

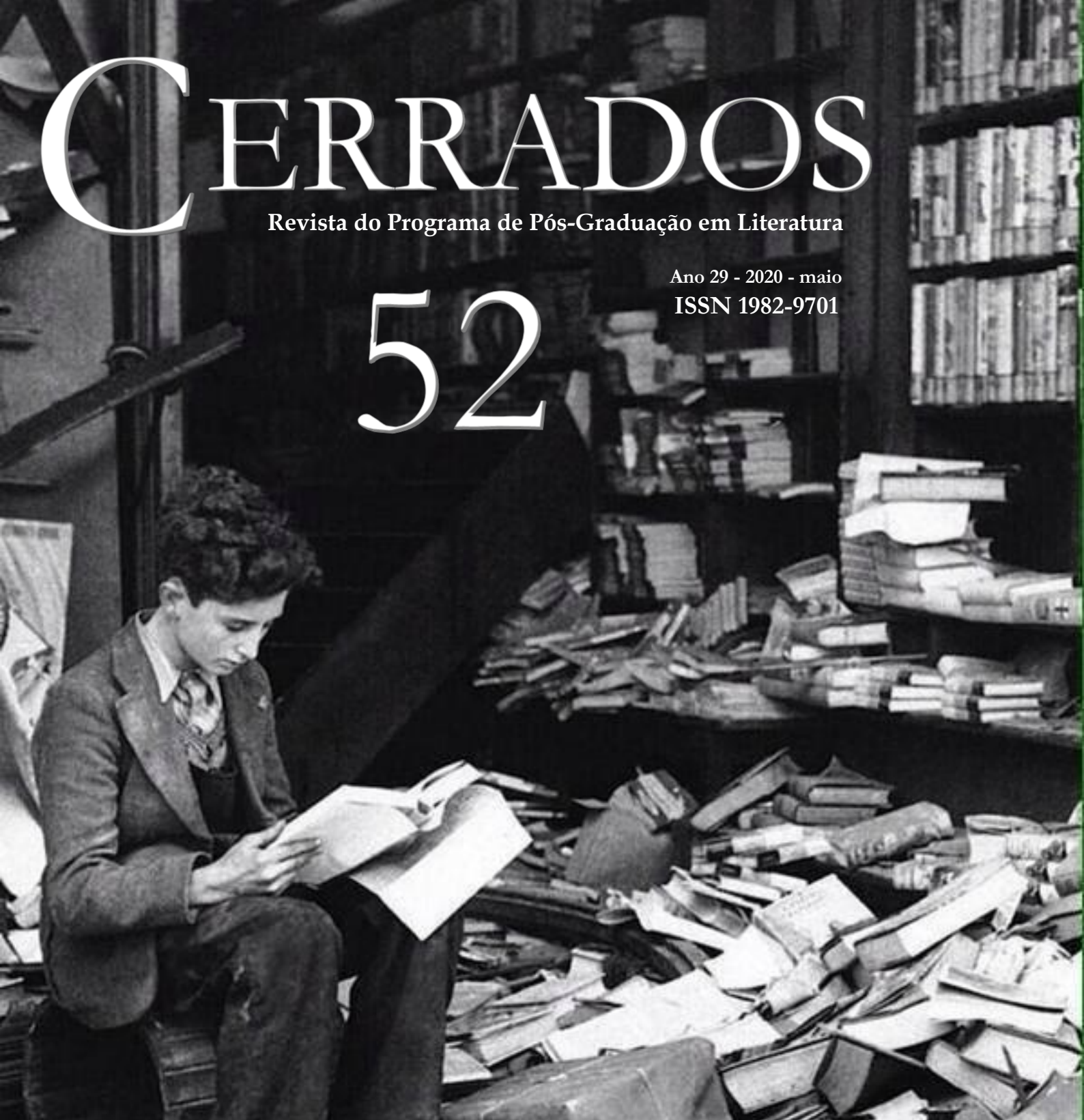
CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Ano 29 - 2020 - maio

ISSN 1982-9701

52



Realismo e atualidade:

horizontes da criação artística em tempos hostis



UnB

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora
Márcia Abrahão

Vice-reitor
Enrique Huelva Unternbaum

Decana de pesquisa e pós-graduação
Helena Shimizu

Diretora do Instituto de Letras
Rozana Reigota Naves

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Paulo Thomaz

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Eritelto da Rocha Carvalho

Editor-Chefe
André Luís Gomes

Equipe Editorial
Claudio R. V. Braga
Pedro Mandagará

Editor Assistente
André Aires

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

CERRADOS 52

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Ano 29 | 2020

Brasília, Brasil. Páginas 1-237.

ISSN 1982-9701



Dossiê

**Realismo e atualidade:
horizontes da criação artística
em tempos hostis**

Tomo 1 - Impulsos teórico-críticos para um tempo hostil

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Editor

Pedro Mandagará

Editor Assistente

André Aires

Organizadores deste v. 52

Ana Laura dos Reis Corrêa

Francisco García Chicote

Capa

Bruna Ribeiro Basso

Projeto Gráfico

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

Diagramação

Bruna Ribeiro Basso

Apoio

Poslit/IL/UnB

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que **citada** a fonte.

Cerrados: revista/ do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

– Vol. 1, n. 1 (1992) – Brasília: PósLit, 1992 –

Trienal

ISSN 1982-9701.

1. Realismo. 2. Criação artística. 3. Tempos hostis. 4. Crítica Literária Dialética. 5. Literatura. – Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

Programa De Pós-Graduação Em Literatura - PósLit

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012

Campus Universitário Darcy Ribeiro

Asa Norte – Brasília – DF

CEP: 70910-900

Telefone: +55 (61) 3107-7100

Sumário

Apresentação	7
Destruidora de ilusões burguesas: uma homenagem à nossa mãe, Livia Cotrim	15
Lukács e o cinema	21
Tempos sombrios e documentário no cinema	45
A renascença e a nova individuação: a substância das formas artísticas e das narrativas historiográficas na era moderna.....	57
Fim ou renovação da arte? O fim do “período artístico” e a crise da arte no mundo moderno.....	72
Distopia e modernidade: o pessimismo tem seu lugar	85
Un recorrido por el último período de la evolución de Marx hacia el socialismo científico (1843-1844). Sus consideraciones acerca del trabajo artístico como no alienado	108
Hegel e Marx sobre o patriarcado: naturalização e ruptura.....	120
Uma <i>Offenbachiada</i> : Siegfried Kracauer, as operetas de Offenbach e a farsa do Napoleão III.....	152
El artista como clave de época: Kracauer, Offenbach y el arte en la sociedad de masas.....	166
Autonomia, arte e literatura na sociedade do espetáculo	183
“Eu sou Acácio, tu és Acácio, ele é Acácio”. Eça de Queirós, o espaço público e a banalidade do mal.....	199
Estudio tragicómico-pastoral-histórico sobre la más horrible afirmación de la teoría marxista	216

Apresentação

A produção prática de um mundo objetivo, a elaboração da natureza inorgânica é a confirmação do homem como consciente ser específico, isto é, como um ser que vê na espécie seu próprio ser e em si a espécie. Certamente também o animal produz; faz seu ninho ou constrói moradias, como as abelhas, castores, formigas etc. Só que (...) [o animal] produz somente sob o império da imediata necessidade física, enquanto que o homem o faz mesmo sem ela, e até que se tenha libertado da necessidade física não começa a produzir verdadeiramente (...). O animal não conhece outra medida e necessidade senão a da espécie a que pertence, enquanto que o homem sabe produzir com a medida de qualquer espécie e aplicar em cada caso um critério imanente ao objeto; daí que o homem modele segundo as leis da beleza.

Karl Marx, Manuscritos econômico-filosóficos (1844)

Em seus *Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844, o jovem Marx, ao afirmar que o homem, diferentemente do animal, “sabe produzir com a medida de qualquer espécie e aplicar em cada caso um critério imanente ao objeto”, parece discernir os contornos daquilo que podemos nomear como *realismo*: a relação criativa, dinâmica e transfiguradora dos seres humanos com o mundo objetivo, na qual esses se realizam como sujeitos ao externarem suas forças essenciais na produção de um mundo material. Esse processo criador que transforma a objetividade circundante em um mundo social e humano exige, como critério primeiro, a atenção apaixonada e fiel à imanência do objeto mesmo. Somente com a apreensão mais acurada do ser dos objetos é possível reproduzi-los, transformá-los à medida das necessidades humanas e, também, superá-los: dando a eles um modo de existir ainda inédito, livre da necessidade física imediata da sobrevivência, suspendendo temporariamente sua utilidade e suas finalidades práticas, modelando-os “segundo as leis da beleza”, que regem o realismo artístico. Trata-se de realismo quando, no trabalho artístico, “a entrega incondicional à realidade e o desejo apaixonado de superá-la caminham juntos”¹; o segundo não impõe à primeira um dever ser ideal, mas descobre “nos segredos da matéria dada” as possibilidades de adequação

¹ LUKÁCS, G. *Estética 1. La peculiaridad de lo estético*. Trad. de Manuel Sacristán. 4 v. Barcelona; México, DF: Grijalbo, 1982, v. I, p.227.

da objetividade natural ao gênero humano e de superação do estranhamento entre natureza e sociedade.

Assim, o realismo afirma a genericidade do ser humano – “um ser que vê na espécie seu próprio ser e em si a espécie” – como forma ontológica e histórica que desmistifica a oposição entre indivíduo e sociedade, imposta pelo subjetivismo canhestro da decadência própria dos limites do capitalismo e da vida reificada. O realismo configura a arte como força desfetichizadora, que confirma a centralidade da *ação* humana ao confrontar-se com o real, não para negá-lo ou deformá-lo, porém tampouco para aceitá-lo como algo imutável, morto e acabado, mas, sim, como processo vivo, posto em movimento pelas relações humanas ativas em seu interior. O realismo rompe com a fetichização ao evidenciar, sob a superfície imediata da realidade aparente, a ação humana, a exteriorização das forças essenciais e próprias dos seres humanos. Captando de modo intensivo a relação entre o essencial e o aparente, que se dá de formas novas e diversas no curso da história, o realismo não é uma questão exclusiva e extensivamente estética, mas, antes, radical e intensivamente estética, isto é, conecta-se intimamente à raiz das coisas, que, no realismo, é sempre o próprio homem, o gênero humano. Quando, na realidade concreta, não é possível fazer essa conexão entre a superfície da vida e sua raiz essencial, estamos diante da *vida morta*, fossilizada, da fetichização. Desse ângulo, é possível entrever o caráter decisivo da arte e do realismo para a vida do gênero humano no curso de seu desenvolvimento real e histórico.

