendência de seu assunto.

O realismo é equiparado ao sensualismo, embora haja, naturalmente, obras sensualistas totalmente não-realistas e obras não-sensualistas bem realistas. Para muitos, uma descrição plástica só é realizável se for basicamente sensualista – a tudo o mais chamam de reportagem, como se não houvesse também reportagens plásticas. A “configuração” é vista como questão puramente formal. Como não a investigaram devidamente, nem demarcaram o seu âmbito de ação, nem levaram em conta as suas potencialidades, muitos dos que condenam a montagem se aproximam perigosamente do mito do “sangue e da terra” (*Blut und Boden*) e de uma suspeita metafísica do orgânico. Tenta-se combater o esteticismo com um vocabulário puramente estético, e atacar o formalismo pensando apenas em termos de formas. À literatura só resta a função de ser literatura. A função do escritor é a de melhorar as formas daquela.

Não se pode entender bem a geometria não-euclidiana se não se aprendeu primeiro a euclidiana. Mas a geometria não-euclidiana pressupõe o conhecimento da euclidiana e, simultaneamente, um certo retorno à incompreensão daquela.

Transformações que não o são, transformações “só quanto à forma”, descrições que apenas veiculam o superficial, a partir das quais não é possível, no entanto, formular um juízo, o comportamento formal, o agir para cumprir uma formalidade, para salvar a aparência, criações que só existem no papel, o falar por falar, tudo isso é formalismo. Quando se trata de analisar conceitos da literatura, seria bom não nos afastarmos demasiado dos seus significados em outros domínios. O formalismo na literatura é qualquer coisa de literário, mas não é apenas isso. Por exemplo, também não se pode definir o realismo sem pensar no realismo, nem modo de agir e de julgar realista, em realistas de outros domínios.

2

O nosso combate ao formalismo tornar-se-ia ele próprio muito rapidamente em um formalismo irremediável, se nos fixássemos em determinadas formas (históricas, passadas).

Um exemplo: na realidade do capitalismo avançado encontramos não só o desejo dos capitalistas de descurar o desenvolvimento completo dos indivíduos, mas também a prática deles, que de fato os atrofia, os limita, os esvazia, e assim por diante; e logo, encontramos também indivíduos atrofiados, limitados, vazios. Não podemos simplesmente culpar o escritor que descreve tais indivíduos por representar os desejos dos capitalistas, por ele próprio “tratar” as suas personagens como um capitalista. Naturalmente, a luta pela total humanização faz desenvolver nos indivíduos que lutam essa condição, mas isso é um processo complicado, e de fato só se dá naqueles que lutam. O escritor que se esforçasse por considerar os indivíduos de um modo diferente do que fazem os capitalistas, e os representasse, por isso, perfeitos, “harmônicos”, “espiritualmente ricos”, só formaria personagens “perfeitas” no papel e seria um mau formalista. A técnica de Balzac não faz de Henry Ford nenhuma personalidade do tipo de Vautrin, mas, o que é pior, não permite a elaboração artística do novo conteúdo humano do proletariado de hoje com consciência de classe. A técnica de Upton Sinclair não é demasiado nova, mas demasiado velha para realizar semelhantes propósitos. Aqui não há Balzac de menos, mas sim Balzac de mais.

Cometemos um erro grave ao confundirmos os esforços que pretendem ensinar a apreciar Balzac com os esforços que pretendem estabelecer regras de estruturação para os romances atuais. No primeiro caso, é necessário tomar os romances de Balzac como um todo; temos de nos transportar para a sua época, encará-la como um mundo fechado, circular, autônomo, e não podemos criticar pontualmente, emitir juízos sobre pormenores, e assim por diante. Para extrair destes romances regras de estruturação temos, do mesmo modo, de nos transportar para aquela época, mas admitir também pontos de vista técnicos. Transformando-nos em críticos, lemos como construtores.

