

Lukács e Brecht: Afinidade entre seus pensamentos tardios

Miguel Vedda

Como citar: VEDDA, Miguel. **Lukács e Brecht: afinidade entre seus pensamentos tardios.** *In:* REI, Marcus Del (org.). **György Lukács e a emancipação humana.** Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p.223-233. DOI: <https://doi.org/10.36311/2013.978-85-7559-344-8.p223-233>



LUKÁCS E BRECHT: afinidades entre seus pensamentos tardios

Miguel Vedda

I

Nos estudos de história da estética marxista, a relação entre György Lukács e Bertolt Brecht foi em geral exposta e discutida como de oposição entre dois modelos inconciliáveis, desprovidos de ascendentes comuns e influências mútuas. Em sua versão mais escolar, a oposição foi apresentada como uma disjunção entre o velho e o novo, na qual Lukács aparece meramente como o defensor de uma teoria estética tradicionalista e como alguém que, por causa de uma cegueira e uma ignorância excepcionais, não conseguiu entender o significado das vanguardas; Brecht, por outro lado, é, sem nenhum sinal de fraqueza ou vacilação, o defensor de todas as inovações teóricas e práticas e o detentor exclusivo da verdade¹. Para sustentar semelhante maniqueísmo, costuma-se reduzir toda a evolução de ambos os autores a um único episódio: o chamado “*Expressionismus-Debatte*” [Debate sobre o expressionismo], do qual participaram, no fim da década de 1930, não só Lukács e Brecht, mas uma miríade de intelectuais, entre os quais Ernst Bloch, Klaus Mann, Heinrich Vogeler e Alfred Kurella. Não dispomos de espaço aqui para analisar o debate em detalhe; basta dizer que este se desenvolveu, em boa parte, como um diálogo de surdos, no qual as partes se empenhavam mais em sustentar porfiadamente as próprias

¹ Entre os estudos que tratam da controvérsia de um ponto de vista que consideramos superficial, encontram-se os de Francisco Posada, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista* (Buenos Aires, Galerna, 1969), Helga Gallas, *Teoría marxista de la literatura* (trad. Ramón Alcalde, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974), Fritz Raddatz, “Die Expressionismus-Debatte. Der Streit um den Realismus zwischen Georg Lukács und Bertolt Brecht”, em *Revolve und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie* (Hamburgo, Albrecht Knaus, 1979), p. 127-47, e Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno* (trad. Eduardo L. Suárez, México, FCE, 1986). Entre as contribuições mais originais e acertadas sobre a relação entre Lukács e Brecht, cabe mencionar as de Werner Mittenzwei, “La polémica entre la concepción artística aristotélica y la no aristotélica: el debate entre Brecht y Lukács”, em Werner Mittenzwei et al., *Diálogos y controversias con Georg Lukács: la controversia de los escritores socialistas alemanes* (Madri, Akal, 1979), p. 133-76.

posições do que em compreender as dos demais. Em todo caso, é revelador, por um lado, que o debate expressionista tenha ocorrido anos antes de Brecht compor suas grandes obras do exílio e de Lukács desenvolver suas ideias estéticas fundamentais; e, por outro, que nos anos posteriores ao debate as diferenças entre os dois intelectuais tenham se mitigado, de modo que a antiga hostilidade deu lugar a uma crescente amizade. O fato de a produção dramática madura de Brecht aparecer comentada em termos positivos em *A peculiaridade do estético* (1963) é tão eloquente quanto o fato – só aparentemente anedótico – de Lukács estar entre os raros oradores na homenagem realizada no Berliner Ensemble por ocasião da morte do dramaturgo. Apesar do real interesse que possui uma análise histórica atenta às confluências e divergências – igualmente profundas – entre Lukács e Brecht, interessa-nos aqui um aspecto menos visitado do tema: as afinidades entre as posições sustentadas por ambos durante a maturidade (no caso de Lukács, até a velhice), com ênfase sobretudo em suas perspectivas filosófico-políticas. Ao promover uma viva dialética entre sujeito e objeto e, ao mesmo tempo, situar o âmbito da ação da subjetividade dentro das conexões objetivas, o filósofo húngaro e o escritor alemão procuraram distanciar-se das versões ao mesmo tempo unilateralmente “frias” e “cálidas” (Bloch) do marxismo.