Mas, em tempos hostis, quando a fetichização é tão intensa que parece ter congelado toda possibilidade de ação humana, cristalizada em mera convenção; e, ainda mais, quando o que parece triunfar para além da possibilidade é a ação desumana, hostil à vida em geral, qual a resposta da criação artística? Como “manter os olhos abertos a tudo e, apesar disso, amar a vida?” Se essa contradição da sociedade de classes, como diz Lukács (2010), exerceu por muito tempo “uma fecunda influência criadora”, quando as contradições se aprofundam e se reduzem a um “ou-ou sem saída, é que os escritores se encontram em face de um dilema trágico”. Como modelar o mundo segundo as leis da beleza, isto é, de forma realista? “Esta beleza é a perfeição de quê?”²

Em tempos hostis à arte e à sociabilidade humanizada, configurar a totalidade artisticamente será, então, uma forma de combate contra o mundo reificado, conduzido por forças autoritárias? A obra de arte será, desse modo, capaz de iluminar as contradições que o capitalismo impõe no início deste século XXI? No mundo do capitalismo em dimensão planetária, pode a arte configurar a totalidade, e não apenas configurar, mas também vislumbrar horizontes de superação? A retomada, hoje, dessas discussões, desde há muito centrais para a crítica estética dialética, indica a sua importância na atualidade e a necessidade de aprofundá-las, assumindo também a sua clara dimensão humana e

2 Os trechos citados são extraídos de LUKÁCS, György. “Tribuno do povo ou burocrata?”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 126–127.

social, sem a qual elas são meramente retóricas. Levando-se em conta a grandeza e a profundidade que a arte proporciona à inteligibilidade da história e da ação humana, principalmente em momentos em que a realidade impõe limites ao seu entendimento, torna-se imprescindível aprofundar a discussão acerca das contradições pretéritas ainda não resolvidas, dos desafios do presente e das perspectivas futuras, por meio de uma das maiores riquezas da produção humana: a arte, memória viva da humanidade, crítica da vida e modo de descobrir o núcleo da vida entre os mecanismos crescentes de alienação e opressão do ser humano.

Neste sentido, o conjunto de artigos que aparecem neste número da *Revista Cerrados* é dedicado à discussão dos limites e das possibilidades das formas artísticas, especialmente as literárias, no interior da sociedade capitalista e seus mecanismos de estreitamento opressivo e alienante, bem como a vislumbrar perspectivas de superação a partir da problematização e da figuração das contradições aprofundadas em conjuntura de rearranjo autoritário.

Os dossiês apresentados neste número da *Revista Cerrados*, “Realismo e atualidade: horizontes da criação artística em tempos hostis – Questões teóricas” e “Realismo e atualidade: horizontes da criação artística em tempos hostis – Questões de crítica literária”, resultaram das discussões realizadas, entre grupos de pesquisa do Brasil e da Argentina, durante o VI Colóquio Internacional “O realismo e sua atualidade”. O debate travado girou em torno das potencialidades crítico-realistas das configurações artísticas em processos históricos marcados por um inequívoco retrocesso das conquistas no terreno dos direitos humanos.

O primeiro dossiê, circunscrito a considerações preponderantemente teóricas, abarca essa preocupação geral. É dedicado à memória da prolífica obra de Livia Cotrim, que soube combinar um inesgotável trabalho militante em favor da emancipação humana e da superação das ilusões burguesas no interior das relações sociais com uma verdadeira justeza teórica para o desvelamento das dinâmicas objetivas que regem tais relações. Este primeiro dossiê se inaugura com um ensaio de Livia Cotrim acerca de uma conexão pouco abordada no estudo da obra de György Lukács: os vínculos entre suas teorias, jovem e madura, a respeito do cinema. Tal como sugere Cotrim, esse vínculo revela continuidades onde se costumam observar rupturas: a teoria lukácsiana do cinema não apenas constata uma posição radicalmente antidogmática e positiva em relação à grande arte de massas, mas também mostra que mesmo o jovem Lukács reconhecia nos modos de configuração cinematográficos formas utópicas de existência. O trabalho seguinte, de Salette de Almeida Cara, constitui uma instigante combinação com a penetrante análise de Cotrim: Cara interroga as formas pelas quais o cinema e o documentário brasileiro representam o modo peculiar da modernidade periférica.

Os artigos de Claudinei Cassio de Rezende, Hermenegildo Bastos e Renata Altenfelder Garcia Gallo tratam todos de algo que constitui a promessa constantemente não cumprida da modernidade: a formação do indivíduo livre. No primeiro, Rezende

investiga as origens da individuação moderna durante o Renascimento a partir do ponto de vista do surgimento de uma nova forma historiográfica e do desenvolvimento da autonomia da arte. Bastos, por sua vez, interpela o destino da arte no período da destruição do indivíduo sob a forma capitalista do valor; recorrendo, para tanto, às posições de Hegel e Marx sobre o fim da arte. Finalmente, Gallo examina configurações contemporâneas da distopia e questiona seus limites e possibilidades na sociedade capitalista.

Dois trabalhos enfocam o legado teórico de Karl Marx. É digno de nota que o primeiro deles, de Vera e Ana Cotrim, aproxima a obra do maior teórico da modernidade a discussões que ocupam lugar central na atualidade: as autoras abordam as concepções de Hegel e Marx sobre a relação homem–mulher. Em Marx, sustentam Ana e Vera Cotrim, a superação da família patriarcal está profundamente enraizada em uma concepção positiva da natureza e da sensibilidade. Com o mesmo teor não–dogmático e objetivo, Emiliano Orlante se interroga sobre as concepções do trabalho artístico no jovem Marx e o papel que estas desempenharam na formação de uma posição teórica própria, no contexto de dissolução da filosofia clássica alemã.

Diante da pergunta pela atualidade da teoria crítica, é sugestivo que as duas últimas contribuições deste dossiê voltado a questões teóricas discorram precisamente sobre uma das obras que Siegfried Kracauer dedicou à investigação da gênese dos fascismos europeus: *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo*. Assim, tanto Wilson Flores como Martín Salinas se perguntam pelos vínculos entre forma e conteúdo da “biografia social” de Kracauer: no caso de Flores, se trata de descobrir uma “forma híbrida” da ensaística do filósofo alemão; já o trabalho de Salinas, por sua vez, recupera elementos das análises de Carlos Eduardo Jordão Machado sobre a obra de Kracauer para assinalar suas afinidades com o gênero romance de artista, de larga tradição na literatura alemã.

O segundo dossiê aborda análises concretas. Destaca-se aqui o renovado interesse por fazer da consideração do problema dos gêneros literários uma posição metodológica. De maneira inequívoca se manifesta a potência crítica da perspectiva genérica no aporte de Miguel Vedda sobre a novela. Vedda questiona as leituras automáticas do conhecido ensaio de Walter Benjamin sobre a morte do narrador, para, em contraste com elas, buscar evidências formais da crise da narração na própria constituição moderna do gênero novela, precisamente aquele de que Benjamin se serve para buscar protótipos da narração tradicional. Ranieri Carli também aposta nas formas históricas da literatura para desenvolver seu artigo sobre Ernest Hemingway: Carli analisa os três primeiros romances do escritor norte–americano com o propósito de avaliar o desenvolvimento de uma forma de representação crítico–realista em cada um deles.

Mariela Ferrari contribui com um trabalho sobre a escritora alemã Christa Wolf e suas revisões do cânone oficial da, outrora, República Democrática Alemã: a perspicaz interpretação de Wolf sobre o primeiro romantismo alemão é recuperada por Ferrari para refletir sobre a potência do utopismo e a crítica feminista. Bernard Herman Hess continua

a recuperação das causas perdidas ao examinar, em seu trabalho, a produção crítica de Lukács durante seu exílio moscovita. Hess revela a perspicácia e a sutileza da análise do filósofo húngaro sobre a produção romanesca de Alexander Fadeiev.

Martín Koval analisa casos de uma configuração literária transgenérica chamada “narrativas de origem” para, a partir do romance fundador de Defoe, *Robinson Crusoe*, refletir sobre autopercepções da sociedade burguesa em formação, e abordar, pelo exame de *A costa dos mosquitos*, de Paul Theroux, as críticas ao fracasso do projeto liberal. A contribuição de Ana Laura dos Reis Corrêa, também editora deste número, retoma a discussão sobre a atualidade e a potência crítica do modo satírico de configuração literária em torno da figura do malandro. Para tanto, se ocupa do conto de Machado de Assis “Ideias de canário”. O aporte de Edvaldo Bergamo à análise dos vínculos sul-sul das frentes progressistas lança luz sobre a recepção que a obra de Jorge Amado teve na África lusófona durante a primeira metade do século XX. Bergamo examina o modo pelo qual a obra do escritor brasileiro foi articulada à luta de liberação de mulheres e homens negros espoliados. Fabiano Ferreira Costa Vale se debruça sobre o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, com o fim de desvelar criticamente dinâmicas autoritárias que persistem na cotidianidade brasileira, e Rogério Max Canedo empreende uma análise comparativa entre o conto “Maria Caboré”, de Ronaldo Correia de Brito, e o romance *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa. Talvez estabelecendo uma relação especular com o primeiro, este segundo volume do dossiê termina com uma análise de Daniele dos Santos Rosa sobre *Los siete locos*, de Roberto Arlt. Rosa destaca a representação arltiana da modernidade periférica como um espaço da ambiguidade, no qual a possibilidade de uma democratização radical coexiste com a ameaça da consolidação barbárica da catástrofe.

Cada tomo dispõe de uma sessão livre que, em certa medida, corresponde com o espírito do dossiê. Assim, na primeira delas, Tiago Costa discute elementos para uma determinação da autonomia artística na sociedade do espetáculo e Breno Góes e Izabel Margato propõem uma aliança fecunda entre a conceitualização arendtiana da esfera pública e a estética de Eça de Queirós. A sessão correspondente ao segundo tomo apresenta uma leitura original da narrativa de Gabriel García Márquez: André Luis de Oliveira e Edvaldo Bergamo discernem dinâmicas de *Ninguém escreve ao coronel* à luz de um conceito de romance histórico de traços lukácsianos. Finalmente, Tiago Marcenes Ferreira da Silva, Luciana Carvalho de Aguiar Simões e Máira Basso Motta apresentam um artigo sobre a obra de João Ubaldo Ribeiro *Viva o povo brasileiro*; se trata aqui de elucidar o substrato crítico-realista do romance.

Exemplo do trabalho conjunto entre as equipes da Universidade de Brasília e da Universidade de Buenos Aires são as duas traduções que encerram cada um dos volumes desta edição da *Cerrados*. No primeiro tomo, se publica pela primeira vez em castelhano um ensaio de juventude de Lukács: sua resenha, escrita em 1918, da obra *Sete contos maravilhosos*, de Béla Balázs. O breve ensaio do filósofo húngaro, precedido, para esta edição, por uma “Introdução” de Miklós Mesterházi, investigador do hoje fechado Arquivo

Lukács de Budapeste, encerra uma espécie de teoria do conto de fadas que se propõe como superação do *ethos* trágico e antecipa elementos significativos de sua estética tardia, assim como também prefigura fatores fundamentais de sua política cultural durante a breve República soviética húngara, em 1919. No segundo tomo, um ensaio de Miklós Mesterházi lança nova luz sobre um dos trabalhos mais criticados do Lukács da década de 1920: aquele que, na conclusão do livro *História e consciência de classe*, procura determinar o partido comunista como mediador da genuína liberdade do indivíduo. Mesterházi sustenta, convincentemente, que a argumentação de Lukács, longe de fornecer legitimidade à burocratização partidária, apresenta uma crítica desapiedada das formas miseráveis que espreitavam, e terminaram por capturar, a organização revolucionária.

