

## A representação das vanguardas na historiografia brasileira da literatura alemã

Pedro Theobald<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo traz um estudo das vanguardas, tais como elas foram apresentadas ao leitor brasileiro por algumas das primeiras histórias da literatura alemã escritas em língua portuguesa. Três histórias brasileiras da literatura alemã (KOHNNEN, 1948; CARPEAUX, 1967; ROSENFELD, 1993) são confrontadas com definições teóricas e textos historiográficos mais recentes, levando-se em consideração tópicos referentes às vanguardas, como origens, período de vigência, características inerentes e autores relevantes. De 1948 até cerca de 1970, período em que as três histórias foram escritas, percebe-se um crescimento na valorização das vanguardas e uma maior complexidade em sua apresentação. O fato pode ser atribuído a um desenvolvimento dos estudos de língua e literatura alemã no Brasil da década de 1960, bem como à formação mais ampla dos historiadores, que é visível em suas produções e biografias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vanguardas; literatura alemã; historiografia literária.

**ABSTRACT:** The article brings a study of the avant-garde as presented to the Brazilian reader by some of the first histories of German literature written in Portuguese. Three Brazilian histories of German literature (KOHNNEN, 1948; CARPEAUX, 1967; ROSENFELD, 1993) are confronted with more recent theoretical definitions and historiographical texts, taking into account topics related to the avant-garde, such as origins, duration, inherent characteristics and relevant authors. From 1948 to about 1970, a period in which all three histories were written, there was an increase in the valuation of the avant-garde movements and a greater complexity in their presentation. The fact is attributed to two main causes: the development of German studies in Brazil in the 1960s and a broader training of historians, which is attested in their productions and biographies.

**KEYWORDS:** Vanguardas; German literature; literary historiography.

### Introdução

Embora tenham recebido uma avaliação oscilante ao longo do tempo, os compêndios de história da literatura estiveram presentes dentro da cultura ocidental nos últimos duzentos anos. Constituem sistematizações úteis, que podem introduzir ordem no caos dos estudos literários, propiciando ao leitor as informações e orientações de que ele necessita para enxergar nexos temporais, formais e de conteúdo na multiplicidade da produção literária de uma região, país ou continente. Em contrapartida, tais compêndios

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos de Literatura – Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), professor na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); perth@puccrs.br .

frequentemente recorrem a generalizações e simplificações, em que se destacam resumos e conclusões gerais em lugar de promover o conhecimento especializado.

O objetivo deste artigo é determinar até que ponto o leitor e estudante brasileiro pode adquirir noções básicas do fenômeno das vanguardas por meio da consulta a quatro histórias da literatura alemã escritas em português. Em cada uma dessas obras são examinados fatos textuais específicos: a identificação do período de vigência de determinado movimento de vanguarda, os nomes de seus propugnadores, os manifestos, a vinculação histórica com os fatos literários precedentes e subsequentes, a explicação cultural, a tematologia, as formas, a definição de termos-chave como montagem e colagem, e os autores de vanguarda.

Foram selecionadas as seguintes obras: Mansueto Kohlen, *Síntese histórico-literária das letras germânicas* (1948); Otto Maria Carpeaux, *A literatura alemã* (1964/1994); Anatol Rosenfeld, *História da literatura e do teatro alemães* (1993). De um total de dez histórias similares desse gênero existentes no Brasil, a escolha prendeu-se a essas três porque elas representam duas fases distintas da historiografia da literatura alemã no Brasil. A primeira fase, estreitamente vinculada à fundação das universidades brasileiras e dos cursos de letras anglo-germânicas na década de 1930, teve uma primeira manifestação na *História da literatura alemã*, em dois volumes (1936 e 1937), de Thiago M. Würth. Interrompida pela guerra, essa fase teve sua continuação nas décadas de 40 e 50 com as obras de Kohlen (1948) e Selanski (1959), acima mencionadas, e se estendeu até o início dos anos 60, com a *História da literatura germânica*, de Mansueto Kohlen, cuja terceira edição teve cinco volumes (1964). Entre 1962 e 1964 desenrolou-se, no jornal *O Estado de São Paulo*, na revista *Vozes de Petrópolis* e na revista *Alfa*, da Faculdade de Letras de Marília (São Paulo), uma polêmica que consistiu no repúdio veemente ao método personalista e ao viés religioso de Frei Mansueto Kohlen por dois importantes ensaístas da época, Otto Maria Carpeaux e Anatol Rosenfeld<sup>2</sup>. Preconizando uma história objetiva e uma compreensão abrangente do fenômeno literário, Carpeaux e Rosenfeld viriam a escrever as duas primeiras (novas) histórias da literatura alemã da década de 60, incluídas no presente artigo<sup>3</sup>. Outras histórias da literatura alemã, posteriores, como as

---

<sup>2</sup> Uma exposição circunstanciada dessa polêmica encontra-se em Theobald, 2008.

<sup>3</sup> O livro de Carpeaux teve duas edições (1964 e 1994). A edição utilizada aqui é a de 1994. O de Rosenfeld, escrito na década de 60, foi encontrado no espólio do autor e teve sua primeira edição em 1993, figurando ao lado de "Teatro alemão: esboço histórico", já editado independentemente em 1968.

duas de Rosenthal (1968, 1980), Heise e Röhl (1986), não puderam ser consideradas devido ao âmbito limitado do artigo.