II

É sabido que, com a “viragem ontológica” assumida a partir dos anos 1930, e mais ainda a partir de meados dos anos 1950, Lukács propôs-se acertar contas de forma definitiva com as posições unilateralmente subjetivistas que ele mesmo havia sustentado em suas primeiras obras marxistas. Como afirma Werner Jung, “através de seu objetivismo, ou seja, fundando os atos individuais em séries de determinações objetivas, causais”, o autor da *Ontologia* “não deixa nenhuma brecha para o voluntarismo”². As circunstâncias históricas proporcionam, para Lukács, o marco para o ser social; por extensão, não existem no mundo paraísos *contrapostos a esse mundo*, em concordância com a sentença leninista segundo a qual “não é possível viver em uma sociedade e, ao mesmo tempo, estar livre dela”³. Essa caracterização é adequada a um pensador que, como o Lukács maduro, considera ser tarefa da filosofia examinar o existente com relação a seu ser e buscar diversas fases e transições *dentro* do existente⁴. A significação dessas posições filosóficas e políticas assumidas pelo Lukács tardio torna-se evidente a partir de um cotejo com os escritos da juventude, nos quais se expressa um anticapitalismo romântico que hoje podemos interpretar como um signo da época. Influenciado, entre outros, por Georges Sorel e Ervin Szábo, o jovem Lukács procurou encontrar no rigorismo ético e no modelo da *action directe* uma alternativa ao economicismo da Segunda Internacional. Tal como sublinha Rodney Livingstone, o autor de *Tática e ética* (1919) compartilha com o autor das *Reflexões sobre a violência** (1906) uma série de ideias básicas:

² Werner Jung, *Georg Lukács* (Stuttgart, Metzler, 1989), p. 13. Não se indicando o contrário, as traduções são livres.

³ Idem.

⁴ Hans Heinz Holz, Leo Köfler e Wolfgang Abendroth, *Conversaciones con Lukács* (org. e prólogo Theo Pinkus, trad. Jorge Deike e Javier Abásolo, Madri, Alianza, 1971), p. 21.

* São Paulo, Martins Fontes, 1992. (N. E.)

a aversão à democracia burguesa liberal, à ciência positivista, à crítica das burocracias ou dos partidos que ameaçam converter-se em estruturas repressivas que perpetuavam a si mesmas. Mais importante ainda talvez seja a ênfase na ação, na militância, na necessidade de liberar as forças criativas do proletariado [...]. O voluntarismo de Sorel deve ter reforçado a filosofia da ação que Lukács havia encontrado em Fichte. Mais ainda, o fato de Lukács ter chegado ao marxismo através do idealismo e do sindicalismo, e não através da Segunda Internacional, que ele considerava o espaço do determinismo positivista em filosofia e do oportunismo na prática, explica o papel crucial da “consciência” em sua ideia a respeito do processo revolucionário.⁵

O Lukács de *Tática e ética* erige uma muralha chinesa entre a “pecaminosidade consumada” da ordem burguesa e a incorrupta pureza da ética comunista. O voluntarismo e o utopismo abstrato desse pensamento expressam-se bem na primeira versão de “O que é marxismo ortodoxo?” (1919); carregado de desprezo pelo apego oportunista aos fatos próprio de um Bernstein ou de um Kautsky, Lukács sustenta que o revolucionário “verdadeiro” deve atuar com total indiferença ante as condições objetivas. Dessa maneira, limita-se a postular um voluntarismo não menos radical que o oportunismo economicista propulsado pelos sociais-democratas; não é incidental que o ensaio se encerre com uma alusão a Fichte:

todo marxista ortodoxo [...] que tenha compreendido que chegou a hora indicada para expropriar os exploradores dará uma única resposta, empregando palavras de Fichte, um dos maiores expoentes da filosofia clássica alemã. Responderá com Fichte: “Tanto pior para os fatos”.⁶

Em *História e consciência de classe** (1923) ainda encontramos vestígios de voluntarismo – mesmo quando as perspectivas utópicas vão progressivamente dando passagem a uma interpretação mais realista e sóbria da realidade histórica e das possibilidades do que encontra o sujeito revolucionário no seio desta.

Dali em diante, a filosofia lukacsiana se mostrará cada vez mais desprovida de traços voluntaristas. Índícios desse deslocamento podem ser vistos tanto no artigo “A nova edição das cartas de Lassalle” (1925) como no brilhante artigo “Moses Hess e os problemas da dialética idealista” (1926): em ambos os casos, o filósofo húngaro aproveita a ocasião dada pelo tema para acertar contas com o utopismo dominante em sua teoria e sua práxis precedentes. Se, no estudo sobre Lassalle, este era questionado por um *páthos* ético e um ativismo fichteano que o levavam a retroceder para antes de Hegel, o artigo sobre Hess determina a posição histórica do “socialismo verdadeiro”, não sobre a base da probidade ética ou da vontade individual de seus integrantes, mas de acordo com a *significação histórica* de sua teoria filosófica e de sua práxis política. Lukács contrapõe a dialética “puramente intelectual, puramente idealista” de Hess, na qual volta a identificar um “retorno a Fichte”, ao realismo hegeliano. Mesmo quando, na reconciliação com o real promovida pelo autor da *Filosofia do direito*** , pode ver-se um indício de capitulação ante o presente “mau”,

⁵ Rodney Livingstone, “Introduction”, em G. Lukács, *Tactics and Ethics: Political Essays (1919-1929)* (trad. Michael McColgan, Nova York, Harper & Row, 1972), p. xii.