Este número 52 da *Cerrados* é resultado de um trabalho comum caracterizado pela solidariedade e pela férrea convicção da necessidade da colaboração em tempos nos quais as relações democráticas se encontram sob constante ameaça e sofrem rupturas graves. Os editores agradecem a solícita disposição dos colegas que trabalharam nas avaliações de pares; sua inestimável ajuda assegurou o rigor intelectual das contribuições. Ademais, gostaríamos de demonstrar nosso reconhecimento à contínua dedicação daqueles que, solidariamente, atuaram na revisão dos textos e na diagramação deste número. Autores, avaliadores, revisores e editores deste número compartilham a firme compreensão contida em uma das frases favoritas do velho Lukács, advinda da *Farsália*, de Lucano: *victrix causa diis placuit sed victa Catoni* – a causa vitoriosa foi agradável aos deuses, mas a dos vencidos agradou a Catão.

Ana Laura dos Reis Corrêa
Francisco García Chicote

Brasília - Buenos Aires
Março de 2020

Dossiê

Realismo e atualidade: horizontes da criação artística em tempos hostis

Tomo 1 – Questões teóricas

*Este Dossiê é dedicado à memória
da vida e da luta
de Lívia Cotrim*

Destruidora de ilusões burguesas:
uma homenagem à nossa mãe, Lívia Cotrim

Bourgeois illusions wrecker:
a tribute to our mother, Lívia Cotrim

Ana Cotrim

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professora do Curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade de Brasília.

anacotrim6@gmail.com

Vera Cotrim

Doutora em História Econômica pela Universidade de São Paulo. Professora de Filosofia no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG.

veraacotrim@gmail.com

Lívia Cotrim faleceu no dia 14 de agosto de 2019, precocemente, aos sessenta anos. Sua despedida foi um acontecimento social, devido à presença massiva (ultrapassando as dezenas) de pessoas que conviviam ou conviveram com ela em algum momento de sua vida. Não se tratou, contudo, de uma presença impessoal, ao contrário: além de amigos, familiares e colegas, ali se reuniram as três gerações de alunos e ex-alunos que ela formou. Vimos pessoas beirando os sessenta e outras ainda adolescentes, carregando a mesma emoção pungente pela perda de sua grande mestra. Muitos fizeram questão de vir nos contar episódios e situações em que a presença dela foi marcante em suas vidas, tanto em momentos pontuais de doenças ou perdas, quanto em grandes processos de mudança de posição na vida: abandono de crenças religiosas, mudanças de caminho profissional e pessoal, rompimento com padrões familiares, libertação feminina e feminista, apreensão de perspectivas revolucionárias, adesão a movimentos sociais e políticos e outros.

Observamos que cada pessoa que estava lá, além de reputar sua formação teórica e ideológica às aulas dela, mantinha com ela uma relação afetiva, em que destacava o cuidado e a atenção que recebera. Foi por isso um momento que trouxe para nós, suas filhas, uma clareza muito grande quanto ao significado da sua vida. Nós nascemos quando ela tinha apenas 19 anos, estava na faculdade e já envolvida nas lutas políticas, dedicação que se aprofundou ao longo dos anos. Quando crianças, passávamos todos os fins de semana com nossos avós, enquanto ela estava mergulhada nas atividades intelectuais e de luta, junto com nosso pai. Observávamos o modo como ela tratava seus alunos, alguns dormiam em casa, almoçavam ou jantavam. O cuidado e a amizade que ela lhes dedicava eram patentes e nós, algumas vezes, tínhamos aquele sentimento infantil de ciúmes ao notar que ela não se importava só conosco.

E era verdade. Numa das últimas conversas que tivemos com nossa mãe, ela lia um relato antropológico que tratava do processo da catequização indígena nos EUA, em que o jesuíta tentava convencer o indígena a assumir a relação monogâmica, argumentando que assim ele saberia quem eram os seus filhos. O indígena respondeu que os brancos eram loucos, porque amam apenas seus próprios filhos, e ele queria seguir amando todos os filhos da tribo. Narrou essa história com seus olhos brilhantes, porque, com certeza, se identificava. Ela nunca foi uma mãe da família tradicional. Repugnava-lhe a família tradicional burguesa, mas não a maternidade: foi nossa mãe e de tantos mais; foi uma mãe da tribo.

Essa sua postura, seguida durante toda a vida, advém da radicalidade com que enfrentou todas as suas relações – pessoais, políticas, intelectuais. Ela é, sem dúvida, a pessoa mais radical que já conhecemos. Essa radicalidade se manifestou também no momento de sua despedida, pela reverberação, falada e escrita, de um modo muito peculiar de descrevê-la: *destruidora de ilusões burguesas*. Na tentativa de defini-la em

uma frase, foi esta a escolhida, espontaneamente, por tantas pessoas que ela formou. Nada mais adequado para descrever não apenas o seu modo de viver, mas também a sua produção intelectual. Toda a sua trajetória intelectual pode ser compreendida como um caminho em direção à superação das ilusões burguesas no pensamento e na prática, pautada na perspectiva da emancipação humana, na finalidade da autodeterminação.

A “perda das ilusões burguesas”, como se sabe, é uma expressão de Marx, quando aborda o primeiro processo histórico que conduziu à identificação dos interesses próprios da classe trabalhadora, em oposição aos interesses da burguesia. Esse processo tem um marco histórico nas Jornadas de Junho de 1848 na França. Nesse momento, em que *os trabalhadores foram batidos, mas não abatidos*, eles se distinguiram das finalidades de classe da burguesia, definindo-se pela primeira vez como classe oposta à ordem social capitalista. Nisso constitui a sua vitória – e a primeira derrota da burguesia –: a perda de suas ilusões, que até então mantinham no republicanismo burguês. Nas palavras de Marx (2010), que ela tanto citou:

Os trabalhadores parisienses foram *esmagados* pela superioridade numérica, não foram *abatidos* por ela. Foram *batidos*, mas seus opositores foram *vencidos*. O triunfo momentâneo da força bruta foi comprado com o aniquilamento de todas as mistificações e ilusões da revolução de fevereiro, com a decomposição de todo o velho partido republicano, com a cisão da nação francesa em duas nações, a nação dos proprietários e a nação dos trabalhadores. (*NGR*, nº 29)

Não é causal, portanto, que seja em torno desse processo histórico – as lutas de 1848 na Europa, esse marco, essa raiz da perspectiva de eliminação de todas as classes e toda autoridade, raiz de um novo passo, ainda por ser dado, no caminho da autodeterminação humana – que verse o seu último trabalho.

Este trabalho consistiu na reunião, tradução do original alemão e apresentação de todos os artigos de Marx e Engels da *Nova Gazeta Renana (NGR)*, diário editado por Marx e Engels entre 1º de junho de 1848 até 19 de maio de 1849. Como ela escreve em sua apresentação, a importância desse material “difícilmente poderá ser sobrestimada, bastando dizer que foi o principal instrumento de ação política de Marx nas revoluções que então se desencadearam” (2010, p. 13). Além de rica fonte histórica, pelo exame das classes e suas relações, das revoluções e contrarrevoluções, é um material central para acessar a concepção de Marx da política e do estado. Esses textos, que contêm cerca de mil páginas, nunca haviam sido traduzidos em seu conjunto para nenhuma língua latina. Existiam, em português, duas pequenas compilações de alguns artigos: a primeira da Editora Ensaio, da qual ela participou; a segunda lançada pela Educ, que ela organizou e traduziu. Também existiam, em outras línguas latinas, algumas pequenas compilações, mas a tradução de todo o conjunto de

textos era inédita e foi organizada em dois volumes. Em 2010, saiu pela Educ o primeiro volume, a tradução de todos os textos de Marx e aqueles sem autoria, com seu estudo introdutório, edição essa já esgotada. A tradução do segundo volume, com os textos de Engels, foi finalizada seis meses antes do seu falecimento e o estudo introdutório foi deixado quase pronto.

Este trabalho é parte de um projeto maior, também ainda não publicado, de análise da visão de Marx sobre a política e o estado, que ela intitulou *Marx: Política e emancipação humana – 1848–1871*, no qual ela percorre toda a produção marxiana, centrando no período desde a *Nova Gazeta Renana* até os textos sobre a Comuna de Paris. Ali, ela desenvolve um dos momentos da revolução teórica marxiana, quer dizer, aquilo que foi sintetizado por José Chasin como as três críticas ontológicas: a crítica da especulação ou idealismo, a crítica da política e do estado (seu caráter intrinsecamente negativo) e a crítica da economia política. É desta revolução que o seu trabalho parte e a qual aprofunda. Toda a sua trajetória intelectual mostra a finalidade de retomar, aprofundar e colocar na ordem do dia esse significado da obra de Marx.

Essa finalidade, contudo, permanece atual. Tanto em termos teóricos como práticos, nos encontramos aquém dessa revolução, como ela sempre enfatizava. Na produção teórica, no universo acadêmico, poucos são os intelectuais e linhas de pensamento que partem dessa revolução, mesmo no campo progressista. Também na atuação prática, as esquerdas no mundo todo, com poucas exceções, abandonaram a perspectiva de superar a forma capitalista e o estado, mesmo como horizonte longínquo. Ao contrário, mostra-se em geral que tanto teórica como praticamente, as representações políticas, sociais e intelectuais da classe trabalhadora recaíram nas ilusões burguesas, capitalistas e republicanas.

Talvez não seja à toa que os textos da *Nova Gazeta Renana* tenham sido relegados à “crítica roedora dos ratos”, e certamente não é à toa que aquela que foi apelidada por seus estudantes de “destruidora das ilusões burguesas” seja quem realizou a edição latino-americana pioneira do conjunto desses textos de Marx e Engels, em torno do processo em que pela primeira vez uma parcela da humanidade se desprende daquelas ilusões.

Além do eixo de trabalho centrado na dissecação da natureza negativa da política e do estado, nas formas do estado republicano e bonapartista, nas peculiaridades da revolução política e da revolução social, outros eixos mereceram a sua atenção e estudo. O horizonte do estudo da crítica da política é a autodeterminação humana, que envolve o problema da relação entre indivíduo e gênero. Os eixos de sua pesquisa se vinculam por essa ampla questão.

Assim, ela produziu trabalhos sobre as categorias de individualidade e autodeterminação no renascimento italiano – precisamente o período em que se coloca

in statu nascendi a perspectiva prática da autodeterminação humana e o princípio da formação da individualidade –, examinando Giovanni Pico della Mirandola, Pietro Pomponazzi, Leonardo da Vinci e Giordano Bruno.

