

A CRÍTICA DE ANATOL ROSENFELD¹

ROBERTO MORETTHO²

RESUMO

Apresentaremos alguns artigos do crítico e ensaísta Anatol Rosenfeld que discutem as implicações do irracionalismo filosófico para a história da humanidade e sobre as conseqüências de seu uso nas artes. Por ordem discutiremos “O Sentido do Racismo”, “Arte e Fascismo”, “O Teatro Agressivo” e “A Visão Grotesca”, todos apoiados firmemente na historicização dos argumentos, e que abrem questões sobre o tipo de arte e crítica que fruímos e temos acesso hoje em dia.

Palavras-chave: Anatol Rosenfeld; Arte; Critica de Arte

ABSTRACT

The article aims to discuss the subject of ‘philosophical irrationalism’ and its consequences in art and human history in in Anatol Rosenfeld’s articles and texts about art and literature. The *corpus* are Rosenfeld’s texts “The meaning of racism”, “Art and Fascism”, “The aggressive theatre” and “The grotesque looking”. The articles are historically understood, and they engage with contemporary questions about art and art criticism

Keywords: Anatol Rosenfeld; Art; Criticism

¹ Anatol Rosenfeld (Berlin, 28/08/1912 – São Paulo, 11.12.1973) foi um renomado crítico e teórico de teatro teuto-brasileiro.

² Mestre e Graduado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Diretor da Cia O Grito de Teatro, e-mail: betomoretto@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Anatol H. Rosenfeld (Alemanha 1912 - São Paulo SP 1973), foi um importante filósofo, ensaísta e crítico de origem germânica. Destacou-se como um dos grandes intelectuais do panorama paulista dos anos 60 e 70, legando uma série de obras e escritos de indiscutível acuidade analítica e que ainda hoje são referências para a compreensão de aspectos da cultura alemã e brasileira do período. O que Rosenfeld propõe em seus textos em primeiro lugar é uma crítica feroz ao irracionalismo filosófico que ajudou a alimentar o regime fascista tornando-o quase uma religião com resultados catastróficos para a humanidade.

No campo artístico ele desenvolve seus argumentos a partir de um olhar estético, procurando destacar a dimensão histórica, pontuando-a como embasamento das manifestações irracionais que são inerentes a criação artística. Busca contrapor o racional e o irracional, visto ser a obra de arte resultado do choque entre essas duas forças criadoras: espírito e natureza. Desta contraposição verifica quais são seus resultados estéticos e políticos, e se eles correspondem aos objetivos de seus criadores e as necessidades do público a que se destinam.

A partir de alguns de seus textos, tentaremos traçar aspectos que definam sua escrita teórica, levantando algumas questões que possam servir para uma discussão sobre o desenvolvimento de seu raciocínio crítico.

O SENTIDO DO RACISMO

No texto “O Sentido do Racismo”, Rosenfeld desdobra-se sobre uma das seções da filosofia do nazismo: o racismo; que segundo ele, teve como base espiritual o irracionalismo filosófico. A partir dessa premissa ele discorre sobre o quanto é frágil e absurda uma argumentação tendenciosa - que tenta provar dentro de uma “lógica irresistível” - a superioridade de uma determinada raça sobre as outras.

Anatol analisa a obra do filósofo Alfred Rosemberg, “O Mito do Século XX”, uma das bases da teoria racista e que trata da evolução histórica como um confronto entre

raças. Neste livro o autor quer provar que os povos do ocidente se originaram da raça germânica, justificando sua superioridade. Anatol levanta todas as contradições da obra, seja comparando-a com a história de outros povos, seja derrubando seus argumentos sobre uma almejada primazia histórica.

Ao desmitificar essa mal construída superioridade o que aparece é uma degeneração do capitalismo que esquecido de suas raízes liberais tenta por intermédio do nazismo formar “uma aristocracia de poder”. O que o autor deixa claro nesse artigo, é que a raça não se sustenta como critério de vantagens, já que ela é uma forma fácil e anti-democrática de se manter privilégios, freando o acesso e aperfeiçoamento das qualidades individuais de todos as pessoas dentro de uma determinada sociedade. Lembrando que o irracionalismo filosófico pode servir para alimentar práticas políticas brutais, mitificando ou mistificando pessoas ou movimentos sociais, que neste caso específico tiveram como uma das bases as teorias nietzschianas.