⁶ G. Lukács, *Táctica y ética: escritos tempranos (1919-1929)* (intr. Antonino Infranca e Miguel Vedda, trad. e notas Miguel Vedda, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2005), p. 47.

* 2. ed.: São Paulo, Martins Fontes, 2012. (N. E.)

** São Paulo, Loyola, 2010. (N. E.)

a partir de um ponto de vista metodológico, nele manifesta-se seu grandioso realismo, seu rechaço a toda utopia, sua tendência a conceber a filosofia *como expressão intelectual da própria história*, e não como uma filosofia *acerca da história*. A tendência de Hegel, tão amiúde atacada – e, em parte, com razão –, a “reconciliação” com a realidade, nasce metodologicamente dessa predisposição para desenvolver as categorias a partir do próprio processo histórico.⁷

Hegel não vê no presente – à maneira de Fichte – uma “era da pecaminosidade consumada”, contraposta a um futuro de plenitude cujos traços se descreviam segundo um esquema apriorístico. Da mesma maneira, enquanto o filósofo do direito Fichte empenha-se em impor o direito racional, a contrapelo da realidade empírica e dos dirigentes reais, Hegel busca na *evolução mesma do presente* as tendências do desenvolvimento ulterior. Esse rechaço das tendências voluntaristas – que, no entanto, não implica uma recaída no “automatismo social-democrata” (Bloch) – assume traços mais nítidos e pronunciados a partir dos anos 1950; testemunha disso é o estudo “Sobre la evolución filosófica del joven Marx” (1954), em que este aparece como lúcido superador do esquerdismo neo-hegeliano. De acordo com Lukács, Marx superava seus antigos companheiros de luta por julgar que a única forma genuína de luta é aquela que delinea o espaço para a ação subjetiva a partir de uma sóbria observação das condições histórico-sociais. Essa posição de princípio distingue-o de figuras como Bruno Bauer e Pierre-Joseph Proudhon, Moses Hess e Ferdinand Lassalle, que preferiam impor, abstrata e utopicamente à realidade, suas próprias perspectivas subjetivas. Ao fazê-lo, retrocediam – à margem do compromisso e da honestidade pessoais – para antes de Hegel, adotando um ponto de vista mais afim com o idealismo subjetivo de Kant ou de Fichte. Marx, por sua vez,

como discípulo materialista de Hegel, e por extensão como opositor a Kant e Fichte [...] tem de rechaçar o caráter de postulado abstrato que possuem os fins proclamados pelos utopistas, tem de rechaçar o método destes, que consiste em dirigir-se à realidade com demandas ideais, sem poder mostrar na própria sociedade existente as condições reais para sua realização.⁸

O método que Marx adota, seguindo Hegel, exige a ultrapassagem do esquerdismo. Nas palavras do autor de “Sobre la evolución filosófica del joven Marx”: “Nenhuma perspectiva, ideal etc. utopicamente traçada deve ser imposta aos homens; a tarefa [...] é, antes, esclarecer os leitores acerca da realidade mesma, e das necessidades e ideias surgidas da realidade”⁹. Daí que o verdadeiro revolucionário não se deixa entusiasmar ou decepcionar facilmente pelo triunfo ou pela derrota das ilusões concebidas num plano subjetivo; também que compare o derrotismo de um Ruge com o sereno objetivismo de Marx, que, em vez de considerar a “miséria alemã” uma *condition humaine* de todo o povo alemão, identifica-a concretamente com o filisteísmo dos setores pequeno-burgueses¹⁰.

⁷ Ibidem, p. 181.

⁸ G. Lukács, *Lenin-Marx* (intr. e notas Miguel Vedda, trad. Karen Saban e Miguel Vedda, Buenos Aires, Gorla, 2005), p. 160.

⁹ Idem.