A arte, como campo de liberdade e de autoconsciência, também atravessou toda a sua vida como paixão e objeto de estudo. Ela se dedicou ao exame de vários momentos da obra estética de Lukács: a formação do romance, a noção juvenil e madura sobre o cinema – texto que também traduziu pioneiramente para o português – a apropriação lukácsiana das noções estéticas de Goethe, entre outros temas. Era conhecedora e amante de toda a obra de Thomas Mann e Balzac, que apresentou também para os estudantes, entre outros artistas e escritores.

Cabe destacar, da mesma forma, o seu trabalho nos projetos da Editora Ensaio e Ensaio ad Hominem, durante mais de vinte anos, concomitante à pesquisa e à docência. Esses projetos visavam a publicação, a divulgação e o estudo, com rigor técnico e intelectual, de obras de Marx e de Lukács, que a “delinquência acadêmica”, como referiu um de seus alunos, sempre preferiu legar ao silêncio.

Como parte desses projetos e como pessoa interessada em atuar em seu mundo, ela também se dedicou à análise da realidade brasileira. Participou de um projeto empreendido por José Chasin que buscava compreender a *miséria brasileira*, termo cunhado a partir da noção marxiana da *miséria alemã*, ambas focos do estudo e produção da nossa mãe. A sua compreensão da realidade brasileira parte do exame das diferentes formas de entificação do capitalismo no mundo, a via clássica, a via prussiana (termo de Lenin para o que Marx denominou a miséria alemã) e a via colonial (ou miséria brasileira).

Esse projeto incluiu o exame e a crítica conjunta do pensamento conservador brasileiro, para o qual ela realizou a análise dos discursos de Getúlio Vargas. Nesse trabalho, examinou a posição de Vargas quanto ao ordenamento econômico, com ênfase na problemática da autonomia nacional, e quanto à relação com os trabalhadores e a crise que levou ao desfecho de seu governo; procurou contribuir para a discussão em torno do significado do segundo governo Vargas, especialmente no que diz respeito à temática do “populismo” – criticando assim o modo como a esquerda não marxista entende a realidade brasileira e seus expoentes políticos e teóricos; e examinou a concepção de Chasin sobre a miséria brasileira e sua realidade mais contemporânea, legando-nos um artigo publicado postumamente sobre o golpe de 2016.

Todo esse conjunto de sua produção, cuja maior parte não se encontra publicada, constitui a herança que nos coube. Mas herdar é uma ação. Apenas a mais tacanha mentalidade burguesa poderia considerar a herança como algo passivo. É preciso, portanto, ser capaz de herdar, de se apropriar efetiva e ativamente da herança. Nós nos sentimos felizes por termos essa condição, que tampouco é casual: fomos

formadas por ela. E, novamente, não somos as únicas. Como afirmou Lincoln Secco, em mais de vinte anos como professora de Fundação Santo André, ela apresentou Marx para mais de uma geração de filhos de trabalhadores do ABC, de modo que formou uns tantos herdeiros, muitos dos quais generosamente já se ofereceram para compor essa força de trabalho que significa herdar, e que levaremos adiante: recolher, organizar, publicar e estudar as suas produções.

Se, em meio à nossa tristeza cortante, algo emerge como alegria, é justamente a sua vida, de significado inteiro e radical, de um humanismo fundante e sem igual, e a certeza de sermos a sua ramificação. Se um dia chegarmos à liberdade, ela terá contado com a vida e a atuação de nossa mãe querida, Livia Cotrim.

Esta homenagem é dedicada a toda a tribo.

Ana Cotrim e Vera Cotrim

Referências

MARX, Karl. Nova Gazeta Renana: artigos de Karl Marx. Apresentação e Tradução de Livia Cotrim. São Paulo: Educ, 2010, 612p.

Lukács e o cinema¹

Lukács and the cinema

Livia Cotrim²

Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo.
Professora do Centro Universitário
Fundação Santo André.

<https://orcid.org/0000-0002-3502-2520>

Recebido em: 29/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

1 Este texto foi escrito como uma apresentação às traduções, então inéditas em português, de dois textos de G. Lukács sobre o cinema: um escrito em 1913, “Reflexões para uma estética do cinema”, e o capítulo “Filme” de A peculiaridade do estético, de 1966. Foi publicado em conjunto com as duas traduções, do primeiro texto, feito por Felipe Marinelli, e do capítulo “Filme”, feito pela autora do presente artigo, Livia Cotrim, no livro Cinema, Educação e Arte, organizado por Rodrigo Chagas.

2 Livia Cotrim faleceu em agosto de 2019. Esta publicação é uma homenagem a ela.

Resumo

Este artigo analisa dois textos de G. Lukács sobre o cinema, separados por um intervalo de cinco décadas: o artigo “Reflexões para uma estética do cinema”, escrito em 1913; e o longo capítulo “Filme” de *A peculiaridade do estético*, escrita na segunda metade dos anos 1950 e publicada em 1963. São examinadas as proximidades e distâncias das duas concepções, marcadas por um mesmo interesse na particularidade dessa nova forma de arte, mas distintas tanto pelo desenvolvimento da própria arte cinematográfica, como pela trajetória intelectual de Lukács, que o levou do idealismo subjetivo ao materialismo e ao marxismo.

Palavras chave: G. Lukács. Estética. Cinema. Mimese. Meio homogêneo.

Abstract

This article analyzes two texts by G. Lukács on cinema, separated by an interval of five decades: the article “Thoughts Towards an Aesthetic of the Cinema”, written in 1913; and the long chapter entitled “Film” in his The Specificity of the Aesthetic, written in the late fifties and published in 1963. We intend to examine the proximity and distances of the two conceptions, marked by one same interest in the particularity of the new art, but distinct by the development of cinematographic art itself, and by Lukács' intellectual trajectory, which led him from subjective idealism to materialism and marxism.

Keywords: G. Lukács. Aesthetics. Film. Mimese. Homogeneous medium.

Por trás de qualquer atividade artística está a questão: até que ponto é realmente este mundo um mundo do homem, um mundo que ele possa afirmar como mundo próprio, adequado a sua humanidade? (G. Lukács)

Os dois textos de Georg Lukács sobre o cinema, publicados aqui pela primeira vez em português, pertencem a períodos muito distintos, poderíamos dizer polares, de sua produção teórica. Enquanto o artigo “Reflexões para uma estética do cinema” foi escrito em 1913, “Filme” é um segmento de uma de suas grandes obras da maturidade, a *Estética – I: A Peculiaridade do Estético*³, redigida na segunda metade da década de 1950 e publicada em 1963. Nesse meio século, seu pensamento se transformou amplamente, e os dois textos testemunham essas mudanças, bem como a continuidade da preocupação com determinados temas. Como se sabe, Lukács afirmou, sobre sua própria trajetória, que “Minha vida forma uma sequência lógica. Acho que no meu desenvolvimento não há elementos inorgânicos” (LUKÁCS, 1999, p. 83). Entretanto, o tratamento dos temas que permanecem e de tantos outros que afloram se beneficiará de uma apropriação cada vez mais ampla do pensamento marxiano.

Em 1984, Chasin constatava que, “na atualidade, a herança lukácsiana quase não é reclamada”, e frisava que “no processo social de nossos tempos, o ostracismo de Lukács é a pedra angular na ‘construção’ do ostracismo de Marx”⁴. Esse ostracismo atingiu principalmente a obra produzida após a consolidação de sua apropriação do marxismo, ou seja, considerando indicações apresentadas pelo próprio Lukács, a partir da década de 1930, quando, já em Moscou, tomou conhecimento dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. O quanto essa situação se amenizou nos 30 anos que decorreram desde a década de 1980 pode ser avaliado pela inexistência, até o momento, de tradução para o português da *Estética*, assim como de *A Destruição da Razão*⁵ e de inúmeros outros textos de Lukács; e só muito recentemente passamos a contar com a tradução de sua outra obra fundamental de maturidade, a *Ontologia do Ser Social* e os *Prolegômenos a uma Ontologia do Ser Social*.⁶

3 Planejada como uma obra em três partes, apenas a primeira delas foi concluída. Com o título *Die Eigenart des Ästhetischen*, essa Parte I da *Estética* foi publicada em 1963, pela editora Luchterhand, em Berlim. Em 1966 foi publicada em Barcelona, com o título *Estética I – La peculiaridad de lo estético*, em quatro volumes, em tradução de Manuel Sacristán, pela Grijalbo. Não há até o momento tradução para o português.

4 Ver J. CHASIN et all. “Tempos de Lukács e Nossos Tempos – socialismo e liberdade. Entrevista com István Mészáros”. In: *Ensaio* nº 13, São Paulo: Ensaio, 1984.

5 *Die Zerstörung der Vernunft* foi escrito entre a Segunda Guerra Mundial e 1952, sendo publicado em 1954; há edição em espanhol: *El Asalto a la Razón*. Barcelona: Grijalbo, 1959.

6 Publicada no original alemão apenas em 1984 pela editora Luchterhand, Berlim, com o título *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, assim como os *Prolegomena zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, o volume I dessa obra foi traduzido para o italiano em 1976, e os volumes II* e II** em 1981, pela editora Riuniti (os *Prolegômenos* só foram editados na Itália em 1990, pela editora Guerini e Associati. Em 1979, foram publicados em português, pela Editora Ciências Humanas, os capítulos “Os princípios ontológicos fundamentais de Marx” e “A falsa e a verdadeira ontologia de

Em contrapartida, foram amplamente difundidas suas obras juvenis, em particular *História e Consciência de Classe* e, no campo da estética, a *Teoria do Romance*, consideradas por muitos superiores à obra posterior, alvo de desconsideração ou de crítica. Entretanto, como atestam I. Mészáros e N. Tertulian, as críticas e acusações dirigidas a Lukács por pensadores tão significativos e de posições tão distintas quanto J.-P. Sartre, T. Adorno, I. Deutscher e outros não se baseiam em uma apreciação criteriosa nem das obras, nem das posições políticas assumidas,⁷ desconsiderando que “antes de interpretar ou criticar é incontornavelmente necessário compreender e fazer prova de haver compreendido” (CHASIN, 2009, p. 25); e desconsiderando a postura do próprio Lukács, que manteve uma atitude crítica em relação a seus próprios textos e posições e que, em diversos momentos, voltou-se à análise de seu percurso, identificando as ideias que manteve, as que passou a rejeitar, e por que o fez.⁸ E nesse processo “foi capaz de renunciar crítica e deliberadamente [...] ao prestígio de obras consagradas [...] que teriam feito, cada um de *per se*, a inconfessa e sempre almejada glória de carreira de qualquer um, inclusive dos melhores e mais respeitáveis” (VAISMAN, 2005, p. 294).

A complexa trajetória intelectual de Lukács foi marcada por diversos pontos de inflexão. Evidentemente, não se trata aqui de retomá-la, mas somente de indicar a que momentos dela pertencem os dois textos aqui publicados.