Além de textos teóricos, foram tomadas como referência para a apreciação obras historiográficas em alemão. Recomendada pelos professores brasileiros de literatura alemã foi durante muito tempo a *Deutsche Literaturgeschichte*, de Fritz Martini (4. ed., 1951), em sua versão original e na tradução portuguesa. Uma vez que não se trata de estabelecer fontes e sim de obter parâmetros, também foram consultadas obras de várias tendências, posteriores às histórias brasileiras examinadas, tais como: Baumann e Oberle (1985), Beutin et al. (1984) e Rösch et al. (1996). A análise das histórias brasileiras é precedida de considerações gerais sobre o conceito de vanguarda.

### **O conceito de vanguarda**

A consulta aos léxicos literários e a uma parte mínima da bibliografia revela o quanto é complexa a questão das vanguardas. Para orientar o presente artigo, constam aqui algumas características essenciais dos movimentos de vanguarda literária, especialmente na Alemanha, considerando definição, época, manifestações, veículos, bem como conteúdos, formas e recursos.

Na linguagem cotidiana, “vanguarda, ou a determinação adjetivadora mais precisa ‘vanguardista’, podem designar procedimentos ou objetos considerados incomuns ou que rompem as normas” (BOLLENBECK, 1994, p. 41)<sup>4</sup>. Nas artes, o termo serve “para expressar uma associação informal e uma vontade artística específica” de movimentos artísticos das três primeiras décadas do século XX (id., *ibid.*). O termo modernismo, mais genérico, designa tendências que se distinguem do romantismo e do realismo e que, a partir de Charles Baudelaire (1821-1867), “negam a tradição como tal” (id., *ibid.*)<sup>5</sup>. O modernismo, em geral, abarca um período mais amplo, que se estende de 1850 até 1950.

As dificuldades da conceituação de vanguarda derivam dos juízos de valor presentes na avaliação. A vanguarda “conta entre os conceitos que resumem situações e fatos mutantes e ao mesmo tempo aglutinam experiências históricas diversas de tal forma que eles permanecem indefiníveis” (id., p. 42). Como característica geral, costuma-se

---

<sup>4</sup> Todas as traduções são do autor.

<sup>5</sup> A respeito da distinção entre vanguarda e modernismo, cf. Plumpe, 2001, p. 7.

apresentar o fato de que a vanguarda é constituída de grupos de orientação artística diferenciada, cujo objetivo é antitradicionalista e anti-ilusionista (id., ibid.). A revolta contra a perda da função da arte e do artista na sociedade burguesa representa o impulso desses grupos, cujo objetivo último é reintegrar a arte na vida prática. Tal visão prevaleceu por cerca de trinta anos devido à *Theorie der Avantgarde*, de Peter Bürger (1974), cuja influência se detecta em muitas discussões do tema<sup>6</sup>, porém no século XXI ela está sendo contestada. Em uma coletânea que visa a “reescrever a teoria da vanguarda”, o artigo “On photography and painting. Prolegomena to a new theory of the avant-garde”, de Dietrich Scheunemann (2000), revela as deficiências de Bürger na interpretação da vanguarda e afirma:

Todos os desenvolvimentos pictóricos e literários ... dificilmente podem ser concebidos como momentos que contribuem para a inclusão da arte na prática da vida. Essa prática, que antes lembra os clamores de maio de 1968 do que os manifestos da vanguarda, precisa ser abandonada. O que as novas formas de colagem, fotomontagem, poesia simultânea e técnicas artísticas fundamentalmente novas, sobretudo a técnica da montagem, alcançaram foi a formação de modos de percepção e construção que estavam mais em harmonia com processos em outros campos de atividade e outras esferas da vida, e além disso mais adequadas a estabelecer uma comunicação e interação entre o mundo das artes e outras esferas da vida (SCHEUNEMANN, 2000, p. 43).<sup>7</sup>

Entre as designações que nomeiam correntes e grupos de vanguarda com características específicas, cumpre destacar: futurismo, cubismo, expressionismo, construtivismo, dadaísmo, surrealismo, poetismo checo, Lef russo e imaginismo. Praticamente todas elas tiveram suas origens nas artes plásticas, que deram o impulso inicial ao movimento vanguardista, o qual abrangeu o desenho, a pintura, a escultura, a literatura, a música, a arquitetura e o *design*.

A vanguarda constituiu um fenômeno internacional, embora tenha tido centros locais. Até 1930, o mais importante desses era Paris. No espaço de língua alemã, tiveram

<sup>6</sup> Cf., por exemplo, Brunner, Moritz (1997), Schweikle (1990).

<sup>7</sup> *All the pictorial and literary developments ... can hardly be conceived as moments contributing to the sublation of art into the practice of life. This formula, reminiscent of the calls of May 1968 rather than the manifestos of the avant-garde, needs to be laid to rest. What the new art forms of collage, photomontage and simultaneous poetry and fundamentally new artistic techniques, above all the technique of montage, achieved was the formation of modes of perception and construction that are more in tune with processes in other fields of activity and other spheres of life, more appropriate also to establish communication and interaction between the world of arts and other life spheres. [Nossa tradução.]*

especial destaque o expressionismo e o dadaísmo, com grupos localizados em Zurique, Munique, Dresden, Leipzig e Berlim.