3

Na aflição de Lukács pelo desmembramento da narrativa burguesa clássica de Balzac, provocado por autores como Dos Passos, revela-se uma singular tendência para o idílico. Ele não vê, nem quer ver, que o escritor moderno não pode utilizar um tipo de narrativa que, como a de Balzac, servia à romantização das lutas de concorrência na França pós-napoleônica (como se sabe, Balzac indica expressamente as sugestões que recolheu das histórias de índios de Cooper!).

Da parte de um homem empenhado na luta de classes, como Lukács, é uma espantosa eufemização da história o fato de ele considerar a história da literatura quase completamente isolada da luta de classes e encarar a decadência da literatura burguesa e a ascensão da proletária como dois fenômenos totalmente independentes. Na realidade, a decadência da burguesia revela-se no miserável esvaziamento da sua literatura, que formalmente se mantém realista: e obras como a de Dos Passos, apesar de sua desintegração das formas realistas, e por meio dela, mostram o aparecimento de um novo realismo, tornado possível pela ascensão do proletariado. Aqui se desenrolam lutas, e não simples substituições. O processo de recepção da "herança" nunca ocorre sem luta. Não se herdamos simplesmente formas depois da morte do testador, que ocorreu por senilidade, por uma decadência natural de suas forças.

4

De vez em quando, ao encararmos uma época literária, encontramos vários grupos de literatos desenvolvendo atividades muito diversas. Enquanto um grupo deixa propositalmente de lado as tensões sociais e representa o destino das pessoas como se não existissem essas tensões, outro grupo demonstra propositalmente que estas não existem. Um terceiro grupo as considera um fato natural (inevitável, irremediável). Um quarto grupo as coloca em destaque, toma partido, apresenta propostas mais ou menos radicais para a sua eliminação. Um quinto grupo é levado pela intenção, suspeita, de as disfarçar. Naturalmente, há ainda outros gru-

pos trabalhando simultaneamente sob os mais diversos lemas, que revelam com pouca nitidez as suas relações mútuas, ou não as revelam mesmo nada, e às vezes há literatos que pertencem a todos ou a alguns grupos ao mesmo tempo, ou seja, nos seus trabalhos ora adotam este, ora aquele ponto de vista.

O fascismo é o grande formalista. Ele pratica o planejamento econômico, mas o seu planejamento não elimina o processo de produção anárquico, antes o estabiliza. Ele produz febrilmente, mas só meios de destruição; elimina a luta de classes, anulando, não as classes (estados sociais) mas os preconceitos de classe. E assim por diante. Combate o desemprego, que condena as massas à fome. Reabilita a honra do povo alemão, transformando este povo em dois grupos, os humilhadores e os humilhados. Promete torná-los senhores do mundo, e os transforma em escravos de um pequeno clã. Em plebiscitos gigantescos se submete ao voto do povo (que ele já submeteu). O regime atribui a máxima importância à sua popularidade. Ele fala constantemente e sempre do povo para o povo. Tudo conta como povo, exceto aquilo que não conta como tal, e que, feitas as contas, é afinal o povo. Será bom, portanto, que utilizemos o conceito de popular com uma atitude extremamente crítica. Porque nós representamos, na realidade, o povo, que aqui é representado apenas na forma. Fomos expulsos, porque o representávamos. Entramos nos países vizinhos, desonrados em nome da honra, em fuga à frente das hordas que nos perseguirão até lá. Sob o ponto de vista da forma, já não somos alemães. É evidente que combatemos este regime, e não apenas na forma, e que não podemos apoiar apenas na forma a luta do povo oprimido por esse regime. Não basta protestarmos, e, para além disso, nos limitamos aos nossos afazeres habituais. Isso seria um mau formalismo. E temos de ter consciência de que a atividade literária oferece muitas tentações de formalismo. Entre a literatura alemã dos exilados e o povo alemão oprimido se estabeleceu uma ligação propiciada pelo inimigo comum. Ele criou uma comunidade de destinos. Quanto aos sofrimentos comuns, essa ligação não é apenas formal. Mas muitas vezes os nossos trabalhos não revelam esta ligação com profundidade suficiente, e nós temos, ou devíamos ter, consciência disto. Também o nosso conceito de povo nem sempre é suficientemente real. Muitos de nós ainda vêem incorretamente o que o