Hegel”, em tradução de Carlos Nelson Coutinho. Desde fins da década de 80, sob a orientação de José Chasin, diversos capítulos da *Ontologia* foram traduzidos, no âmbito de trabalhos de mestrado e doutorado que se debruçaram sobre essa obra. Um dos projetos de Chasin que não conseguiram ver a luz durante sua vida era a publicação integral da obra, bem como dos *Prolegômenos*, redigidos por Lukács posteriormente, e em que altera sua posição e avança na apreensão de diversos problemas centrais. Apenas recentemente foram publicadas em português, pela Editora Boitempo (São Paulo) ambas as obras: os *Prolegômenos para uma Ontologia do Ser Social* em 2010; *Para uma Ontologia do Ser Social I* em 2012 e *Para uma Ontologia do Ser Social II* em 2013. A mesma editora também publicou, em 2011, *O Romance Histórico*.⁷ Assim, por exemplo, diz Mészáros na entrevista citada: “mamma mia! quando li o ataque de Adorno...” Foi publicado na Alemanha Ocidental, no *Der Monat*, que era o periódico da CIA, e foi rapidamente reproduzido em órgãos da CIA de outros países, como por exemplo na França (*Preuves*), Inglaterra (*Encounter*) etc. Tratava-se de um ataque feito de uma situação absolutamente segura, sem correr nenhum risco, contra um homem que se encontrava em perigo, na prisão, submetido a um ataque maciço”, e que “não escrevia seus artigos em órgãos oficiais da GPU, da KGB, ou quaisquer outros equivalentes aos da CIA”. Sobre a rejeição de Merleau-Ponty da obra madura de Lukács, afirma que “Só constatei a sua total ignorância sobre a obra lukácsiana. Não sabia nada e nem queria saber” (CHASIN et al., 1984, pp. 20–21). Tertulian, por sua vez, acerca da rejeição a A destruição da razão, afirma que “é preciso observar que esta grande empreitada de estabelecer a genealogia da *Weltanschauung* nazista não se ressentiu do sectarismo político professado pelo autor em 1933. Identificá-la a um processo de tipo “stalinista” seria ignorar sua substância. Os adversários de A destruição da razão – Leszek Kolakowski, David Pide, Arpad Kadarkay, Bedeschi, sem esquecer T. W. Adorno – não conseguiram abalar as bases filosóficas do livro. Pior: eles nem mesmo empreenderam um verdadeiro exame de suas teses fundamentais. [...] Buscaríamos em vão nos adversários do livro uma confrontação com sua argumentação filosófica” (TERTULIAN, 2007, pp. 28–9).

⁸ Lembra Chasin que a bibliografia de Lukács “é toda ela pontilhada por numerosos escritos autobiográficos. Exemplificando: o diário de 1910–1911, também *Das Gericht* (1913) e ainda *Sobre a Pobreza do Espírito*, da mesma época, e os mais conhecidos, como *Meu Caminho para Marx* (1933), com o *Postscriptum* de 57, o *Prefácio* de 62 à *Teoria do Romance* e o célebre *Prefácio* de 67 a *História e Consciência de Classe* que, de fato, prefacia os escritos do período 1918–1930 na edição das *Werke* pela Luchterhand da RFA” (J. CHASIN. In: LUKÁCS, 1999); e, é claro, o próprio *Pensamento Vivido*, de 1971.

O texto “Reflexões” pertence à primeira fase de sua produção, cuja obra principal é *A alma e as formas*. À época Lukács assumia, sem a questionar, a “tese neokantiana da ‘imanência da consciência’”; e a suspeita que mantinha “frente ao extremado idealismo subjetivo” apenas o levou “a uma aproximação com aquelas escolas filosóficas que queriam resolver esse problema de forma irracionalista, relativista e, até muitas vezes, mística (Windelband–Rickert, Simmel, Dilthey)”. Tendo sido discípulo direto de Simmel, assume *A Filosofia do Dinheiro* “e os escritos sobre o protestantismo de Max Weber” como “modelos para uma ‘sociologia da literatura’” (LUKÁCS, 1988, p. 92). Tais parâmetros marcam os ensaios publicados entre 1907 e 1911.

Segue-se uma crise filosófica, que “foi determinada objetivamente pela manifestação mais intensa das contradições imperialistas e foi precipitada com a eclosão da Guerra Mundial”, crise que desemboca na passagem de Kant a Hegel, do idealismo subjetivo ao idealismo objetivo, cujo marco é a *Teoria do Romance*, escrita em 1914/15 (LUKÁCS, 1988, p. 93).

Até 1913, a tragédia é o gênero artístico que ocupa lugar central no pensamento lukacsiano (posteriormente, o romance ocupará essa posição). Como mostra Tertulian, em *A alma e as formas* Lukács estabelecia uma clara separação entre a existência cotidiana, desprovida de autenticidade, e a existência essencial, autêntica, presente na tragédia, na qual nada havia de inessencial (2008, p. 34). A tragédia é vista “como a encarnação superlativa da vida essencializada”; no trágico, “a existência corrente, caracterizada pela relatividade, pelo compromisso, pelas possibilidades infinitas de adaptação, é definitivamente suprimida, e o ser humano, forçado a existir no nível de suas possibilidades extremas, no lugar em que tudo se torna unívoco, estável e exemplar” (TERTULIAN, 2008, p. 29). O herói trágico age por motivações essenciais, o que confere a suas ações “o sinete unívoco de atos determinados pelo destino” (TERTULIAN, 2008, p. 30). Ao mesmo tempo, o filósofo húngaro identificava a “dificuldade de um drama autêntico desabrochar nas condições da vida moderna, com seu caráter árido e repugnante” (TERTULIAN, 2008, p. 68).

Em “Reflexões”, Lukács busca apreender a peculiaridade estética do filme, as possibilidades específicas desse gênero artístico de refiguração dos homens e seu mundo, que o delimitam e lhe conferem sua fisionomia própria. À época, o cinema ainda não completara duas décadas de existência, considerando a data oficial de seu surgimento (1895); o primeiro longa-metragem (com 70 minutos de duração) só foi rodado em 1906. Charles Chaplin faria seu primeiro filme no ano seguinte àquele em que Lukács escreve (1914); dois anos depois, W. D. Griffith rodaria *O nascimento de uma nação* (1915); apenas na década de 1920 se desenvolveriam o cinema soviético, o cinema impressionista francês, o expressionista alemão, o surrealismo de Buñuel. E só no final dessa década o cinema deixaria de ser mudo.

Lukács destaca a necessidade de investigar o “real sentido e o valor” do cinema como uma “nova beleza”. E o faz tomando como termo de comparação o teatro, coerentemente com o lugar privilegiado que atribuía então ao drama, estabelecendo as distinções a partir de alguns eixos: a presença viva do ator no teatro e sua ausência no cinema; uma temporalidade quase imóvel no teatro e uma constante mudança no cinema; a centralidade da palavra no teatro, ligada à exposição do destino e da alma humana, e sua ausência no cinema, votado a acolher, em contrapartida, a variedade da vida.

Sobre o teatro, Lukács ressalta a presença do ator diante das pessoas na plateia acima das “palavras e gestos dos atores” ou dos “acontecimentos do drama”. A “presença absoluta” e o presente como tempo próprio do destino⁹ se unem, o que intensifica a vida além do que é possível no cotidiano e a eleva à esfera do destino.

No cinema não existe tal presença; os personagens são “apenas movimento e ações das pessoas, mas *não são pessoas*”; tais imagens obtêm uma vida, designada como “fantástica”, diferente da vida do palco; a ausência de presencialidade é identificada com a ausência de destino, de razão, de motivos. Trata-se de uma vida sem perspectiva, “sem medida e sem ordem, sem ser e valor”, em uma palavra, uma “vida sem alma”. Evidencia-se aqui o lugar central ocupado pela “dualidade da existência humana banal, empírica (*das gewöhnliche Leben*) e da vida autêntica (*das lebendige Leben*)” (TERTULIAN, 2008, p. 97).

À presencialidade ou à falta dela ligam-se diferentes temporalidades – no palco, a força do “presente” eterniza os “grandes momentos”, e o fluxo destes não contradiz a permanência, o repouso interno; no cinema, a temporalidade é a do movimento e mudança contínuos. Daí o jovem pensador extraía a diferença dos respectivos princípios de composição: no palco, em que se reduz o empiricamente vivo, tal princípio é a necessidade; no cinema, que só acolhe o empiricamente vivo, o princípio é a possibilidade ilimitada, equivalente à da realidade corrente – nas imagens do cinema, “tudo é igualmente verdadeiro e real”.

Enquanto no teatro cada cena se liga a outra por uma causalidade interna, portanto pela necessidade, no cinema apenas a sucessão das cenas as vincula, de sorte que nada obriga a uma determinada sucessão ao invés de outra. A possibilidade ilimitada, a realidade de todas as imagens, a temporalidade específica, tornam o cinema similar à vida, próximo à natureza, mas sem os limites que a restringem.

A vivacidade do cinema, entretanto, é alcançada às custas da alma; o cinema é o mundo das ações sem motivo e significado, dos acontecimentos, mas não do destino, e por isso mesmo ali não cabe a palavra; o cinema é mudo, pensava Lukács, não por uma deficiência da técnica então disponível, mas por necessidade de seu *principium stilisationis*. A palavra é o veículo da alma e do destino, e o mundo criado pelo cinema é o mundo do corpo, no qual “o ordinário movimento das ruas e mercados” pode receber “um

9 Nos termos de Tertulian, “[...] a tragédia estava precisamente definida como um autodespojamento do espírito de toda temporalidade histórica”. (2008, p. 95).

forte humor e uma poesia espontânea”. É um “palco do *repouso* de si mesmo, um lugar do divertimento”, não da “edificação e elevação”. O cinema dá forma “a tudo que pertence à categoria do divertimento”; é o que lhe é próprio, ao contrário do teatro, lugar do drama.

Tal como no teatro não cabe o divertimento, nem a “naturalidade da natureza”, no cinema não cabe o drama, não cabe a expressão da subjetividade humana.

Ao final do texto, Lukács manifesta a esperança de que o cinema, desenvolvendo-se, possa saciar, na forma mais adequada e “realmente artística”, a “ânsia insuperável por divertimento” que eliminou o drama dos palcos teatrais e, assim, possa “espancar até a morte” a “literatura de entretenimento dos palcos”, abrindo caminho para o retorno do drama ao teatro.

Subjacente e permeando a análise encontra-se, pois, a oposição entre “a assim denominada ‘vida’”, em que não é possível “eivar tudo à esfera do destino”, e a “intensidade da vida” que alcança essa altitude e só se apresenta no drama. Conectada a esta, a contraposição entre o empírico e o essencial, corpo e alma, objetividade e subjetividade, de maneira que “o mais interior de nossa alma” só pode ser expresso pela palavra, como presente, e na forma de “almas e destinos despídos” do empírico, de movimento e mudança efetivos. Aqui, pois, “A verdadeira vida é sempre irreal (*unwirklich*), sempre impossível para a vida empírica”¹⁰. Por isso o cinema, representando ações, com personagens que têm movimento, “mas não têm alma”, é necessariamente privado da palavra e exprime, embora artisticamente, apenas a exterioridade, podendo ser por isso leve e divertido.