ARTE E FASCISMO

No texto “Arte e Fascismo”, Rosenfeld tenta entender o conceito de obra de arte e de autor dentro de um sistema amoral e antiético como foi o caso do fascismo. Seria possível que um artista ligado a um sistema contrario aos valores humanistas produzisse obras com um real valor artístico? No cerne dessa questão a obra do norueguês Kunt Hamsum colaborador apaixonado do nazismo, e com uma produção artística grandiosa.

Rosenfeld começa argumentando que o conteúdo ideológico de uma obra de arte é esteticamente indiferente, lembrando a seguir, que o ideal humano e naturalmente o artístico é o da harmonização entre o espírito e a natureza. Como o fascismo é a subordinação da moral ao biológico sendo que a raça é que determinaria o espiritual, lhe é obvio que arte e fascismo encontram-se em campos opostos, fazendo com que ele tente entender então quais seriam as divergências entre o criador e sua obra.

Segundo Rosenfeld, a obra de arte tem uma autonomia própria, diferente do seu autor ela “não participa das contingências da vida psicofísica”, dessa forma é “ridículo

chamar uma obra de arte de imoral, ela pode expressar a imoralidade, mas nunca será imoral”. Já o artista é psicologicamente uma pessoa que tem um conflito entre o espírito e a natureza, e dessa oposição de forças surge o *eros* criador.

Ele ressalta igualmente o grande número de artistas com patologias e neuroses, o que os coloca numa profunda desarmonia com o ambiente. Dessa maneira no próprio processo de criação existe um conflito de ordem biológica, social ou cultural, que provoca o envolvimento de uma grande força na sua realização. E que devido a esse “desajuste” de origem, fruto de uma sublimação que oscila entre o irracional e o racional, o artista só consegue encontrar harmonia na sua obra.

O crítico quer deixar claro que a relação entre autor e obra não é algo simples e direto, mas permeada de imprecisões. Ele sugere ainda que a teoria do gênio mórbido presente em diversos discursos sobre a arte ao longo da história, pode servir como mais uma das evidências do processo turbulento da criação artística.

Um outro argumento apresentado se refere à expressão da tragédia como ideal de superação artística dos momentos de sofrimento, dor e loucura, ou seja, mesmo nas manifestações anti-humanas, o resultado estético supera sua origem trágica pela beleza humanista resultante na obra. Portanto é factível entender que um artista mesmo a serviço de regimes amorais no momento de construção de sua obra a reveste de um humanismo e de uma beleza que são inerentes ao processo artístico. Eis aí a resposta a produção de Kunt Hamsum, que apesar de sua decadência moral, conseguiu legar uma excelente obra artística: “Referimo-nos a toda essa complexa questão para demonstrar que a relação entre a obra e o seu criador, embora muito íntima, não é simples e direta, mas contraditória e ambígua. É ingênuo supor que um produto de valor deva ter um autor biologicamente ‘normal’ ou social, moral ou espiritualmente ‘satisfatório’” (ROSENFELD, 2000, p. 196).

O TEATRO AGRESSIVO

No texto “O Teatro Agressivo”, Rosenfeld chama a atenção para uma das características do teatro contemporâneo na sua época: a crescente violência e

agressividade. Refere-se em especial as experiências do Teatro Oficina e de seu diretor Jose Celso Martinez Correa.

Faz primeiro uma contextualização histórica lembrando que essa manifestação teatral, típica da arte moderna, vinha carregada de rupturas antitradicionalistas e antiacademicistas, citando como exemplo os movimentos artísticos futurista, expressionista e dadaísta, que exprimiam um protesto contra a sociedade burguesa ocidental.

Fala também de alguns espetáculos teatrais que atravessavam a cena e agrediam diretamente o público atirando nele coisas, chacoalhando-o ou xingando-o. Como exemplo cita a peça alemã “Insulto ao Público” de Peter Handke e como defensor brasileiro desse tipo de teatro, o referido diretor Jose Celso que reforçou sua posição a favor da agressão na cena, ao sustentar sua pertinência, numa entrevista manifesto publicada na época.

O autor lembra ainda que os instigadores por uma nova relação palco e platéia foram Artaud e Brecht que se colocaram contra um “teatro digestivo e culinário”. Apesar dessa busca em comum, suas idéias estavam radicalmente separadas de um lado pelo racionalismo crítico brechtiano e de outro pela busca metafísica artaudiana.