¹⁰ “[...] enquanto Ruge [...] estende a miserabilidade do filisteu a todo o povo alemão e, consequentemente, se desespera [...], Marx, percebendo a incapacidade da burguesia alemã de levar a revolução adiante, começa a orientar-se em direção aos aliados mais radicais, que estariam em condições de fazer com que a revolução triunfasse na luta, não só contra o absolutismo, mas também contra a debilidade,

III

Brecht assimilou o marxismo por meios distintos dos de Lukács; no início, foi decisiva a influência do sociólogo Fritz Sternberg (1895-1963), com quem o autor de *Mahagonny* manteve estreito contato entre 1926 e 1929. Sternberg – de tendência objetivista e “mecanicista” – mostrou a Brecht como aplicar parâmetros científicos na produção e valoração estéticas. Daí o dramaturgo começar a considerar a arte, no que se refere à “escala de suas valorações”, segundo a antítese *certo/errado*, não mais recorrendo à polaridade *bom/mau*; daí, ainda, que já não busque fundar suas valorações nas “leis intrínsecas” da arte e sim de acordo com o modo como esta consegue realizar suas produções em concordância com as condições históricas. Nesse contexto, é oportuno remeter-se à “Conversa radiofônica em Colônia” (1928), em que Brecht retoma a discussão sobre a decadência do velho teatro e sustenta a necessidade de se desfazer da “velha” estética. Para liquidar o teatro existente, “teremos de recorrer à ciência, assim como para liquidar todas as demais superstições foi à ciência que tivemos de recorrer”¹¹. A sociologia é proposta como um meio para “enterrar o mais profundamente possível tudo o que hoje existe em matéria de dramaturgia e de teatro”¹². Na conversa radiofônica, Sternberg aparece sustentando uma versão do marxismo bastante próxima ao relativismo histórico; dessa maneira o sociólogo explica a “essência do drama”:

O conteúdo do drama são os conflitos dos homens entre si e os conflitos dos homens em suas relações com as instituições. Os conflitos dos homens entre si são, por exemplo, os que emergem do amor de um homem por uma mulher, e esses conflitos não são eternos, naturalmente; não há dúvida de que em cada etapa cultural as relações entre o homem e a mulher são fundamentalmente distintas.¹³

Nesse contexto, Sternberg desenvolve uma história do drama moderno como drama do indivíduo, e destaca que o processo nascido com Shakespeare chegara ao seu ocaso com os dramas naturalistas – em especial com Gerhart Hauptmann. Essas declarações proporcionam a Brecht uma base para sustentar sua teoria do teatro épico; o simplismo das posições marxistas sustentadas por Brecht nesses anos já se nota numa proclividade para o economicismo e numa celebração demasiado otimista das transformações mais recentes no mundo do trabalho. Assim, ele celebra o fordismo: “do ponto de vista técnico, a fábrica Ford é uma organização bolchevique; não está de acordo com o indivíduo burguês, concorda mais com uma sociedade bolchevique”¹⁴. Não é preciso evocar as análises clássicas sobre o taylorismo e o fordismo para revelar as limitações da leitura brechtiana sobre a realidade histórica contemporânea; em todo caso, menos desatinada é a ideia de que a era científica propicia uma posição “desapaixonada, inquisidora, interessada”¹⁵.

a irresolução da burguesia e sua disposição para se envolver com o mundo filisteu alemão (G. Lukács, *Lenin-Marx*, cit., p. 157).

¹¹ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro I* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1976), p. 18.

¹² Idem.

¹³ Ibidem, p. 19.

¹⁴ Ibidem, p. 23.

¹⁵ Ibidem, p. 24.

O período que vai do fim de 1928 ao início de 1931 marca uma nova etapa na reflexão de Brecht. O ponto mais alto de atividade se dá, nesse período, a partir de 1929, ano em que ele incorpora algumas ideias decisivas, que serão intensamente retomadas e desenvolvidas nos dois anos seguintes – sobretudo em textos como as “Observações sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*” (1930) e “A dramaturgia dialética” (1930-1931). A assimilação do marxismo, iniciada graças à assessoria de Sternberg, aprofunda-se aqui por intermédio do contato com um filósofo marxista mais destacado: Karl Korsch (1886-1961). Conviria, então, historiar a relação entre ambos: Brecht e Korsch conheceram-se no outono de 1928; entre 1929 e 1930, Brecht assistiu às aulas de Korsch em Berlim, e iniciou-se a colaboração entre ambos; entre 1931 e janeiro de 1933, participaram de um grupo de trabalho; entre 1935 e 1936, Korsch morou na casa de Brecht durante o exílio na Dinamarca – onde escreveu seu famoso livro sobre Marx; a partir de então, os contatos tornaram-se mais esporádicos. Para entender a influência que o filósofo pode ter exercido sobre o escritor, caberia recordar, em primeira instância, quais foram as contribuições mais significativas do primeiro. *Marxismo e filosofia* (1923), de Korsch – não menos que *História e consciência de classe* – opunha-se às tendências economicistas, positivistas no fundo, que dominavam a ortodoxia marxista, propondo em seu lugar uma teoria que concebia a revolução não como o resultado automático de uma evolução necessária, mas de uma participação dos fatores subjetivos e conscientes. Korsch insistiu no fato de que os sociais-democratas e seus inimigos soviéticos concordavam em ver a história como um progresso evolutivo, de aproximação constante à verdade absoluta, em promover “uma versão do marxismo hostil à filosofia e científica em um sentido positivista”¹⁶. Desse modo, chegou-se à paradoxal situação de burgueses e marxistas (dogmáticos) coincidirem em afirmar que o marxismo não possui uma filosofia, e em propiciar uma separação entre teoria e práxis. Apesar da importância histórica que teve essa reivindicação da subjetividade revolucionária em face do objetivismo oficial, é preciso reconhecer que a postura de Korsch – talvez mais do que a de Lukács em *História e consciência de classe* – chegou a um exagero voluntarista que não passou despercebido a Brecht.