Em síntese: almas despídas de corpos, no drama, e corpos despojados de almas, no cinema.

Durante as cinco décadas que separam esse artigo da publicação da *Estética*, o pensamento lukácsiano passou por inflexões extremamente significativas. Conforme o depoimento do próprio autor, a crise de meados da década de 1910 o levou, primeiro, do idealismo subjetivo ao objetivo, ou seja, a Hegel, de que a *Teoria do Romance* é o principal resultado, trazendo já a marca da historicidade, mais precisamente, relacionando a “existência de uma categoria estética e o *dever* histórico” (TERTULIAN, 2008, p. 36). O

¹⁰ LUKÁCS *apud* TERTULIAN, 2008, p. 88. O contexto da citação é a afirmação de que, para o jovem Lukács, “A vida real, empírica, é muitas vezes descrita como uma zona da relatividade, da confusão, no não-essencial”; a esse “desregramento anárquico”, Lukács opunha a *forma*, alcançada “Quando os movimentos da alma perdem seu caráter acidental para receber a marca da essencialidade, quando os atos ditados pela alma humana escapam ao puro empirismo para adquirir a aura do *destino* e quando, enfim, ‘alma’ e ‘destino’ se encontram em convergência ideal, só então se pode falar propriamente de *forma* em arte”.

centro da análise lukácsiana é ocupado pelo romance, entendido como a forma que nasce no momento histórico em que “se produziu uma irremediável cisão entre o mundo objetivo e as aspirações individuais”, isto é, num “mundo deslocado, que caracteriza uma heterogeneidade radical entre exterioridade e interioridade” (TERTULIAN, 2008, p. 35) entre sujeito e objeto, configurando um mundo (o mundo moderno) carente de totalidade. “O jovem Lukács compreende a realidade exterior, objetiva, como inessencial, carente de substância – que para ele, seguindo Hegel, é espiritual – e a existência interior, subjetiva, como plena de substância, mas impossibilitada de se realizar como ação nesse mundo” (COTRIM, A., 2011, p. 575).

Assumindo a caracterização e a condenação fichteana do período como “época da pecaminosidade consumada”, Lukács considerava que “a arte é boa quando se opõe a esse decurso”; identifica nessa oposição a importância do realismo russo, “pois Tolstói e Dostoievski nos ensinaram como na literatura se pode condenar em bloco todo um sistema” (LUKÁCS, 1999, p. 49). Tal concepção envolvia uma posição anticapitalista, de sorte que havia em Lukács “uma mistura que não existia na literatura da época, ou seja, que alguém, hegeliano e representante da ciência do espírito, assumisse ao mesmo tempo uma posição de esquerda e mesmo, dentro de certos limites, revolucionária” (LUKÁCS, 1999, p. 40).

Poucos anos depois, impulsionado pela Revolução Russa, adere ao Partido Comunista¹¹ e ao marxismo, ingressando neste, porém “carregado dos componentes messiânicos e da devoção pela ética segunda que haviam caracterizado sua etapa anterior” (VEDDA, s/d, p. 8) e sem que essa adesão tenha eliminado as influências do idealismo alemão” (TERTULIAN, 2008, pp. 41 e 45).

O próprio filósofo húngaro indicou as limitações de seu marxismo de então: persistira nele “um subjetivismo ultraesquerdista”, que o “impedia de compreender [...] o aspecto materialista da dialética no seu significado filosófico mais abrangente. O meu livro *História e Consciência de Classe* (1923) mostra muito claramente essa transição. [...] problemas decisivos da dialética foram resolvidos nessa obra de maneira idealista” (LUKÁCS, 1988, p. 94). No Prefácio de 1967 à reedição de *História e Consciência de Classe*, Lukács detalha amplamente tais restrições e, anos depois, indica como “erro ontológico fundamental de todo o livro” reconhecer como ser apenas o ser social, faltando-lhe a “universalidade do marxismo segundo a qual o orgânico provém do inorgânico e a sociedade, por intermédio do trabalho, da natureza orgânica” (LUKÁCS, 1999, p. 78).

¹¹ “As revoluções de [19]17 e [19]18 surpreenderam-me no bojo dessa efervescência ideológica. Em dezembro de 1918, depois de breve hesitação, ingressei no Partido Comunista Húngaro”. (LUKÁCS, 1988, p. 94). Logo em seguida, Lukács, “Como membro do Comitê Central, em 1919, tomava parte ativa na revolução húngara de então, nas posições, alternadamente, de comissário do povo na Instrução Pública da República Húngara, de comissário político do Exército Vermelho Húngaro no *front* e, depois, de militante clandestino notável, em Budapeste, depois que a revolução tinha sido sufocada”. (TERTULIAN, 2008, pp. 38–39).

Esse período de transformação encerra-se, na periodização de Tertulian, com as Teses de Blum, de 1929 (que renderam a Lukács a ameaça de expulsão do PC), nas quais “encontra-se, em germe, a intolerância que Lukács iria manifestar, a partir de então, diante de todo dogmatismo ou todo sectarismo (compreendido aí o programa de uma cultura ‘puramente proletária’) e sua vontade de estabelecer uma ponte durável entre a cultura do passado e a cultura autenticamente democrática ou socialista do presente” (LUKÁCS, 1999, p. 47)¹²

No início da década de 1930, já em Moscou, a leitura dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* impressionou Lukács pela identificação da *objetividade* como categoria básica do ser e da prioridade da objetivação, induzindo a uma guinada em seu pensamento, que daí em diante manifesta “inflexões pronunciadas à ontologia” (CHASIN, 2009)¹³.

Essa transformação incidirá imediatamente sobre a concepção estética. Enquanto Mehring buscava “completar” o marxismo com a estética kantiana, e Plekhanov com uma estética positivista, Lukács, junto com Lifschitz, deu-se conta, naquele período, de que, sendo o marxismo uma “visão universal do mundo [...] devia haver uma estética marxiana própria, que o marxismo não tomava de Kant nem de nenhum outro”. E completa lembrando que ele e Lifschitz foram “os primeiros a falar de uma estética marxiana específica”, para cujo desenvolvimento seria necessário partir de Marx (LUKÁCS, 1999, pp. 87–88).

As posições desenvolvidas por Lukács a partir de então foram alvo de críticas de sentidos opostos, envolvendo suas posições teóricas e políticas. Conforme Tertulian, “Por uma parte era vilipendiado como “*revisionista*” acusado de ter inventado o conceito de stalinismo, “*uma ficção não-científica*” e de utilizar “*o combate contra o stalinismo*” para proceder a uma revisão do leninismo e, nas circunstâncias de 1956¹⁴, para “*reunir e desencadear o ataque das forças contrarrevolucionárias*”; de outra parte, acusavam-no de ser “um dócil intérprete das injunções stalinistas, interiorizando-as mesmo ao ponto de as sublimar em seu discurso crítico e filosófico [...]. Mesmo pessoas que tinham admiração e respeito por sua obra consideravam que, durante sua permanência na União Soviética, ele teria se curvado às exigências oficiais” (TERTULIAN, 2007).¹⁵

12 O próprio Lukács afirma que nas Teses de Blum é vitorioso o realismo húngaro, e se encerra o dualismo entre sectarismo messiânico no plano internacional e realismo político nas questões húngaras (1999, p. 77–78).

13 Outros estudiosos da obra lukácsiana também identificam essa transformação. Celso Frederico denomina a “guinada marxista” (2005) e Miguel Vedda a considera uma “viragem ontológica” (2006). Mas é preciso considerar que só na década de 60 Lukács passou a usar a expressão, vencendo a resistência que nutria ao uso do termo, seja por sua associação ao existencialismo, seja por “não ter se dado conta da possibilidade de uma ontologia em bases materialistas” (VAISMAN, 2007).

14 Lukács foi um dos principais incentivadores do círculo de Petöfi, que começa a se reunir em 1956, e desempenhou um importante papel na sublevação húngara do período. Derrotada a insurreição, Lukács foi deportado para a Romênia.

15 Tertulian cita A. GEDÖ. Zu einigen theoretischen Problemen des ideologischen Klassenkampfes der Gegenwart, no volume Georg Lukács und der Revisionismus, Berlin, Aufbau Verlag 1960, pp. 32–36; e H. KOCH. Theorie und Politik bei Georg Lukács no mesmo volume, p. 135.

No entanto, diversos escritos de Lukács dos anos 30 e 40 envolviam críticas à burocracia e à linha política stalinista.¹⁶ Também no que se refere à filosofia, seu trabalho se opunha à “linha oficial”.¹⁷ Igualmente impropriedade é a acusação de “conformismo estético” às “orientações fundamentais da crítica soviética da época”, acusação que identifica a defesa do realismo¹⁸ e a crítica da vanguarda mantidas por Lukács à “*politização*’ forçada da literatura, praticada pela crítica soviética” (TERTULIAN, 2007, p. 262), embora a ausência de identidade entre tais posições fosse declarada tanto por Lukács, quanto pela crítica oficial soviética e húngara, em diversas ocasiões.¹⁹

Enquanto os que o acusam de stalinismo se multiplicam, os testemunhos que atestam “a atitude estruturalmente anti-stalinista de Lukács nos anos trinta, são raros”; entre estes, Tertulian (2007) destaca o trabalho pioneiro de Leo Kofler, de 1952, “primeira tentativa de apresentá-lo em uma relação antinômica com o poder stalinista”, e um artigo de Harold Rosenberg, de 1964, que, embora crítico de Lukács, reconhece aquela antinomia.

As posições manifestadas no combate à “arte de tendência”, ao *Proletkult*, e ao naturalismo,²⁰ e nas polêmicas em torno da arte de vanguarda foram, em linhas gerais, sustentadas nas décadas seguintes. Trabalhos sobre a teoria do realismo, como, entre outros, *Trata-se do realismo!*, *Narrar ou Descrever?*, *A Fisionomia intelectual dos personagens artísticos*, *O romance como epopeia burguesa*; estudos sobre a arte nas obras

16 Não por acaso, no final dessa década e início da seguinte Lukács “estava sendo atacado por Révai e outros elementos do partido”, e “estava muito isolado” na Hungria, ao ponto de que, “em 1951, o boicote foi tão forte que todos os livros de Lukács foram retirados da biblioteca” da universidade em que lecionava. Cf. I. MÉSZÁROS. In CHASIN *et al*, 1984, p. 15.

17 Tertulian afirma que Lukács desenvolveu “um conceito de *universalidade filosófica* do marxismo, que vai-se revelar, pelo seu caráter antirreducionista, um inimigo indubitável para a vulgata stalinista. As virtualidades deste conceito eminentemente *filosófico* do pensamento de Marx iria se realizar plenamente nas grandes obras escritas por Lukács até o fim de sua vida, a *Estética* e a *Ontologia do ser social*, mas as bases desta abordagem aparecem claramente nele desde os inícios dos anos trinta” (TERTULIAN, 2007, pp. 14–15). O próprio Lukács destaca *O Jovem Hegel*, que “evidentemente se opunha a toda a linha oficial, porque Zdanov sustentava que Hegel era um dos críticos românticos da Revolução Francesa”; e *A Destruição da Razão*, que “era contra o dogma segundo o qual a filosofia moderna se fundava exclusivamente na oposição entre materialismo e idealismo”, assumindo “a oposição entre irracionalismo e racionalismo, qualquer que fosse a forma destes, idealista ou materialista” (LUKÁCS, 1999, p. 88). (*Der junge Hegel und die Probleme der Kapitalistischen Gesellschaft* foi escrito em fins de 1938, mas publicado somente em 1948, na Suíça, e em 1954 na RDA; há edição em espanhol: *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Barcelona/México: Grijalbo, 1972; não há edição em português.)