Ao contrário da vanguarda em geral, que se estendeu do início do século XX aos anos 1930, designando-se os movimentos posteriores a 1945 de neovanguardistas, o expressionismo costuma ser restringido ao período compreendido entre 1911 e 1920, aproximadamente. Originário da pintura francesa, o termo foi adotado pelos pintores alemães da “Brücke” (ponte) e do “Der Blaue Reiter” (o cavaleiro azul) e logo também pela literatura. A “visão da essência, a tipificação das pessoas e objetos representados, bem como a negação da psicologia e do pensamento causal, são características recorrentes dos programas expressionistas e de sua prática artística” (ANZ, 1994, p. 144). Os recursos e as técnicas do expressionismo correspondiam ao ambiente de mudança social e de cidade grande em que viviam os artistas:

As formas dissociadas de conhecimento e percepção em um mundo que mudou rapidamente correspondem à poética da parataxe, que faz escola em todas as formas do Expressionismo: no poema simultâneo ..., com uma ligação frequentemente grotesca de orações principais da extensão de um verso, sintática e semanticamente descoordenadas, como na “forma aberta” do drama de estações expressionista, com sua sequência de episódios disparatados, bem como no tipo de epopeia ... exigido por Döblin em 1913: a “multidão dos rostos” devia passar de forma altamente precisa e compacta. “É preciso fazer uso de períodos em que a simultaneidade do complexo e a sequência possam ser rapidamente resumidas”. Independentemente umas das outras e de um centro superior que lhes dê sentido, as partes do romance devem representar uma vida própria descentralizada... A ausência de uma instância narrativa que abarca, explica e comenta soberanamente os acontecimentos na prosa (em Kafka, por exemplo, em favor de um domínio da perspectiva das personagens) corresponde em muitos poemas paratáticos ao recuo do eu lírico (ANZ, 1994, p. 148s.).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> *Den dissoziierten Erkenntnis- und Wahrnehmungsformen in der rapide veränderten Welt entspricht die Poetik der Parataxe, die in sämtlichen Gattungen des E.[xpressionismus] Schule macht: im Simultangedicht ... mit einer oft grotesken Verknüpfung von jeweils ein Vers langen, semantisch und syntaktisch unkoordinierten Hauptsätzen wie in der “offenen Form” des expressionistischen Stationendramas mit seiner Aneinanderreihung disparater Handlungsepisoden sowie in der Art von Epik, wie sie Döblin 1913 ... forderte: In höchster Gedrängtheit und Präzision habe “die Fülle der Gesichte” vorbeizuziehen. “Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfänglich Gebrauch zu machen”. Die Romanteile sollen, unabhängig voneinander wie von einem übergeordneten Sinnzentrum, ein dezentriertes Eigenleben entfalten... Die Zurücknahme einer das Geschehen souverän überschauenden, erklärenden und kommentierenden Erzählerinstanz in der Prosa (bei Kafka etwa zugunsten einer Dominanz der Figurenperspektive) entspricht in vielen parataktischen Reihungsgedichten das Zurücktreten des lyrischen Ichs. [Nossa tradução].*

O expressionismo teve sua continuidade nos anos 20, porém, como movimento de vanguarda, foi sucedido pelo dadaísmo, que herdou muitas de suas características temáticas e estilísticas. Originário de Zurique, de onde se estendeu para centros como Berlim e Colônia, o dadaísmo teve como princípio orientador o acaso. O fato é atestado pelo nome do movimento – “Dada”. Várias histórias tentam explicar o sentido dessa palavra, todas enfatizando a casualidade do achado e a falta de um sentido denotativo.

O dadaísmo entendia-se como uma oposição à abstração do expressionismo e especialmente ao futurismo, que não correspondera às exigências do mundo moderno (RIHA, 1994). Para os dadaístas, a vida assumia contornos especiais, que exigiam novas técnicas literárias:

“... A vida aparece como uma confusão simultânea de ruídos, cores e ritmos intelectuais, que é transferida para a arte dadaísta de modo imperturbável, com todos os gritos e efervescências de sua mais ousada psique cotidiana e em toda a sua brutal realidade” [R. Huelsenbeck]. Exige-se, por isso, o poema ‘bruitista’, ‘simultaneísta’ ou ‘estático’, e desenvolvem-se as técnicas de colagem e fotomontagem” (RIHA, 1994, p. 64s.).<sup>9</sup>

Colagem e montagem acabaram transformando-se em duas das técnicas de maior sucesso no mundo das artes e da literatura. Apesar da confusão que impera na definição e no emprego desses termos (cf. SCHEUNEMANN, 2000, p. 29), é possível dizer que “predomina, hoje, na pesquisa, a concepção de que montagem constitui o termo genérico, ao passo que colagem designa uma variedade especial de montagem” (ZMEGAC, 1994, p. 286). A delimitação pode ser ainda mais precisada:

“Montagem” deveria designar o procedimento de incluir segmentos textuais de outros no próprio texto, de ligá-los ou confrontá-los com o que é próprio. A “colagem”, em contrapartida, seria um caso extremo de montagem, quando o texto (analogamente aos diversos objetos colados, provenientes de diversos materiais, nas artes plásticas) contivesse exclusivamente elementos emprestados de diferentes fontes. O termo “citação” deveria reservar-se para aqueles casos em que o

<sup>9</sup> “... Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird” [R. Huelsenbeck]. Man fordert daher das ‘bruitistische’, ‘simultanistische’ oder ‘statische’ Gedicht und entwickelt die Techniken der Collage und Photomontage. [Nossa tradução].

texto estrangeiro é expressamente marcado como tal... (ZMEGAC, 1994, p. 286).<sup>10</sup>

Na década de 20, além do dadaísmo, a “Nova Objetividade” sucedeu o expressionismo. Essa orientação, cujo nome é também traduzido como neo-objetivismo, opunha às visões renovadoras do expressionismo uma perspectiva que permitia absorver e elaborar a realidade em todos os seus detalhes (cf. MAYER, 1994, p. 319). Para concretizar esse propósito, técnicas do expressionismo e do dadaísmo – como a montagem e a colagem –, foram empregadas, dando à Nova Objetividade, paradoxalmente, características literárias até certo ponto semelhantes às de tendências vanguardistas anteriores. O dadaísmo, por sua vez, foi absorvido pelo surrealismo francês, cujo programa, elaborado por André Breton, teve poucos seguidores na literatura alemã.