povo é, e cada um de nós pode se enganar ou induzir em erro quanto a isso. Muitos pensam que se trata apenas de falar de maneira simples, e então evitam as coisas complicadas. Outros falam de modo complicado, e evitam as grandes e simples verdades de fundo. "O povo não entende modos de expressão complicados" – e os trabalhadores, que entenderam Marx? "Rilke é complicado demais para as massas" – e os trabalhadores, que me disseram que o acham demasiado primário?

Sobre o realismo

Não tenho a impressão de que tenhamos conduzido particularmente bem a nossa questão, o realismo na literatura. As fraquezas das principais obras expressionistas não foram apontadas por realistas; o conceito de realismo apareceu muito restrito, ficava-se quase com a impressão de que se tratava de uma moda literária sujeita a regras extraídas de algumas obras arbitrariamente escolhidas. Pisa-se em cima de umas quantas obras expressionistas em uma pipa de latão, saboreia-se o suco resultante com uma expressão de desprazer, continua-se a pisar etc. Trabalha-se, então, permanentemente apenas com os sucos. Agir assim é agir de maneira que não é lá muito realista. Aquilo que aí se chama realismo produz uma impressão muito arbitrária, em razão da falta de jeito dos seus intérpretes, os críticos de natureza mais que duvidosa, extraídos da vida, com todos os seus matizes, amplos etc.; e nós ficamos sempre a nos perguntar se não se quer apenas dizer, tal como Tolstoi ou exato como Balzac, ou também e muito simplesmente, célebre. O realismo é contraposto ao formalismo como se fosse pura e simplesmente um conteudismo. Já sabemos como é. Apresenta-se, como se disse, um par de romances famosos do século passado, faz-se o seu elogio, aliás merecido, e se extrai deles o realismo. Exigir tal realismo dos escritores vivos é o mesmo que exigir a um homem 75 de largura de ombros, um metro de barba e olhos brilhantes, e não lhe dizer onde pode comprar tudo isso. Acho que não podemos proceder assim com um assunto tão importante. Porque afinal, estamos em condições de propor um conceito de realismo muito mais generoso, produtivo e inteligente.

O caráter popular da arte e o realismo

Se quisermos reduzir a fórmulas a literatura alemã atual, temos que levar em conta que o que se denomina literatura só tem a possibilidade de ser impresso no estrangeiro e quase só no estrangeiro pode ser lido. A divisa do caráter popular para a literatura assume assim uma tonalidade singular. Espera-se do escritor que escreva para um povo com o qual não vive. No entanto, refletindo melhor, a distância do escritor em relação ao povo não aumentou tanto como se poderia pensar. Agora, não é tão grande como parece e antes não era tão pequena como parecia. A estética dominante, o preço do livro e a polícia interpuseram sempre uma distância considerável entre o escritor e o povo. No entanto, seria errado, ou seja não-realista, encarar o aumento da distância como apenas "exterior". Sem dúvida, é necessário um esforço especial para conseguir hoje escrever de forma popular. Por outro lado, isso se tornou mais fácil e mais urgente. O povo demarcou-se mais nitidamente da camada que se lhe sobrepõe, os seus opressores e exploradores destacaram-se dele, e se envolveram com eles numa luta sangrenta, que já não é mais possível desconhecer. Tornou-se mais fácil tomar partido. Entre o "público" irrompeu, por assim dizer, uma luta aberta.

Também hoje a exigência de uma escrita realista não pode ser tão facilmente ignorada. Ela adquiriu uma certa evidência. As camadas dominantes utilizam a mentira mais abertamente que antes, e cada vez maiores mentiras. Dizer a verdade se apresenta como tarefa cada vez mais urgente. Os sofrimentos aumentaram, e aumentou a massa dos que sofrem. Perante os grandes sofrimentos das massas, o tratamento de pequenas dificuldades e de dificuldades de pequenos grupos se apresenta ridículo, e mesmo desprezível.