É na análise do manifesto-entrevista de José Celso sobre o teatro agressivo que Rosenfeld vai tecer suas maiores críticas ao predomínio da violência no palco. Começa comparando os recursos de choque de Brecht, “dirigidos, sobretudo a sensibilidade, a imaginação e ao intelecto concebido como faculdade superior do ser humano”, ao teatro agressivo que “tende a golpear ou pelo menos coçar os nervos, o estômago e outros órgãos geralmente considerados como pouco relevantes para a apreciação estética.”

Prossegue sublinhando que, no manifesto, José Celso confessa não acreditar no teatro racionalista e tampouco no “pequeno teatro da crueldade”, apontando já aí um primeiro equívoco de sua “teoria”, já que Anatol duvida que Zé Celso esteja se referindo “a Artaud, cuja concepção é tudo menos pequena”.

Descreve então os recursos e motivos estéticos da agressividade na arte, que segundo ele, “vem romper os padrões da estética tradicional que concebe a arte como campo lúdico isolado da vida real”. Cita a teoria clássica do agrado desinteressado

“ressaltada particularmente por Kant” que ligada apenas à contemplação do objeto, proporcionaria um prazer “destituído de interesse vital”. E ainda que, segundo Kant, apenas o repugnante não seria admitido nessa fruição contemplativa, já que ele suscitaria a realidade criando uma reação vital com o objeto artístico. É justamente para ultrapassar o lúdico e na busca por uma reação vital da platéia que a arte moderna busca por intermédio do chocante e violento suscitar a realidade.

Apesar de reconhecer à viabilidade estética do teatro agressivo e violento devido a uma “necessidade urgente de transformações” devido à condição política e social vigente, Anatol não reconhece sua eficácia em abalar o conformismo do público.

Percebe mesmo no manifesto de José Celso um uso irracional e contraditório da violência como princípio supremo de seu teatro. Contraditório porque se limitava a xingamentos e impropérios que são simbólicos, e mesmo se levado as últimas conseqüências proporcionariam uma briga entre platéia e atores. Seria essa uma violência irracional, porque estaria desligada de uma “interpretação profunda da realidade” servindo apenas como uma “descarga gratuita” que aliviaria e conformaria o público, não o atingindo de verdade.

Anatol finaliza seu texto concluindo que suas observações críticas dizem respeito “a um teatro imaginário (...) já que não se referem a quase nenhuma realidade teatral presente”, numa clara referência a incapacidade de José Celso em realizar um verdadeiro teatro agressivo.

A VISÃO GROTESCA

No texto “A Visão Grotesca” Anatol se debruça sobre a valorização moderna das artes grotesca e maneirista, refletindo a busca por uma arte antiacadêmica e contrária aos padrões clássicos, conforme ele já observara no texto anterior.

Começa falando sobre a apreciação favorável dessas manifestações por parte dos teóricos e cita vários autores que trabalharam com esse conceito: Alfred Jarry, Ionesco, Adamov, Wedekind, Gunter Grass, etc. Ressalta que na arte grotesca ao contrário das fábulas, há um entrelaçamento do mundo fantástico com a realidade histórica, e a partir desse choque é que “a ordem natural das coisas se desfaz”.

Partindo dessa premissa elenca uma rede de características e influências que aproximaram o grotesco da arte moderna. Para ressaltar a transformação dos aspectos humanos como uma das distinções das obras grotescas, conta a história do garoto Pedro da obra de Wilhelm Busch, que depois de ficar congelado e derreter é colocado pelos pais num vaso de conservas na adega de casa.

Cita os dramaturgos do “Sturm und Drang” que em suas criações se inspiraram no grotesco de Shakespeare e na Comédia Dell’arte, tecendo relações desta com as ilustrações de Callot. Nos desenhos de Callot aparecem bichos estranhos cujos gestos lembram marionetes, e esses fantoches surgem nos personagens autômatos do Woizek de Büchner que ao contrapô-los ao realismo do texto cria uma visão grotesca da obra.

No mesmo contexto refere-se aos “personagens papagaio” de Strindberg, o inseto da metamorfose de Kafka e aponta que no texto Leonce e Lena de Buchner, Leonce chama-se a si mesmo de boneco, enquanto o rei ao vestir-se fica desesperado quando encontra seus trajes em plena conspiração.