### **As vanguardas na história da literatura alemã de Kohnen**

A *Síntese histórico-literária das letras germânicas*<sup>11</sup>, de Mansueto Kohnen<sup>12</sup>, foi a primeira história da literatura alemã em terras brasileiras após duas tentativas que permaneceram fragmentárias: a de Tobias Barreto, no século XIX, e a de Thiago Würth (1936 e 1937), interrompida ao final do segundo volume, em que os últimos autores estudados eram Hölderlin, Jean Paul e Hebel. Kohnen escreveu uma história curiosa, em que separa a “personalidade poética” do “espírito literário” e da “forma literária”. Sua

---

<sup>10</sup> M.[ontage] sollte man das Verfahren nennen, fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit eigenem zu verbinden bzw. zu konfrontieren. C.[ollage] wäre dagegen insofern ein Extremfall von M., als der Text (in Analogie zu den Klebeobjekten mit verschiedenen Gebrauchsmaterialien in der bildenden Kunst) ausschliesslich entlehnte, aus verschiedenen Quellen stammende Elemente enthielte. Der Begriff ‘Zitat’ sollte für die Fälle vorbehalten bleiben, wo der fremde Text als solcher ausdrücklich gekennzeichnet ist... [Nossa tradução.]

<sup>11</sup> Doravante, *Síntese*.

<sup>12</sup> Franz Kohnen nasceu em Brand, perto de Aachen, Alemanha, em 1910. Estudou humanidades no seminário franciscano de Moresnet, na Bélgica. Em 1928 veio para o Brasil, concluindo o secundário e o restante de sua formação humanística e religiosa em Rio Negro (PR) e Rodeio (SC). Ordenado em 1935, Frei Mansueto (nome religioso) atuou como professor e sacerdote em Lajes (SC), e de lá foi transferido em 1940, primeiro para Petrópolis e logo depois para o Rio de Janeiro. Iniciou-se então no estudo e no magistério da literatura. Era doutor em filosofia e letras anglo-germânicas, tendo defendido tese sobre *Gertrud von Le Fort e a ideia do ‘Reich’* na Faculdade Nacional de Filosofia em 1957. Foi professor catedrático de língua e literatura alemã na Universidade do Brasil, e de literatura germânica e história das artes na PUC do Rio. Faleceu em 1966, em Rüsselsheim, perto de Frankfurt, sendo trasladado para o Convento de Santo Antônio, no Rio.

história apresenta menos nomes do que as demais, sendo menos discutidos os autores individuais do que as características gerais de determinados períodos. Uma tendência para submeter o estudo literário aos ideais universalistas de sua crença religiosa pessoal e o pendor para julgamentos idiossincráticos caracterizam seu texto, a par com certa consciência das dificuldades de se elaborar a história de uma literatura complexa e multifacetária como a alemã (cf. KOHNEN, 1948, p. 11s.).

A *Síntese*, que não emprega o termo vanguarda, tornou-se também o primeiro entre os textos estudados a narrar a história do expressionismo alemão em língua portuguesa. Dedicou-lhe seis páginas, seguidas de quatro páginas para o neo-objetivismo. Situa o expressionismo “no início do século XX” (KOHNNEN, 1948, p. 76), atribuindo-o ao “sentimento aflitivo da proximidade de uma catástrofe”, nascido que foi “da situação econômica e política do mundo”. Os artistas teriam procurado “uma nova expressão na arte poética, deixando de lado as expressões antigas” (id., *ibid.*) – nova expressão para a qual Kohnen não apresenta uma definição mais precisa. A fenomenologia de Husserl, a filosofia intuitiva de Bergson, a teosofia do Oriente e da América, bem como a antroposofia de Steiner, influenciaram o expressionismo:

Todos esses sistemas [não somente] desviaram o espírito humano da observação exata dos fenômenos como desvirtuaram, paulatinamente, o valor da investigação cuidadosa. Todos eles proclamaram a pretensa visão imediata da essência das coisas, proclamaram uma espécie de irracionalismo, e os artistas tentaram unir ao fator irracional o dom criador, que o impulsiona (id., p. 76s.)<sup>13</sup>.

Para Kohnen, o expressionismo “tornou-se a forma predileta dos reacionários políticos, principalmente dos bolchevistas totalitários da Rússia como das repúblicas vermelhas da Hungria e de München” (id., p. 77). Os expressionistas eram “déspotas”, que suprimiram “todos os outros artistas”, no que se assemelharam aos dadaístas, “barulhentos e ridículos”, que provaram “servir apenas ao desejo de alguns grupos ativistas para revolucionar inteiramente as tradicionais formas artísticas” (id., *ibid.*).

Kohnen não ignora o futurismo italiano, segundo o qual “cada artista deveria livremente enunciar o que sentia em seu íntimo, sem consideração das formas tradicionais, da lógica e até da gramática” (id., *ibid.*). No entanto, parece não crer na eficácia literária desse postulado:

---

<sup>13</sup> A ortografia das citações em língua portuguesa foi atualizada no presente artigo.