Perante a crescente barbárie só um aliado: o povo que tanto sofre com ela. Só dele se pode esperar qualquer coisa. Portanto, é lógico que nos dirijamos ao povo, e é mais necessário do que nunca que se fale a sua linguagem.

Assim, as fórmulas do caráter popular da arte e do realismo associam-se naturalmente. É do interesse do povo, das grandes massas trabalhadoras, receber imagens fiéis da vida, e estas servem de fato só ao povo, às grandes massas trabalhadoras; é, assim, im-

prescindível que sejam compreensíveis e proveitosas, logo, populares. No entanto, estes conceitos têm de ser radicalmente depurados, antes de serem empregados e integrados em frases. Seria um erro considerar estes conceitos totalmente esclarecidos, desprovidos de história, não comprometidos e inequívocos. ("Nós até sabemos o que quer dizer com isso, deixemo-nos de bizantinices!"). O próprio conceito de popular não é lá muito popular. Não seria realista pensar isso. Há uma série de conceitos abstratos deste tipo que têm de ser vistos com precaução. Basta pensar em tradição, realeza, santidade, e vê-se logo que também popularidade possui um tom muito especial, sacro, solene e suspeito, que de modo algum podemos deixar de notar. E não podemos fazê-lo, porque o conceito de popular nos é indispensável.

É precisamente nos chamados textos poéticos que "o povo" aparece de uma forma particularmente supersticiosa, ou melhor, que desperta a superstição. Aí aparece o povo com as suas qualidades imutáveis, as suas sagradas tradições, formas de arte, usos e costumes, a sua religiosidade, os seus inimigos seculares, a sua força inesgotável etc. Aí aparece uma estranha união entre carrasco e vítima, entre explorador e explorado, apenas daquele enxame de gente "pequena" que trabalha, por oposição aos grandes.

A história das muitas falsificações empreendida a partir deste conceito de "povo" é longa e complicada, é uma história da luta de classes. Não vamos aqui nos referir a ela; vamos apenas ter presente o fato da falsificação, ao dizermos que precisamos de arte popular, referindo-nos com isso a uma arte para as largas massas populares, para as maiorias que são oprimidas pelas minorias, os "povos propriamente ditos", a massa dos produtores, que foi durante muito tempo o objeto da política, e que tem de se tornar sujeito. Não esqueçamos que este povo foi, durante muito tempo, impedido de alcançar o seu pleno desenvolvimento por instituições poderosas, que ele foi amordaçado artificial e violentamente por convenções, e que o conceito de popular foi estigmatizado como conceito desprovido de história, estático e imutável. E com esta versão do conceito não temos nós nada a ver – e mais ainda, temos de combatê-la.

O nosso conceito de popular refere-se ao povo que não só toma plenamente parte do desenvolvimento histórico, como até o usur-

pa, força, determina. Temos em vista um povo que faz história, que transforma o mundo e se transforma a si próprio. Temos em vista um povo que luta e, portanto, também o conceito combativo do conceito de popular.

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

E agora chegamos ao conceito de realismo. E também este velho conceito terá de ser depurado antes de o empregarmos, dado que foi utilizado muitas vezes, por muitos e para muitos fins. E isto se torna necessário porque, para o povo tomar posse da sua herança, tem de fazê-lo por meio de um ato de expropriação. As obras literárias não podem ser tomadas como se fossem fábricas, nem as formas de expressão literárias como se fossem receitas de fabricação. Também a escrita realista, da qual a literatura tem dado inúmeros exemplos, muito diferentes entre si, está marcada até o mais pequeno detalhe pelo modo como, quando e para que classes foi utilizada. Tendo em vista o povo que luta e transforma a realidade, não podemos prender-nos a regras "comprovadas" da narrativa, veneráveis modelos da literatura, a leis estéticas eternas. Não podemos deduzir o realismo a partir de determinadas obras existentes; em vez disso, temos de usar todos os meios, velhos e novos, comprovados e por comprovar, vindos da arte e de outros domínios, para oferecer às pessoas uma realidade que elas possam dominar. Não devemos considerar realistas apenas uma determinada forma histórica de romance, enquadrada em uma determinada época, por exemplo, a dos Balzac e dos Tolstoi, estabelecendo, assim, apenas critérios formais e literários para o realismo. Não vamos falar só de escrita realista quando, por exemplo, se pode cheirar, saborear, tatear "tudo", quando há "atmosfera", e quando as fábulas são conduzidas de tal maneira que provocam revelações anímicas das personagens. O nosso conceito de realismo tem de ser amplo e político, soberano perante as convenções.