18 “[...] uma das ideias favoritas de Lukács, que contraria muita gente: o realismo é um caráter congênito da arte de todos os lugares e de todos os tempos, e não uma simples questão de um estilo entre outros.” (TERTULIAN, 2007, p. 262).

19 Como lembra Mészáros, quando viveu na URSS (entre 1933 e 1945), Lukács participou da Associação dos Escritores e, nela, “fazia oposição ao zdanovismo”, razão pela qual “chegou a ser preso”. E acrescenta que apresentar o abandono das posições defendidas em *História e Consciência de Classe*, como muitos fizeram, “como uma capitulação ao stalinismo [...] é um absurdo”. Cf. I. Mészáros, 1984, pp. 12 e 13.

20 Ver também, a esse respeito, A. COTRIM. *Literatura e realismo em György Lukács*. Rio Grande do Sul: Zouk, 2016.

de Marx e Engels, e inúmeros outros sobre a literatura alemã, francesa e russa²¹ testemunham a exercitação, o desdobramento e a ampliação de sua análise estética.²²

Assim, quando Lukács inicia a redação da *Estética*, o faz apoiado numa já longa exercitação da análise estética desenvolvida a partir da apropriação cada vez mais ampla do pensamento marxiano, que resulta na acentuação da tendência à ontologia. Embora o termo só venha a ser utilizado mais tarde, “há claros indícios que tornam factível a hipótese de que, em termos lógicos, os problemas ontológicos já estavam presentes” (VAISMAN, 2007)²³ na *Estética*. Essa posição, e em seguida a assunção da ontologia a partir do reconhecimento do caráter ontológico do pensamento de Marx (de que Lukács foi o pioneiro), aumentou ainda mais a “imensa solidão teórica a que esteve constringido seu trabalho” (VAISMAN, 2005, p. 294).

O segmento intitulado “Filme” é o item V do capítulo 14: “Questões Liminares da Mimese Estética” da *Estética*. A análise do filme aqui apresentada se beneficia tanto das inflexões sofridas pelo pensamento do autor quanto do desenvolvimento do cinema nas cinco décadas que o separam do artigo de 1913. Podemos identificar nesse segmento uma ampla gama de categorias e de temas que perpassam toda a obra. Vale, então, pontuar algumas delas.

Antes de mais nada, preside o exame do cinema, forma artística relativamente recente, o mesmo pressuposto de toda análise estética lukácsiana de maturidade²⁴: o de que há obras de arte, de sorte que a análise deve partir da própria obra.²⁵ Isso significa, de uma parte, não tomar a apreciação subjetiva como ponto de partida para a apreensão da obra, e, de outra, reconhecer que a essência do estético não é “algo originário e unitário desde o primeiro momento”. O processo da hominização do homem pelo trabalho permite entender e demonstrar ambos esses aspectos. Remetendo à explicação marxiana de que

21 Uma relação detalhada da produção lukácsiana entre 1931 e 1942 encontra-se na dissertação de mestrado de Ana Cotrim, *O realismo nos escritos de Lukács nos anos 30: a centralidade da ação* (2010). Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-27042010-140634/pt-br.php>.

22 Entre as produções da década de 1930, Tertulian destaca *O Romance Histórico*, considerando que esse livro “inaugura um novo tipo de leitura e de interpretação de obras literárias, de um modo sistemático”, leitura na qual, em contraposição ao sociologismo vulgar e apoiado no exame de “quase um século e meio de evolução de uma forma literária”, Lukács demonstra a “estreita conjunção entre a autenticidade histórica (tomada em um sentido substancial e não no sentido de exatidão documentária) e o grau de valor estético das obras” (TERTULIAN, 2008, pp. 186 e 172). Escrito entre 1936–1937, esse livro foi publicado inicialmente em capítulos na revista russa *Literaturni Kritik*. A primeira edição alemã data de 1955. Há edição em português: *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

23 Vale, entretanto, lembrar que, como mostrou Chasin, nessa obra também se manifesta ainda a excessiva aproximação de Marx a Hegel. Cf. CHASIN, 2009, especialmente cap. IV.

24 E que, em alguma medida, está presente mesmo no texto de 1913: quando Lukács critica aqueles que analisam o cinema pedagógica ou economicamente, mas não esteticamente, não considerando que há uma “*beleza nova*”.

25 A avaliação da passagem do filme mudo ao sonoro é indicativo desse critério, assim como a impossibilidade de estabelecer regras gerais, a necessidade de “análises concretas de sucessos e fracassos concretos” para “determinar as possibilidades e limitações” dessa forma artística.

“é apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana” que nasce “a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva” (MARX, 2004, p. 110), Lukács indica que, quanto à estética, e diferentemente da ciência, “não só a receptividade, mas inclusive os objetos mesmos são produtos da evolução social”, de sorte que, no caso da arte, “não pode existir qualquer objeto sem sujeito” (LUKÁCS, 1966, pp. 238 e 240). Ao recusar uma suposta capacidade artística pré-existente, Lukács assume que a arte, como campo geral, é resultado da criação de cada obra de arte e de cada forma artística específica: “na realidade estética imediata só há artes particulares, e inclusive somente obras de arte individuais, cuja comunidade estética só é captável conceitualmente, não de um modo imediatamente artístico” (LUKÁCS, 1966, p. 249).

O reconhecimento da arte como mimese antropomorfizadora liga-se a uma avaliação de sua função social e das múltiplas relações entre arte e vida cotidiana bastante distinta da apresentada em 1913, e, de outra parte, fundamenta a crítica ao naturalismo presente também nesse segmento.

Inserindo-se em uma tradição que remonta a Aristóteles, para Lukács a arte é uma forma de apropriação do mundo pelos homens, por isso mimética, forma sócio-historicamente desenvolvida, cuja peculiaridade responde a necessidades humanas diferentes das que outras formas de apropriação do mundo buscam satisfazer.

O ponto de partida é o reconhecimento, acompanhando Marx, da existência objetiva do mundo e, nele, dos homens como indivíduos igualmente objetivos e ativos. O caráter genérico do homem e a relação entre individualidade e genericidade, as diferentes formas de apreensão e reprodução do mundo, entre as quais se situa a arte, encontram sua raiz na forma específica da atividade humana, o trabalho, no qual nasce a relação entre sujeito e objeto. Apenas no curso do desenvolvimento do trabalho “um ser vivo se desprende da natureza, *se destacou laboriosamente* dela, no sentido literal desse advérbio; pela primeira vez, um ser vivo, o homem, se contrapõe como sujeito ativo a toda a natureza. Antes de que o homem chegue a ser para si mesmo *sujeito*, a natureza se lhe converteu em *objeto*. Uma coisa natural só chega a ser objeto por se converter em objeto ou instrumento do trabalho”; não pode haver uma relação sujeito-objeto em “nenhum intercâmbio natural imediato”, e sim somente “no intercâmbio *mediado*, no processo de trabalho” (FISCHER, apud LUKÁCS, 1966, pp. 88-89).

Tal intercâmbio, mediado por uma atividade sensível cujo resultado já existia antes idealmente na representação do trabalhador, possibilita e pressupõe “certo grau de reflexo correto da realidade objetiva na consciência do homem” (LUKÁCS, 1966, p. 40).

Essa forma peculiar da atividade – característica da objetividade autoposta humana – media a relação entre objetividade e subjetividade, capacitando os indivíduos a produzir o mundo humano em suas duas faces: a objetividade externa aos indivíduos é subjetividade objetivada, dação de forma humana (presente antes na subjetividade) à

natureza; e a subjetividade de cada um é resultado da apropriação das capacidades produzidas na e pela atividade prática.

É onde assenta a produção simultânea de sentidos humanos para os objetos, e de objetos humanos para os sentidos, ambos resultados da história, portanto sociais.

Esse processo social de produção de capacidades humanas, incluídas as relações dos homens entre si, produz a individualidade, que não se confunde com a mera singularidade dos exemplares do gênero, embora a tenha como ponto de partida. Assim como não são abstrações fixas e opostas, também não há identidade imediata entre indivíduo e gênero, pois este não é mais generidade muda.²⁶ Cada um, ao exercer o trabalho, produz material e espiritualmente para o gênero, objetivando capacidades subjetivas só desenvolvidas no interior de cooperação com os demais, portanto genéricas. Assim, o objeto (e as relações sociais) produzido contém generidade humana, é parte do gênero humano, e como tal é apropriável pelos demais indivíduos. Mas cada qual se apropria de cada objeto, relação ou capacidade, sintetiza-o com as demais já incorporadas, e atua novamente com essa nova configuração de modo *sui generis*. Assim, a irrepetibilidade, característica do indivíduo, não se identifica com a irreducibilidade ao gênero; ao contrário disso, “a individualidade é síntese máxima da produção social, em outros termos – a sociabilidade se realiza e se confirma na individualidade – e pela qualidade desta pode ser avaliada” (CHASIN, 1999, p. 59).

No processo infinito de autoprodução humana,²⁷ a consciência desempenha um duplo papel: receptivo, reproduzindo o mundo existente; e projetivo, elaborando novas formas, novos objetos, novas capacidades, novas relações sociais, isto é: novos homens.

Tal como a projeção de um objeto novo se faz a partir da refiguração mental das potencialidades efetivas de coisas e relações preexistentes, também a projeção de novas formas de existência humana, individual e social, se faz a partir da refiguração de potencialidades humanas preexistentes.

A arte se constitui como uma das formas criadas pelos homens, no decurso do processo histórico, de apropriação do mundo, portanto também forma criadora de mundo, já que, pela produção dos objetos artísticos e dos sentidos adequados a eles, os homens produzem a si mesmos e projetam, na forma particular da apropriação artística de mundo, o que poderia ser.

A análise do processo de trabalho, superando a contraposição, de que padeciam os escritos lukácsianos de juventude, entre sujeito e objeto, exterior e interior, permite

26 Nos termos de Marx: “O indivíduo é o ser social. Sua manifestação de vida [...] é, por isso, uma externalização e confirmação de vida social. A vida individual e a vida genérica do homem não são diversas, por mais que também – e isto necessariamente – o modo de existência da vida individual seja um modo mais particular ou mais universal da vida genérica, ou quanto mais a vida genérica seja uma vida individual mais particular ou universal” (2004, p. 107).