Os problemas do tempo foram dominados e plasmados com maior disciplina e com sentimentos muito mais profundos, por exemplo na poesia de Claudel, justamente em seus poemas líricos e dramáticos, escritos em formas escolhidas pelo poeta francês, que teve mais admiradores na Alemanha do que na França (id., p. 77s.).

Assim, para Kohlen, o católico Paul Claudel supera os poetas futuristas. Da mesma forma, reconhece que os manifestos de Bahr e Edschmid deram o impulso inicial ao expressionismo, mas, dentre os numerosos poetas, “superaram a escola expressionista, ou sobreviveram [apenas] Lersch, na poesia patriótica, e Sorge, na poesia espiritual” (id., p. 78). Wedekind, Strindberg, Spitteler e Heinrich Mann, assim como os “poetas menos esclarecidos”, pretendem que a arte do expressionismo “se torne religião e que substitua a esta em diversos domínios” (id., *ibid.*).

A consagrada antologia *Menschheitsdämmerung* (crepúsculo da humanidade), de Kurt Pinthus, é “uma coleção de paixões, saudades, desgraças e vacilações. É a projeção tremenda das ideologias confusas de uma época caótica” (id., *ibid.*). Quanto à forma adotada pelos poetas dessa antologia, ela é, “muitíssimas vezes, defeituosa, menosprezando propositadamente os princípios elementares da literatura. Mas a imperfeição artística não impede a revelação do tema essencial” (id., p. 79).

Reduzindo o comentário específico sobre poetas como Trackl, Ehrenstein, Becher, Benn e Stramm a apenas uma frase para cada um, Kohlen trata-os, no entanto, com condescendência: “Sem os condenar, compreendemo-los, porque caminhamos com eles e no meio deles”. E conclui:

Abstraindo da impossibilidade interior de uma perfeita criação artística, devemos confessar que a liberdade formalista dos expressionistas favoreceu assim a união essencial e orgânica do conteúdo e da forma, porque na atitude expressionista a forma é exclusivamente determinada pelo conteúdo. Sem dúvida, é diminuída, algumas vezes, a compreensão das afirmações poéticas e a intensidade das possibilidades dos efeitos estéticos, como a experiência demonstrou (id., p. 81).

Kohlen ter-se-ia provavelmente sentido bem mais à vontade com a geração seguinte, a dos neo-objetivistas, não fossem eles, no que diz respeito à utilização dos recursos técnicos, em grande parte continuadores dos expressionistas e dadaístas. Por isso, suas simpatias recaem sobre o “neo-realismo espiritualista”, vertente que situa também no

período entre-guerras e a que dedica as dez páginas finais do livro. São, na realidade, os escritores católicos da Alemanha e da Áustria, como Gertrud von Le Fort, Reinhard J. Sorge, Erica von Handel-Mazzetti e inúmeros outros, em quem Mansueto Kohlen enxerga a renascença do espírito universalista da Idade Média alemã.

As características do expressionismo apresentadas na *Síntese* são reproduzidas por Kohlen praticamente sem alterações na posterior *História da literatura germânica* (KOHLEN, 1963, v. 3, cap. X). O historiador mantém a avaliação personalista e subjetiva a respeito dos movimentos, autores e obras, tal como se viu nas citações apresentadas acima.

### **As vanguardas na história da literatura alemã de Carpeaux**

Colóquios de germanistas, criação da Associação Latino-Americana de Estudos Germanísticos, fundação do Instituto Goethe de São Paulo – estes são alguns dos eventos que marcaram a década de 1960 na área dos estudos de língua e literatura alemã. Otto Maria Carpeaux<sup>14</sup> escreveu *A literatura alemã* (1964) consciente de que havia um público brasileiro interessado nas letras alemãs. Refletir “o estado atual da ciência e crítica literárias na Alemanha” e oferecer “ao estudante brasileiro, ao estudioso brasileiro um panorama imparcial e uma visão atualizada da literatura de Goethe, Hölderlin e Rilke, de Kleist e Georg Büchner, de Stifter, Thomas Mann e Kafka” (CARPEAUX, 1994, p. 9s.) estavam entre seus objetivos. Embora não fosse professor, havia escrito a *História da Literatura Ocidental* e estava equipado para alcançar seus objetivos<sup>15</sup>.

Carpeaux começa por estabelecer a importância do expressionismo na história cultural da Alemanha e criticar a falsa visão que dele se tem no estrangeiro. Os equívocos referem-se tanto à cronologia – para Carpeaux, a época áurea ocorreu entre 1910 e 1914 – quanto à incapacidade do estrangeiro em enxergar o nexo entre as várias artes e a literatura. Figuras isoladas como Meyrink, Stehr, Däubler, Else Lasker-Schüler, Wedekind e Sternheim foram “pré-expressionistas”. Foram sucedidos por uma geração

---

<sup>14</sup> Otto Maria Carpeaux nasceu em Viena em 1900 e faleceu no Rio de Janeiro em 1978. Filho de pai judeu, converteu-se ao catolicismo aos 32 anos e foi obrigado a fugir de Viena ainda na década de 30. Estudou na Universidade de Viena. No Brasil, atuou na imprensa, como ensaísta e crítico. Seus ensaios foram editados em várias coletâneas. Publicou, entre outras, uma *História da literatura ocidental*, em oito volumes, geralmente considerada sua melhor obra, e uma *Pequena história da música*.

<sup>15</sup> É o que atestam a variedade de suas obras e a qualidade de seus ensaios.