Ser realista³ significa: revelar o complexo de causalidade social / desmascarar as opiniões dominantes como opiniões daqueles que dominam / escrever do ponto de vista da classe que dispõe das soluções mais amplas para os problemas mais urgentes com que a sociedade humana se debate / acentuar o fator do desenvolvimento / ser concreto e abrir possibilidades de abstração.

Essas indicações têm um alcance gigantesco, e ainda podem ser completadas. E será permitido ao artista contribuir com a sua fantasia, a sua originalidade, o seu humor, a sua invenção. Não vamos amarrar-nos a modelos literários demasiado detalhados, nem obrigar o artista a usar processos narrativos demasiadamente definidos.

Concluiremos que a chamada escrita sensualista (em que se pode cheirar, saborear, tatear tudo) não se pode identificar sem mais nem menos com a escrita realista; em vez disso reconhecemos que há obras sensualistas que não são realistas e obras realistas que não são sensualistas. Teremos de investigar cuidadosamente se será de fato o ideal conduzir a fábula com o objetivo de apresentar como efeito final a revelação anímica das personagens. Talvez os nossos leitores não sintam que se lhes dá a chave dos acontecimentos se, seduzidos por muitas artes, se limitarem a participar das emoções anímicas dos heróis dos nossos livros. Retomando as formas dos Balzac e Tolstoi sem as submeter a um exame detalhado, talvez cansássemos tanto os nossos leitores, o povo, como estes escritores muitas vezes os cansam. O realismo não é uma simples questão. Se copiássemos a maneira de escrever destes realistas, deixaríamos de o ser.

Pois os tempos mudam, e se não mudassem estariam mal os que não se sentam às mesas douradas. Os métodos gastam-se, os estímulos deixam de surtir efeito. Aparecem novos problemas, exigindo novos processos. A realidade se altera e para representá-la têm de se alterar os processos de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho, mas nem por isso deixa de ser novo.

Os opressores não trabalham sempre da mesma maneira. Não podem ser sempre apanhados do mesmo modo. Há tantos méto-

3 A revista *Das Wort* deve especialmente a Georg Lukács alguns ensaios bastante notáveis que esclarecem o conceito de realismo, ainda que, na minha opinião, o definam um tanto limitadamente.

dos de escapar à prestação de contas! As suas estradas militares são batizadas de auto-estradas. Os seus tanques estão pintados para se parecerem com os arbustos de Macduff. Os seus agentes têm as mãos calejadas como se fossem trabalhadores. Não, isso de transformar o caçador na caça requer inventiva. O que ontem era popular, não o é hoje, porque o povo já não é hoje como era antes.