A bibliografia sobre Brecht sublinha a influência de Korsch¹⁷, afirmando que esta permitira ao dramaturgo superar as limitações mecanicistas que estavam anteriormente presentes por ascendência de Sternberg. Uma consideração mais cuidadosa da questão revela que as coincidências são menos simples e unívocas; por um lado, porque as mudanças na leitura brechtiana do marxismo não coincidem tão diretamente com a colaboração com Korsch; por outro – e talvez isto seja o essencial –, porque mesmo quando chama Korsch de “meu mestre” não deixa de apontar nele graves deficiências, tanto no plano da teoria filosófica como no da práxis política. O materialismo brechtiano era, a

¹⁶ Karl Korsch, *Marxismus und Philosophie* (org. e intr. Erich Gerlach, Frankfurt/Viena, EVA/Europa, 1966), p. 49 [ed. bras.: *Marxismo e filosofia*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2008].

¹⁷ Ver Wolfdietrich Rasch, “Bertolt Brecht marxistischer Lehrer. Zum ungedruckten Briefwechsel zwischen Bertolt Brecht und Karl Korsch”, *Merkur*, n. 17, 1963, p. 988-1003; Werner Mittenzwei, *Erprobung einer neuen Methode. Zur ästhetischen Position Bertolt Brechts* (Leipzig, Reclam, 1969); “Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst, Me-ti zu lesen”, *Argument-Sonderband*, n. 11, 1976, p. 115-49; e Ingeborg Münz-Koenen, “Brecht im Spiegel westdeutscher Publikationen”, *Weimarer Beiträge*, n. 15, 1969, p. 123-47.

essa altura, demasiado sólido para poder desviar-se para um subjetivismo como o que propiciava o autor de *Marxismo e filosofia*; no ensaio “Über meinen Lehrer” [“Sobre meu mestre”], de 1934, Brecht reflete sobre as debilidades de Korsch; diz que este é um homem desiludido em vista de as coisas não se desenvolverem tal como as havia representado de antemão: “Agora não culpa suas representações, e sim as coisas, que se desenvolveram de outro modo”¹⁸. De uma posição moralizante, na medida em que “lhe importa um pouco demais sua integridade”¹⁹, Korsch carece da capacidade de atender aos movimentos da realidade: “Meu mestre é muito impaciente. Quer tudo ou nada. Às vezes penso que, a essa exigência, o mundo se compraz em responder: nada”²⁰.

Não se deve ver nesse rechaço ao subjetivismo de Korsch uma proclividade brechtiana a posições economicistas, mecânicas, e sim uma busca por tendências realistas que já se insinuavam em escritos da primeira metade da década de 1920, ou seja, a convicção de que tanto o político quanto o filósofo e o escritor devem professar um *realismo* entendido como busca *dentro da própria realidade histórica* daquelas tendências que são suscetíveis de desenvolvimento por parte do sujeito. Em essência, trata-se de acreditar na racionalidade da história; seguindo Hegel, Brecht propõe descobrir a *subjetividade da objetividade possível*: considera que as tentativas para destruir as instituições burguesas e, ao mesmo tempo, tomar o partido daquelas forças que estão ativas ali e têm perspectivas de futuro é resultado dos processos históricos reais, e não uma questão de moral ou de decisão propostas a partir de uma vontade subjetiva. O fator subjetivo deve orientar-se segundo processos históricos objetivos. O acordo [*Einverständnis*] com a realidade – termo recorrente nos escritos brechtianos – é expressão dessa busca de ancoragem na realidade histórica, contra o voluntarismo de um Korsch, mas também de um objetivismo à *la* Kautsky.