“de vanguarda”, a dos que tinham entre 15 e 18 anos em 1910 e descobriram Hölderlin, a quem passaram imediatamente a preferir a “Goethe e Schiller” – ironia de Carpeaux para desqualificar o culto nominal aos clássicos. O maior poeta dessa geração foi Georg Trakl: “Seu hermetismo não esconde, mas revela a beleza de uma arte intemporal; sua melancolia não é romântica, mas existencial; sua forma é menos hölderliniana do que seu espírito” (id., p. 226). Logo depois dele vem Georg Heym: “O jovem Heym foi mestre na arte de expor em versos da mais severa cultura formal todos os aspectos feios, repelentes, fantásticos da vida moderna” (id., p. 227).

Carpeaux não esquece de citar os críticos Walter Benjamin, Georg Lukács e Ernst Bloch, vendo neste último “o mais expressionista entre os marxistas”. No teatro, enfatiza a descoberta de Büchner pelos expressionistas da segunda geração. Mais do que fizera em relação à poesia, Carpeaux explica em que consistiram as inovações estilísticas do drama: um “estranho estilo da prosa, meio linguagem de jornal e da vida de todos os dias, meio um estilo de entrelinhas cheias de alusões misteriosas” (id., p. 231), segundo o modelo de Wedekind; “cenas abruptas em sequência rápida” (id., *ibid.*), segundo o modelo dos autores do *Sturm und Drang*; e revolução da arte cênica, conferindo valor idêntico à coreografia e ao diálogo, “fazendo participar da ação dramática os cenários, indicando modificações psicológicas por mudanças do fundo do palco, pedindo acompanhamento musical, querendo impressionar o público”, segundo o modelo de Strindberg. O “maior dramaturgo expressionista” foi Georg Kaiser, mas “seu representante mais sincero” foi Ernst Toller.

Para Carpeaux, “o tempo da literatura alemã de vanguarda” (id., p. 238) foram os anos 20 em Berlim, os “mais fecundos em toda a história da civilização alemã” (id., *ibid.*). Atribui esse entusiasmo à renovação do teatro, à criação do cinema como arte, às festas e excursões musicais organizadas por Schönberg, às exposições, à fundação da Bauhaus, à descoberta de novos caminhos para a dança.

O texto de Carpeaux, rico em informações, segue o método associativo, obedecendo antes à informalidade do ensaio do que ao rigor do tratado didático. Contudo, Carpeaux também não conseguiu fugir às dificuldades de sistematizar a multiplicidade das informações teóricas e de classificar os autores com precisão no período. Isso confere ao seu longo capítulo sobre o expressionismo um aspecto um tanto caótico, cheio de idas e vindas entre os diversos períodos, gêneros e autores. Sua simpatia por um autor longo como Hesse, em quem parece ver essencialmente um expressionista,

já não é compartilhada por historiadores mais recentes (cf., por exemplo, BEUTIN et al., 1984, p. 340, passim). Além disso, como de resto em sua obra, os autores secundários pululam no texto, carregando-o desnecessariamente com informações não essenciais para o estrangeiro. Constitui, assim, obra mais adequada para um segundo contato, quando já se tomou conhecimento da literatura alemã através de uma introdução breve.

### **As vanguardas na história da literatura alemã de A. Rosenfeld**

Mais sistemático se mostrou Anatol Rosenfeld<sup>16</sup> em sua “Literatura alemã”, incluída em *História da literatura e do teatro alemães* (1993). A organização do capítulo a respeito do expressionismo mostra a tentativa de dominar a matéria com o método do professor e pensador que Rosenfeld realmente foi: as datas de início e fim (1910-1925) no subtítulo, uma introdução com as características gerais e em seguida três subseções sobre a poesia, a dramaturgia e os narradores.

Rosenfeld estabelece as diferenças do expressionismo em relação aos movimentos precedentes – realismo e naturalismo – e enfatiza sua temática e estilo:

Os expressionistas já não se entregam passivamente a “impressões”, mas projetam e propõem, nisso aparentados com os simbolistas, visões íntimas, muitas vezes oníricas e distorcidas, como realidade essencial, de veracidade superior e mais profunda que a do realismo e naturalismo. Na destruição da sintaxe convencional, na linguagem alógica, no estilo que pode ir da concentração telegráfica até o balbuciar dadaísta ou ao hino largo e extático, ... – em tudo isso se exprime a revolta e a patética afirmação de novos valores... (ROSENFELD, 1993, p. 133).

Na discussão da poesia, reconhece os traços essenciais dos poetas e faz associações com a pintura no caso de Heym (“cores violentas, puro Van Gogh, deformações grotescas, puro Bosch”) e Trakl (“universo poético de infinita melancolia ... confinado por imagens ‘fauvistas’ nas quais ardem cores de suma beleza”) e, no caso deste último, também com a música (id., p. 134). Os demais movimentos literários não lhe

---

<sup>16</sup> Anatol Rosenfeld nasceu em Berlim em 1912 e morreu em São Paulo em 1973. De 1930 a 1934, estudou filosofia, germanística e história na Universidade de Berlim. Fugiu da Alemanha e radicou-se no Brasil em 1937. Viveu em São Paulo, onde atuou como professor na Escola de Arte Dramática e organizador de cursos particulares de filosofia e literatura, em que reunia em torno de si intelectuais e interessados em geral. Além de várias obras sobre teatro e teoria literária, publicou numerosos artigos e ensaios sobre questões alemãs e brasileiras. A obra examinada aqui teve edição póstuma.

são desconhecidos, o que mostra na apreciação da poesia de van Hoddis (“quase surrealista”) e na de August Stramm:

A destruição da sintaxe chega a extremos – antecipando o dadaísmo e a poesia concreta, também pelo isolamento tipográfico da palavra... Seriando verbos no infinitivo, verbalizando também adjetivos e substantivos, Stramm tenta comprimir e expelir, como sob pressão, com a brevidade incisiva do grito, o êxtase de experiências intensas, eróticas e guerreiras (id., p. 135).