Quem não estiver preso a preconceitos formais, sabe que a verdade pode ser ocultada de muitas maneiras, e que ela tem de ser dita de muitas maneiras: sabe que se pode despertar de muitos modos a indignação por condições inumanas, pela descrição direta, patética ou objetiva, pela narração de fábulas e parábolas, em anedotas, por exagero ou redução. No teatro, a realidade pode ser representada de forma objetiva ou fantástica. Os atores tanto podem se caracterizar pouco (ou nada), se apresentar "muito naturais", e o que representam ser a pura mentira, como podem usar máscaras grotescas e, no entanto, representarem a verdade. Quando a isso não há praticamente discussão possível: tem de se procurar os meios conforme os fins. O povo sabe fazer isso. As grandes experiências teatrais de Piscator (e as minhas próprias), em que constantemente se destruíam formas convencionais, tiveram o seu grande apoio nos quadros mais progressistas da classe trabalhadora. Os trabalhadores avaliaram tudo segundo o seu conteúdo de verdade, acolhiam bem todas as inovações que serviam à representação da verdade, do real funcionamento da sociedade, recusavam tudo o que parecesse jogo fútil, maquinaria sem objetivo para além de si próprio, isto é, que ainda não, ou já não se adequava à sua finalidade. Os argumentos dos trabalhadores nunca eram de ordem literária ou de estética teatral. Nunca se lhes ouviu dizer que não se pode misturar teatro com cinema. Se o filme não era corretamente montado, dizia-se, quando muito: a fita aqui é supérflua, desvia a atenção. Coros de trabalhadores diziam partes do verso de ritmo complicado ("Se fossem versos rimados, a coisa escorria como água, e não ficava nada") e cantavam difícil (pouco vulgares) composições de Eisler ("Aqui há força!"). Mas tínhamos de alterar certos versos, cujo sentido era pouco evidente ou falso. Quando, nas marchas, que eram rimadas para se poderem aprender mais depressa, e tinham um ritmo mais simples para ficarem mais facilmente "no ouvido", se encontravam certas suti-

lezas (aspectos irregulares, complicados), eles diziam: "Isto aqui dá uma volta, tem piada!". As coisas estafadas, vulgares, tão comuns que já não dão que pensar, não lhes agradavam de modo algum ("Isso não vai dar em nada!"). Se precisássemos de uma estética, poderíamos encontrar aqui uma. Nunca poderei esquecer a maneira como um trabalhador olhou para mim, quando, perante a sua sugestão de incluir mais alguns elementos em um coro sobre a União Soviética ("temos ainda de meter lá isto - senão, para que serve?"), eu lhe respondi que isso destruiria a forma artística: ele me olhou de cabeça inclinada para o lado, sorrindo. Com este sorriso gentil se desmoronou todo um capítulo da estética. Os trabalhadores não tinham medo de nos ensinar e não tinham medo de aprender eles próprios.

É por experiência própria que digo: não precisamos ter medo de apresentar ao proletariado coisas ousadas e incomuns, desde que elas tenham a ver com a sua realidade. Haverá sempre pessoas cultas, conhecedores de arte, que se intrometam dizendo: "O povo não entende isso". Mas o povo afasta impientemente estas pessoas e entende-se diretamente com os artistas. Há coisas extremamente refinadas, feitas para camarilhas, para instruir essas camarilhas, a milionésima transformação do velho chapéu de feltro, o apimentar do velho pedaço de carne já a se decompor: o proletariado rejeita tudo isso ("As preocupações deles!") com um abanar de cabeça incrédulo, no fundo até indulgente. Não são as especiarias que são recusadas, mas a carne podre; nem é a milionésima forma, mas o velho chapéu. Quando eram eles mesmos a produzir textos e a fazer teatro, tinham uma originalidade irresistível. A chamada arte *Agitprop*, em relação à qual não são os melhores que torcem o nariz, foi uma mina de novos meios artísticos e modos de expressão. Nela emergiram elementos extraordinários, há muito tempo esquecidos, de épocas artísticas genuinamente populares, ousadamente adaptados aos novos objetivos sociais - reduções e compressões temerárias, belas significações; encontrava-se frequentemente uma elegância e um vigor espantosos, e uma abordagem arrojada de questões complexas. É possível que muita coisa fosse primitiva, mas o primitivismo era sempre muito diferente daquele de que padecem os retratos anímicos, aparentemente tão complexos, da arte burguesa. Não é correto, por causa de algumas