Vale lembrar que uma característica da arte grotesca é apresentar objetos animados, como se as coisas se sublevassem contra o homem, numa vontade metafísica remetendo a Schopenhauer que exerceu grande influência na obra de Wilhelm Busch da referida história do garoto que virou conserva.

Reporta aos artistas da *maniera*, que levaram ao extremo os desenhos encontrados nas grutas da antiguidade, misturando os mundos animal, humano e vegetal, lembrando que a própria raiz de grotesco vem do italiano *grotta*.

Anatol comenta que em Descartes já estavam dadas às bases daquilo que “reduzira o mundo orgânico a meros automatismos a um sistema fechado de reflexos.”; e que em sua teoria aparecia a dificuldade de se relacionar o mundo pensante interno humano, com o mundo físico, exterior. “O pensamento de Descartes, não há dúvida, é uma reação a este irracionalismo, mas uma reação intimamente atingida pelo impacto desintegrador do ceticismo e da crise geral que se refletem no maneirismo e numa de suas manifestações mais características, o grotesco” (ROSENFELD, 1976, p. 66).

Segundo o crítico, a influência desse pensamento aparecerá mais tarde no sistema romântico de Schopenhauer que influenciará “direta ou indiretamente” a arte moderna. “Segundo Anatol, Schopenhauer precede Marx, Freud e Nietzsche no

“desmascaramento” do homem pela vontade irracional: “Na falência de todos os sentidos e valores, resta um só sentido: o salto mortal para o Nada” (Idem, Ibidem).

Rosenfeld segue falando sobre os limites do real e do irreal nas palavras, cita Francis Bacon que “adverteu aos filósofos que desconfiassem dos ‘ídolos de feira’, isto é, das palavras que ‘conduzem os homens a inúmeras controvérsias vazias e fantasias ociosas’” (Idem: 67). Ele continua o texto se questionando sobre se realmente não teríamos motivos para duvidar da língua, já que ela pode servir para que não percebamos a dimensão da realidade. Usa como exemplo a palavra mesa, que não nos deixaria ver a diversidade de objetos que estão atreladas a um único sentido contido nela.

Tenta então a partir do ceticismo lingüístico desse questionamento que vai contra a inclinação humana de atribuir realidade aos objetos e de substancializar as experiências, mostrar que o grotesco na poesia se caracteriza pelo jogo entre esse ceticismo e sua negação até as últimas conseqüências. Como exemplo fala do alemão Christian Morgenstern e suas excêntricas “Canções da Força”. Apresenta-o como “um dos maiores aventureiros da língua alemã”, que procurava “desagregar o conceito de realidade empírica a fim de abrir caminho para uma realidade superior.” Com isso pretendia abalar o “aconchego burguês” presentes nos “clichês lingüísticos” como forma de ampliar e poder “libertar” o homem do aburguesamento empobrecedor.

CONCLUSÃO

Se o objetivo da criação artística é ampliar as visões de mundo do homem para que ele possa situar-se e expressar-se de maneira crítica, livre e sensível perante a sociedade, sempre será importante verificar em qual contexto e em quais circunstâncias isso se verifica. Uma crítica voltada para a análise do artista e da obra em sua contextualização histórica e que leve em consideração o regime político e econômico, tem a função de dialogar sobre os caminhos traçados e alertar as escolhas ideológicas estéticas. Hoje temos uma crítica muito mais voltada ao leitor de um jornal, ao mercado consumista e que não historiciza os movimentos estéticos. Arte vista apenas como entretenimento simples e puro.

Nesse sentido, as críticas de Rosenfeld servem para instaurar reflexões tanto nos artistas quanto nos críticos, para que ao menos saibam a quais modelos respondem e quais objetivos favorecem. Independente da inserção e do alcance deve-se exigir que a arte, e também a sua história política e social, possa ser oferecida a todas as pessoas. Afinal se todo o teatro é político, resta saber a qual ideologia ele responde, e se sua eficácia é restrita, sua prática deve ser revista.

“... a arte tem o privilégio de poder mentir para convidar-nos a abandonar a verdade superficial dos nossos sentidos. Exige-se porém que sejam mentiras francas em si conseqüentes que não pretendem passar por verdades da nossa realidade cotidiana” (ROSENFELD, s.d.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
_____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
_____. “Arte e Realidade”. *Jornal de São Paulo*. Sem data.