Ademais, essa posição é muito coincidente com a que Lukács adotará a partir da chamada “viragem ontológica” (começo da década de 1930). Quando Lukács diz que o verdadeiro revolucionário não se deixa entusiasmar ou decepcionar pelo triunfo ou pela derrota das ilusões concebidas no plano subjetivo²¹, ou quando diz, em “Was ist das Neue in der Kunst?” [“O que é o novo na arte?”] (1939-1940?), que o “grande realista pode reagir negativamente no plano político, moral, etc. a muitos fenômenos de sua época e à evolução histórica; mas, em um determinado sentido, está fascinado pela realidade, sempre a considera com os olhos de um apaixonado, ainda que, eventualmente, escandalizado ou indignado”²², desenvolve uma modalidade de análise que apresenta afinidades com a brechtiana.

Mas nessa mesma linha se coloca a posição do Brecht maduro em relação à ciência, que mitiga o incondicional entusiasmo inicial. A disposição para o aproveitamento dos aportes científicos mais recentes vincula-se em Brecht com a ênfase posta na *curiositas*, a “alegria de descobrir”. Brecht relaciona essa disposição científica com o antiaristotelismo

¹⁸ Bertolt Brecht, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100* (Frankfurt, Suhrkamp, 1997), v. 6, p. 167.

¹⁹ *Ibidem*, p. 168.

²⁰ *Idem*.

²¹ Ver a comparação entre Marx e Ruge no estudo lukacsiano “Sobre la evolución filosófica del joven Marx”, em *Lenin-Marx*, cit.

²² Bertolt Brecht, “Was ist das Neue in der Kunst?”, em Frank Benseler e Werner Jung (orgs.), *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft 2003* (Bielefeld, Aisthesis, 2003), p. 44.

e com a crítica da empatia. Discutindo a *Poética** aristotélica, propõe substituir as categorias de temor e compaixão – sobre as quais se funda a catarse – por aquelas de sede de conhecimento (*Wissensbegierde*) e solidariedade (*Hilfsbereitschaft*). O prazer de aprender e descobrir, que teve sua efervescência no Renascimento, foi uma virtude burguesa que contribuiu para minar a ordem feudal do medievo, mas prontamente se pôs a serviço de ideais individualistas. Nas condições atuais, o que importa é colocar esse prazer a serviço do compromisso social, recorrendo a um procedimento que – como na arte poética horaciana –, unindo o *prodesse* ao *delectare*, busque a associação da aprendizagem com a diversão. Se o ensino e a aprendizagem se converteram, no capitalismo, em mercadorias, que se busque uma nova estruturação, em virtude da qual o prazer individual no descobrimento se una ao descontentamento com o *statu quo* e lhe dê um sentido que vise a transformação prática do mundo.

Em relação a essa vinculação com ideais surgidos no Renascimento, cabe destacar o interesse de Brecht pela filosofia de Bacon; em si, a *curiositas* brechtiana encontra um de seus antecedentes no *Novum organum*** do filósofo inglês, em que se lê:

a surpresa é filha do estranho; se algo, mesmo pertencente ao gênero das coisas correntes, apresenta uma faceta estranha, desperta a surpresa. Por outro lado, aquilo que, por causa de sua espécie se distingue dos demais, merece verdadeiramente a surpresa, em geral só é considerado de maneira superficial.²³

Mas também em outra perspectiva a influência “baconiana” acaba sendo proveitosa: dela Brecht deduz a importância de aplicar ao conhecimento científico da natureza a mesma atitude objetivista – “ontológica” – que, diferentemente de seu “mestre” Korsch, havia empregado no estudo dos fenômenos sociais: seguindo Bacon, de acordo com o qual “*Natura enim non nisi parendo vincitur*” (“A natureza somente pode ser vencida quando é obedecida”), e respondendo à metodologia da pesquisa científica contemporânea, considera que é preciso praticar um *acordo* com a natureza, em contraposição com a visão “subjetivista” do aristotelismo, que favorecia a submissão despótica do mundo natural às determinações da razão. Aqui vemos outra sugestiva afinidade com o Lukács maduro, que, seguindo o Hegel da *Jenenser Realphilosophie* [Filosofia da realidade de Jena] (1803-1806), identifica a astúcia da razão no trabalho com a capacidade humana em distinguir as possibilidades que se encontram efetivamente latentes na natureza, mas que esta não pode desenvolver por si mesma: através da atividade laboral, o homem pode criar uma *Antiphysis*, uma “segunda natureza”, que não tem por que assumir eternamente uma forma alienada, coisificada.