estilizações malogradas, condenar um estilo de representação em que se nota o esforço (frequentemente bem-sucedido) de extrair o essencial e de tornar possível a abstração. O olhar penetrante dos trabalhadores atravessa a superfície das imagens naturalistas da realidade. Quando os trabalhadores no *Fuhrmann Henschel* (*O carroceiro Henschel*) diziam acerca das dissecações anímicas: "Não nos interessa tantos pormenores", isso correspondia ao desejo de ver representadas com maior exatidão as verdadeiras forças motrizes da sociedade, que agem sob a superfície daquilo que é imediatamente visível. Para falar da minha experiência pessoal: eles não se chocavam com a aparência fantástica, com a atmosfera aparentemente irreal da *Dreigroschenoper* (*Ópera dos três vinténs*). Não tinham vistas estreitas, e detestavam a estreiteza (para isso já lhes bastavam as casas estreitas em que viviam). Eles eram generosos, os seus padrões eram avarentos. Achavam supérfluas algumas coisas que os artistas lhes diziam ser necessárias, mas então eram generosos; não eram contra o supérfluo, pelo contrário contra os supérfluos. Não atavam o focinho do boi que trabalha na eira, mas pelo sim pelo não vigiavam-no, não fosse ele pôr-se a comer a ração. "O" método, era coisa em que não acreditavam. Eles sabiam que precisavam de muitos métodos para atingir os seus fins.

Os critérios de definição do caráter popular da arte e do realismo têm, portanto, que ser escolhidos de um modo tão maleável como cuidadoso, e não podem ser extraídos apenas das obras realistas e populares existentes, como frequentemente acontece. A proceder-se assim, obter-se-iam apenas critérios formalistas, e o caráter popular e o realismo na arte sê-lo-iam apenas quanto à forma.

Não podemos verificar se uma obra é realista ou não, se apenas procurarmos saber se ela se assemelha ou não a obras existentes, ditas realistas, ou que, na sua época, devem ser consideradas como tal. Em cada caso particular tem de se confrontar a descrição da vida com a própria vida descrita (e não com outra representação). E também quanto ao caráter popular da arte existe um procedimento bastante formalista, contra o qual nos devemos precaver. Uma obra literária não é apenas compreensível quando está escrita exatamente como outras obras que foram compreendidas. Essas outras obras, que foram compreendidas, não foram sempre escritas como as obras que as precederam. Fez-se qualquer

coisa para as tornar compreensíveis. Também nós temos de fazer qualquer coisa pela inteligibilidade das novas obras. Não existe apenas o ser popular, mas também o tornar-se popular.

Se queremos ter uma literatura verdadeiramente popular, viva, combativa, totalmente imbuída da realidade e abrangendo totalmente essa realidade, temos de ser capazes de acompanhar a rápida evolução da realidade. As grandes massas trabalhadoras estão já em marcha. A atividade e a brutalidade dos seus inimigos é prova disso.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Reacción y progreso*. Barcelona: Tusquets, 1984.
- _____. *Wagner/Mahler*. Torino: Einaudi, 1966.
- _____. *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi, 1979. v.1 (1948-1961).
- _____. *Le Tracce di Bloch*. In: _____. *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi, 1979. v.1.
- _____. *Uno strano realista*. In: _____. *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi, 1979. p.68-88. v.2 (1961-1968).
- _____. *Manico, brocca e prima esperienza*. In: _____. *Notte per la letteratura*. Torino: Einaudi, 1979. v.2.
- _____. *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1973.
- _____. *Funzionalismo oggi*. In: *Parva Ästhetica*. Torino: Feltrinelli, 1979. p.103-27.
- _____. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: a.M. Suhrkamp, 1970.
- ARANTES, O. B. F. Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas. In: SIMPÓSIO "BRASIL SÉCULO XXI", 11, 1988. Campinas, Unicamp, 1988. (Mimeogr.).
- _____. *Klee, a utopia do movimento*. *Discurso (São Paulo)*, n.7, p.87-110, 1976.
- _____. Prefácio. In: PEDROSA, M. *Arte/forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.