Em Benn, observa o “vocabulário requintadamente barroco e poliglótico, eivado de neologismos, termos técnicos e gíria coloquial”. Seu julgamento de Karl Kraus é mais objetivo e menos entusiástico que o emitido por Carpeaux, que conhecera o periodista em Viena e era um de seus leitores mais assíduos: Rosenfeld reconhece as qualidades e a importância histórica de Kraus, mas também o desinteresse que, com o tempo, se abateu sobre muitos de seus escritos.

Na dramaturgia expressionista Rosenfeld destaca, em cada autor, os traços que justificam sua inclusão no movimento. Assim, em *Despertar da primavera*, de Wedekind:

A peça prepara o expressionismo pela destruição da estrutura “bem feita”, dissolve-se em dezenove cenas associadas em sequência lírico-épica, sem nexos causais; técnica que segue a linha da dramaturgia pré-romântica e antecipa a do expressionismo. Traços característicos: a atmosfera irreal até a abstração e a tipização das personagens (id., p. 138).

Nas peças de Barlach, “o mundo cotidiano se choca e funde estranhamente com visões irreais, oníricas e com um humor singular” (id., p. 139). Em Carl Sternheim, a

sátira feroz apresenta-se numa linguagem altamente estilizada, contendo elementos do jargão militar prussiano; linguagem torcida, fria, concisa, epigramática, que omite o artigo e funciona como espelho que deforma a realidade (id., ibid.).

Caracterizações precisas, tanto em relação à temática quanto à estrutura, também se encontram em relação a Georg Kaiser, Reinhard Sorge e Ernst Toller.

Na prosa, o maior espaço é conferido a Kafka e Döblin. O primeiro, incluído com a ressalva de que sua obra “apresenta certos traços expressionistas e antecipa certos estilemas surrealistas, ... não se enquadra em nenhum movimento” (id., p. 142). Estilisticamente, destaca “os processos narrativos de Kafka – seu realismo fantástico, a

precisão do pormenor no contexto estranho, o humor negro, sobretudo a abolição do narrador onisciente” (id., *ibid.*). Advoga para ele todas as possibilidades de interpretação: sociológica, religiosa, histórica, existencialista, psicológica.

*Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, “próxima do neo-objetivismo”, é

marcada por estilemas expressionistas e surrealistas, bem como pela técnica da montagem cinematográfica. Para mostrar a vasta simultaneidade de Berlim, recorre, como Dos Passos, à montagem de recortes de jornais com noticiário de todas as secções, a excursos geográficos, estatísticas, anúncios, *slogans* etc., tudo isso em fusão inextricável com a matéria narrativa e os monólogos interiores do herói, o operário Franz, que assassinou a amante e acaba se regenerando (id., p. 144).

Embora bem mais breve que a de Carpeaux – várias vezes citado por Rosenfeld –, as características aqui apresentadas mostram que a história de Rosenfeld tem a vantagem da exposição sistemática e claramente organizada. Não lhe faltam, igualmente, as referências a outros campos do saber e o conhecimento da literatura internacional, que utiliza com equilíbrio e economia. Essas qualidades talvez a transformem na melhor história da literatura para o leitor brasileiro que desconhece a língua alemã.

### **Considerações finais**

Embora diferentes entre si em seus métodos, as três histórias da literatura alemã aqui estudadas apresentam algumas características comuns. Elas tentam fixar os limites temporais dos movimentos de vanguarda, estabelecendo seus antecedentes, contrapondo-os a movimentos anteriores como o naturalismo e o simbolismo, e até mesmo nomeando o que neles se assemelha aos estilos e movimentos que procuram negar. Essas semelhanças, a par com a simultaneidade de várias das tendências e a longevidade de certos autores literários, são citadas como fatores que dificultam uma delimitação clara dos períodos literários. Os termos convencionais expressionismo e dadaísmo são empregados para denominar o fenômeno da vanguarda em geral. Quanto à Nova Objetividade, não fica, em geral, muito claro se é ou não considerada um movimento de vanguarda. A caracterização dos movimentos ocorre antes pela temática e pelo conteúdo do que pelo estilo. Típicas da vanguarda, técnicas como a da montagem e da colagem são poucas vezes mencionadas ou explicadas.

As dificuldades da representação certamente provêm, em parte, da proximidade no tempo. A proximidade permite enxergar os detalhes, mas dificulta a visão geral, que só se pode obter com o distanciamento. Bem ou mal, visão geral é um dos requisitos da história da literatura.

Nas histórias analisadas – contrariando expectativas correntes em relação à historiografia literária – os manifestos raramente são citados ou utilizados para definir os movimentos. Ao contrário, os historiadores valem-se de preferência de uma caracterização temática que corresponde ao conhecimento geral dos autores para definir o movimento como um todo.

De forma nenhuma se pode fazer às histórias em questão a acusação de representarem o desenvolvimento literário sob exclusão das demais áreas do conhecimento. As áreas mais citadas são as outras artes. Além disso, o julgamento crítico dos historiadores está bem presente na escolha dos autores e das obras apreciadas. Visível hoje, esse fato talvez não correspondesse à autopercepção dos próprios historiadores, que viveram numa época de ideais de imparcialidade e objetividade no relato histórico. Mas, considerando-se textos como os de Kohnen e Carpeaux, seria o caso de se perguntar se a imparcialidade foi realmente desejada.