O conceito brechtiano de simplicidade (*Einfachheit*) também se encontra vinculado com o modelo científico. Brecht estuda a forma como as ciências produzem *modelos* que constituem simplificações, reduções de processos naturais complexos; essa técnica, que permite entender a natureza, é aplicada por Brecht à arte: também aqui seria preciso adaptar modelos que ajudem a entender os processos inter-humanos, porque a reprodução nunca é algo “natural”, e sim artificial, resultado da produtividade artística. A física

* São Paulo, Nova Cultural, 2004. (N. E.)

** São Paulo, Nova Cultural, 2005. (N. E.)

²³ Citado em Jan Knopf, *Brecht-Handbuch: Theater* (Stuttgart, Metzler, 1980), p. 383.

teve de construir modelos para tornar compreensível o invisível – digamos, por exemplo, a estrutura do átomo; de um modo parecido, o dramaturgo teria de conseguir que os homens, por meio de construções, descubram as leis sociais, que tampouco são perceptíveis de maneira imediata. Brecht considerava que a inovação que a ciência moderna implicou já estava implícita na “revolução copernicana”, que não consistia tão somente em mera passagem do geocentrismo ao heliocentrismo, mas também numa refutação do evidente; em outras palavras: não se deve crer no que se oferece aos sentidos humanos de forma direta, uma vez que o que a visão humana percebe de forma imediata – o movimento do Sol em torno da Terra – é refutado pela análise científica. No *Galileu Galilei* (1943) de Brecht, a primeira demonstração que o protagonista realiza do sistema copernicano é possível graças ao telescópio, que permite tornar visível o que não pode ser percebido na experiência “normal”. Com isso, reforça-se a ideia brechtiana de que a verdade natural ou social não é algo simplesmente dado, mas um resultado que se alcança por meio do trabalho humano – da intervenção do “fator subjetivo”. A importância que a experimentação possui para Brecht é notável quando se tem em conta que ela representa uma *redução*; não um simples “reflexo” da realidade em toda a sua extensão, mas a seleção e o realce de determinados fenômenos que são colocados dentro de um marco por meio da intervenção do pesquisador.

IV

Neste contexto, conviria que nos ocupássemos de esclarecer o significado de um dos termos centrais da estética brechtiana, a fim de revelar uma possível afinidade com a filosofia do velho Lukács, além de todas as reais e inocultáveis divergências: referimo-nos à categoria de *estranhamento* (*Verfremdung*), que a partir de 1936 é empregada por Brecht sob essa denominação; o fato de, até esse momento, ter utilizado o termo – de raiz hegeliana e marxiana – *Entfremdung* põe em relevo sua origem. Quando Brecht falava de *Entfremdung*, não pensava em primeira instância no trabalho alienado, tal como havia sido caracterizado por Marx nos *Manuscritos*, e sim em um dos sentidos que Hegel havia concedido à ideia na *Fenomenologia*; é assim quando sustenta que “o conhecido, precisamente por ser *conhecido*, não é reconhecido”²⁴. Sobre a base de uma concepção semelhante, Brecht concede ao termo um sentido epistemológico, vinculado com a já mencionada *curiositas* e com o caráter experimental que a literatura mais recente, seguindo as ciências modernas, deveria assumir. O primeiro emprego que se registra do conceito com esse sentido “cognoscitivo” corresponde a 1930 e aparece nas notas sobre “Die große und die kleine Pädagogik” [“Pedagogia grande e pequena”] (1930), em que se recomenda apelar não ao sentimento, mas à *ratio* do espectador, e diz-se que os atores “deveriam alienar [*entfremden*] os personagens e fatos de modo que o espectador tenha de tomar partido, em vez de identificar-se”²⁵. Em textos posteriores, os termos *Entfremdung* e *Verfremdung* aparecem em alternância, o que mostra que Brecht não estabelece entre eles uma diferença absoluta, mesmo quando se pode verificar que o primeiro termo alude

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (orgs. Wolfgang Bonsiepen e Reinhard Heede. Darmstadt, WBG, 1999, Hauptwerke in sechs Bänden II), p. 26 [ed. bras.: *Fenomenologia do espírito*, 6. ed., Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2011].

²⁵ Bertolt Brecht, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, cit., v. 6, p. 115.

prioritariamente ao uso científico e o segundo ao especificamente estético. É esse emprego que caberia agora estudar mais detidamente; já em 1926, na “Ovation für Shaw” [“Ovação para Shaw”], destaca-se – sem empregar o termo – a capacidade do dramaturgo irlandês de “estranhar” o habitual; mas a definição clássica é a que aparece em “Über experimentelles Theater” [“Sobre o teatro experimental”] (1939):

Distanciar uma ação ou um personagem significa simplesmente retirar deles os aspectos óbvios, conhecidos, familiares e provocar em torno deles o assombro e a curiosidade [...]. Distanciar significa colocar em um contexto histórico, significa representar ações e pessoas como históricas, ou seja, efêmeras. O mesmo se pode fazer naturalmente com os contemporâneos, também suas atitudes podem ser representadas como atadas ao tempo, históricas e efêmeras.²⁶

Chama a atenção o fato de que também o velho Lukács tenha insistido no efeito “estranhador” da experiência estética, e não em obras circunstanciais e menores, mas em sua grande *Estética*. Nela, Lukács sublinha que “o poder evocador da obra de arte penetra na vida anímica do receptor, subjuga seu modo habitual de contemplar o mundo, impõe-lhe sobretudo um ‘mundo’ novo e leva-o assim a receber esse ‘mundo’ com sentidos e pensamentos rejuvenescidos, renovados”²⁷. Na mesma direção, sustenta que a arte leva todo objeto à intuição

completamente nova, como se não houvesse nunca existido uma representação desse objeto, uma opinião sobre ele [...]. Trata-se de uma importante liberação das limitações do “praticismo” da vida cotidiana, no qual [...] os objetos [...] empalidecem frequentemente para converter-se em representações abstratas, inclusive em representações que não são de primeira mão, que o sujeito não voltou a examinar por si mesmo em uma nova produção, mas que passam de mão em mão, inconscientemente, como clichês de prática utilização. A verdadeira arte é como tal uma salvadora ruptura com esses costumes.²⁸

A comoção ética promovida pela arte baseia-se, sobretudo, na aptidão desta em criar, sobre a base de materiais extraídos da vida, um pequeno mundo, uma mônada provida de uma harmonia que buscamos em vão no mundo exterior; a arte pode exercer uma função valiosa de índole ética, não se convertendo em meio de propaganda, mas sim na medida em que contribua para o desenvolvimento de uma nova visão do mundo; as diferentes teorias sobre o estranhamento insistiram nesse ponto. A perfeição imanente da obra de arte

apresenta-se agora como alteração, como ampliação e aprofundamento das vivências do receptor e, portanto, de sua capacidade vivencial mesma. A catarse que a obra produz nele não se limita, pois, a mostrar novos fatos da vida ou iluminar com luz nova fatos já conhecidos pelo receptor; o que ocorre é que a novidade qualitativa da visão que assim nasce altera a percepção e a capacidade, e torna-o apto para a percepção de novas coisas, de objetos já habituais sob uma nova iluminação, de novas conexões e de novas relações de todas essas coisas com ele mesmo²⁹.

²⁶ Idem, *Escritos sobre teatro* (trad., org. e pról. Genoveva Dieterich, Barcelona, Alba, 2004), p. 83-4.

²⁷ G. Lukács, *Estética I: la peculiaridad de lo estético* (trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1982), v. 2, p. 496.

²⁸ Ibidem, p. 182.

²⁹ Ibidem, p. 528.

Em outras palavras: a arte apresenta um mundo objetivo novo e desenvolve novos sentidos para compreender a realidade modificada; daí que uma das primeiras sensações que temos na presença de uma autêntica obra de arte é uma espécie de desencanto ou vergonha, por não ter jamais percebido no mundo, na "vida", o que parece oferecer-se espontaneamente na configuração artística. Com vivências como as que acabamos de descrever relaciona-se a missão desfetichizadora da arte: sem produzir uma transformação prática e sem induzir imediatamente os espectadores à práxis, a obra atua como crítica da vida, o que estimula a autocrítica da subjetividade receptora:

Rilke fez certa vez uma descrição poética de um torso arcaico de Apolo. O poema culmina [...] com uma exortação da estátua a quem a contempla: "Tens de mudar tua vida". O enriquecimento e o aprofundamento que suscita toda autêntica obra de arte plástica – por meio da qual, diga-se de passagem, desperta-se e desenvolve-se o sentido artístico dos homens – são quase inimagináveis sem uma tal comparação, embora esta não passe de sentimento concomitante apenas consciente, e independentemente de a eficácia de seu acento emotivo ser forte ou fraca.³⁰

Essa comoção que a vivência estética provoca no receptor não se relaciona, portanto, com a transmissão de conteúdos determinados nem com a configuração definida de uma utopia, e sim com essa comoção anímica sobre a qual, de diversos modos, mas – segundo já foi visto – com importantes afinidades, Lukács e Brecht insistiram em suas obras tardias, seguindo os passos de Marx.

³⁰ Ibidem, p. 507-8.