Histórias da literatura provindas da Alemanha em décadas posteriores mostram que também nelas os movimentos de vanguarda recebem um espaço variável e, se levarmos em conta a importância relativa de muitos autores das primeiras décadas do século XX, nem sempre suficientemente distendido. Vejam-se, por exemplo, as histórias de Beutin et al. (1984), Baumann e Oberle (1985), e Rösch et al. (1996). Termos como vanguarda, dadaísmo, montagem e colagem nem sempre estão presentes em tais histórias (cf. BEUTIN et al.), e o significado das técnicas de estilo das vanguardas para as gerações posteriores talvez não seja suficientemente enfatizado.

É possível afirmar que alguns dos livros aqui examinados – especialmente o de Carpeaux e o de Rosenfeld – transmitem uma noção ampla e adequada das vanguardas, nos limites do possível dentro de uma história da literatura. No outro extremo, limitado por convicções ideológicas e preso a uma concepção mimética da literatura, o livro de Kohnen mostra-se insatisfatório quanto a esse aspecto. No entanto, nenhuma das histórias da literatura alemã aqui apreciadas, como acontece também com as histórias escritas por autores alemães, pode medir-se com trabalhos monográficos mais breves, onde a história das vanguardas recebe atenção aprofundada.

## Referências

- ANZ, T. *Expressionismus*. In: BORCHMEYER, D.; ZMEGAC, V. (Orgs.). **Moderne Literatur in Grundbegriffen**. Tübingen: Niemeyer, 1994. p. 142-152.
- BARRETO, T. **Estudos alemães**. Recife: Central, 1882. [Nova ed. In: BARRETO, T. **Obras completas**. Aracaju: Estado de Sergipe, 1926. v. 8.]
- BEUTIN, W. et al. **Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart**. 2.ed. Stuttgart: Metzler, 1984.
- BOLLENBECK, G. *Avantgarde*. In: BORCHMEYER, D.; ZMEGAC, V. (Orgs.). **Moderne Literatur in Grundbegriffen**. Tübingen: Niemeyer, 1994. p. 41-47.
- BRUNNER, H.; MORITZ, R. (Orgs.). **Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik**. Berlin: Erich Schmidt, 1997.
- CARPEAUX, O. M. **A literatura alemã**. São Paulo: Cultrix, 1964. [2.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.]
- HEISE, E.; RÖHL, R. **História da literatura alemã**. São Paulo: Ática, 1986.
- KOHNEN, M. **Síntese histórico-literária das letras germânicas**. São Paulo: Melhoramentos, 1963.
- KOHNEN, M. **História da literatura germânica**. Salvador: Mensageiro da Fé, 1963. v. 3.
- LINDEMANN, U. *Kriegsschauplatz Öffentlichkeit. Die Sturmtrupps, Partisanen und Terroristen der künstlerischen Avantgarde*. In: ARNOLD, H. L. (Org.). **Aufbruch ins 20. Jahrhundert: Über Avantgarden**. München: Text + Kritik, 2001. p. 17-36.
- MARTINI, F. **Deutsche Literaturgeschichte**. 4.ed. Stuttgart: Kröner, 1951.
- MAYER, D. *Neue Sachlichkeit*. In: BORCHMEYER, D.; ZMEGAC, V. (Orgs.). **Moderne Literatur in Grundbegriffen**. Tübingen: Niemeyer, 1994. p. 319-326.
- PLUMPE, G.. *Avantgarde: Notizen zum historischen Ort ihrer Programme*. In: ARNOLD, H. L. (Org.). **Aufbruch ins 20. Jahrhundert: Über Avantgarden**. München: Text + Kritik, 2001. p. 7-15.
- RIHA, K. *Dada (Dadaismus)*. In: BORCHMEYER, D.; ZMEGAC, V. (Orgs.). **Moderne Literatur in Grundbegriffen**. Tübingen: Niemeyer, 1994. p. 63-68.
- RÖSCH, H. et al. **Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur: eine Geschichtliche Darstellung**. Nova ed. Berlin: Cornelsen, 1996.
- ROSENFELD, A. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Unicamp, 1993.
- ROSENTHAL, E. T. **Introdução à literatura alemã**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; São Paulo: Edusp, 1968.
- ROSENTHAL, E. T. **A literatura alemã**. São Paulo: T. A. Queiroz; Edusp, 1980.



SCHEUNEMANN, D. *On photography and painting. Prolegomena to a new theory of the Avant-Garde*. In: SCHEUNEMANN, D. (Org.). **European Avant-Garde: new perspectives**. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 2000. p. 15-48.

SCHWEIKLE, G. und I. **Metzler Literatur-Lexikon**. 2. ed. Stuttgart: Metzler, 1990.

SELANSKI, W. **Épocas de literatura alemã**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1959.

THEOBALD, P. **Formas e tendências da historiografia literária: o caso da literatura alemã no Brasil**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

WÜRTH, T. M. **História da literatura alemã**. Porto Alegre: Gundlach, 1936 (v. 1), 1937 (v. 2).

ZMEGAC, V. *Montage/Collage*. In: BORCHMEYER, D.; ZMEGAC, V. (Orgs.). **Moderne Literatur in Grundbegriffen**. Tübingen: Niemeyer, 1994. p. 286-291.