27 Lembrando, mais uma vez, os termos marxianos: “a história social dos homens nunca é senão a história do seu desenvolvimento individual” (MARX. Carta a P. Annenkov, de 28/12/1846, cf. bibliografia).

identificar que tanto a ciência quanto a arte têm sua gênese em problemas postos pela vida cotidiana, para cuja solução as formas imediatas de apreensão do mundo próprias dessa esfera são insuficientes. A fim de poderem responder àquelas demandas, precisam se diferenciar dos modos de pensar próprios do cotidiano, constituindo-se em esferas relativamente autônomas, que voltam depois ao cotidiano, transformam e enriquecem-no. Ao superar a conexão imediata entre teoria e prática, o pensamento humano descobre e introduz “mediações entre uma situação previsível e a melhor forma de atuar nela” (LUKÁCS, 1966, p. 45), entre o pensamento, agora teórico, e a prática. A ruptura daquela conexão imediata tem por finalidade buscar determinações, conexões, relações, etc. não imediatamente dadas à percepção, mas existentes na realidade objetiva, isto é, trata-se de ir além da aparência para buscar a essência dessa realidade. Assim, a ciência e a arte “são formas de reflexo que se constituíram e diferenciaram [...] no curso da evolução histórica, e que têm na vida real seu fundamento e sua consumação última” (LUKÁCS, 1966, p. 34).

Ciência e arte são ambas miméticas, apreendem um mesmo conteúdo, conformado pelas mesmas categorias, já que a realidade é única e unitária, e ambas são generalizadoras. Fazem-no, entretanto, sob diferentes formas, e “Sua peculiaridade se constitui precisamente na direção que exige o cumprimento [...] de sua função social” (LUKÁCS, 1966, p. 34). Estas formas são mencionadas já no início do segmento sobre o filme, em que a dupla mimese que o caracteriza remete à distinção entre reflexo desantropomorfizador, próprio da ciência, e antropomorfizador, característico da arte. Trata-se de uma distinção central no pensamento lukácsiano, em particular em sua estética.

Enquanto o pensamento cotidiano, bem como a religião,²⁸ tende à antropomorfização, a ciência busca a desantropomorfização do objeto (livrando seu em-si dos acréscimos da antropomorfização) e do sujeito (tornado crítico de suas intuições, representações e conceitos), e necessita superar o materialismo espontâneo da vida cotidiana pelo materialismo filosófico, isto é, pela consciência da independência do mundo externo.

28 Não cabe aqui desenvolver esse tema, mas vale indicar que Lukács entende a magia como tentativa inicial de submeter aos homens as forças desconhecidas da natureza, tentativa marcada por um nível ainda baixo de generalização; esta é alcançada por meio da analogia, de sorte que a “ultrapassagem da magia se produz em sentido idealista, segundo a tendência a uma personificação das forças desconhecidas, por analogia com o modelo do processo de trabalho: em uma palavra, no sentido do animismo e da religião”. A linha de continuidade entre magia, animismo e religião é a “constante intensificação e a ampliação do subjetivismo na concepção do mundo, a crescente antropomorfização das forças ativas na natureza e na história, a tendência a aplicar à vida inteira essa concepção e os mandamentos que se seguem dela”. E mais adiante: “A partir do momento em que a generalização antropomorfizadora põe um demiurgo do mundo, consumou-se a absolutização da transcendência. [...] Entre o Criador e a Criação se desenvolve paulatinamente uma hierarquia na qual o primeiro recebe uma superioridade qualitativa absoluta sobre a segunda” (LUKÁCS, 1966, respectivamente pp. 107, 118 e 126).

Diferentemente da ciência, explica o filósofo húngaro, o reflexo artístico é também, como o religioso, antropomórfico. Tal ponto de contato indica que satisfazem “necessidades de natureza análoga”, embora o façam “por procedimentos contrapostos, razão pela qual conteúdos e formas [...] assumem uma tendência a se contrapor”. Tomadas de modo geral, tais necessidades são “a figuração de um mundo adequado ao homem, subjetiva e objetivamente, no mais alto sentido” (LUKÁCS, 1966, p. 144). Entretanto, além da presença do subjetivismo na concepção do mundo, as religiões pretendem sempre que os produtos de seu reflexo não sejam o que são – refigurações do mundo objetivo –, mas sim que sejam realidades absolutas, “na forma de mitos que representam essa essencialidade típica como acontecimento de um passado arcaico, ou do além” (LUKÁCS, 1966, p. 141). De sorte que, “No momento em que se retira ou apaga também essa pretensão, a religião deixou de existir como tal” (LUKÁCS, 1966, p. 143).

A diferença central que permitirá à arte refletir objetivamente a realidade é que esta aspira a somente reproduzir de modo antropomórfico e antropocêntrico o aquém, recusando toda transcendência. Este é o ponto de contato entre a arte e a ciência, cujo reflexo desantropomorfizador também não conhece qualquer transcendência. Ciência e arte são, pois, apreendidas por Lukács como formas de apropriação do mundo distintas, porém igualmente necessárias ao processo de humanização do homem, satisfazendo cada uma necessidades específicas. Não se contrapõem, pois, uma à outra, mas ambas se contrapõem à religião.

Nos termos de Tertulian, “A ideia de ‘antropomorfização’ do mundo pela arte [...] não será jamais dissociada [...] da ideia de *mimeses*, de *reflexo* do mundo objetivo” (TERTULIAN, 2008, p. 163).

O objeto da refiguração artística é a sociedade em seu intercâmbio com a natureza, ou seja, “a realidade independente da consciência, porém na qual o homem está sempre presente, como objeto e como sujeito”. O caráter antropomórfico da mimese artística, na qual “o captado como essência não perde em nenhum momento seus traços humanos; [...] o essencial se capta e condensa sempre segundo caracteres e destinos humanos típicos” (LUKÁCS, 1966, p. 141); caracteriza sua forma peculiar de dominar a realidade, sempre em relação com o homem, de sorte que a “generalização estética é elevação da individualidade ao típico”, de modo a expressar “sua totalidade intensiva só através de mediações, postas em movimento pela imediatez estética evocadora”.

O reflexo estético “aponta para o destino da espécie humana, mas não a separa dos indivíduos que a constituem; mostra humanidade na forma de indivíduos e destinos singulares”.

Na generalização artística, o que é conformado “se liberta da individualidade meramente particular [...], mas sem perder o caráter da vivencialidade individual e imediata”, e sim fortalecendo esse traço, de sorte que, “preservando a individualidade no objeto e em sua recepção, sublinha o genérico e supera desse modo a mera

particularidade”. Para isso, deve selecionar o essencial, assim como tomar posição a respeito do objeto, sem que isso signifique “acréscimo subjetivista à reprodução objetiva”. Assim esclarece “a referencialidade do objeto à sociedade e ao intercâmbio com a natureza”. A autoconsciência também se eleva do meramente cotidiano e adquire generalidade, mas uma “generalidade sensível e manifesta do homem inteiro, conscientemente baseada em um princípio antropomorfizador” (LUKÁCS, 1966, pp. 255–56).

Uma vez que a arte é apropriação de um mundo objetivo independente da consciência, só é possível essa generalização, essa universalização do indivíduo, porque este é ser genérico, porque é nele que estão contidas as possibilidades humanas.

Nos termos de Tertulian: “O sistema final da estética, contudo, estabelecerá um elo estreito entre a realização imanente do equilíbrio do sujeito e do objeto num mundo autárquico da obra de arte e a relação que une subjetividade artística e desenvolvimento da humanidade a uma etapa histórica e social dada”. A mimese estética não se confunde com a cópia direta ou imediata da realidade tal como é imediatamente dada à percepção,²⁹ embora, dado seu caráter antropomórfico, seu resultado deva se apresentar como um mundo imediatamente sensível. Deve, de fato, ser criada uma segunda imediaticidade, alcançada pelos meios próprios a cada uma das formas artísticas, mas que envolve sempre uma escolha, apoiada na identificação do que é essencial, um rearranjo que permita explicitar, sob a forma de sensibilidade imediata – antropomórfica – a essência dos homens e seu mundo, na qual se incluem as possibilidades, o que pode vir a ser, já que esta é uma determinação central do ser social decorrente do trabalho: ser aberto, que se rege pelas potencialidades de futuro. Por isso, o reflexo estético “contém inseparavelmente o momento de tomada positiva ou negativa de posição a respeito do objeto esteticamente refletido”, sem que se trate de “um elemento de subjetivismo na arte ou acréscimo subjetivista à reprodução objetiva da realidade” (LUKÁCS, 1966, p. 260).

Trata-se, pois, de evocar as possibilidades humanas efetivamente presentes na situação e nos homens refigurados.

A segunda imediaticidade assim alcançada expõe, sob forma sensível e antropomórfica, o mundo humano como produto das ações dos homens, dissolve a aparente naturalidade e eternidade que as relações sociais apresentam no reflexo cotidiano, explicita o vínculo entre a subjetividade e os acontecimentos objetivos, e a genericidade de cada um – desfetichiza, portanto; dissolve a aparente impotência dos

29 “A originalidade do pensamento estético ao qual chegou Lukács reside justamente no modo como é desvelada a importância excepcional do momento da objetividade no devir do ato de criação, sem alterar ou diminuir, no que quer que seja, a tese que coloca no centro da finalidade do referido ato de criação o reforço e a expansão ilimitados da subjetividade humana. É o sentido exato que convém conceder a seu conceito fundamental de *mimesis*.” (TERTULIAN, 2008, p. 258).

indivíduos confrontados com a igualmente aparente onipotência do mundo externo a eles. Desfetichizar: essa é a missão social da arte sobre a qual Lukács reiteradamente insiste.

A criação da segunda imediaticidade, que constitui a mimese estética propriamente dita, é tarefa de todas as formas artísticas, mas Lukács mostra que, enquanto algumas dessas formas a obtêm como mimese direta da realidade objetiva, outras só a alcançam por meio da mimese de uma outra mimese, não estética, anteriormente realizada. É por ser um caso de “dupla mimese” que Lukács aborda o cinema, embora este não tenha sido objeto privilegiado pelo filósofo húngaro, ao contrário da literatura. A investigação da dupla mimese trará à tona também a proximidade ao cotidiano da segunda imediaticidade obtida no reflexo cinematográfico e as possibilidades e limites que decorrem da especificidade de seu meio homogêneo visual. Como veremos, há um elo de continuidade com algumas das observações presentes no texto de 1913, ainda que no interior de conexões diferentes.

Na origem do filme está, pois, uma primeira mimese, não estética, desantropomorfizadora, dada pela fotografia. O passo que permite transitar para a configuração antropomórfica depende do emprego estético da técnica cinematográfica. Conforme Lukács, a dependência em que se encontra o filme das possibilidades técnicas desenvolvidas sob o capitalismo facilita a identificação, “de modo inadmissível”, de tais possibilidades com seu emprego estético; falsa identificação que é ainda mais facilmente realizada pelo fato de que a primeira mimese, desantropomorfizadora, é também visual; a transposição desta para a mimese propriamente estética implica antropomorfizar a imagem fotográfica, aproximá-la das “formas aparentiais do cotidiano”, com o que se cria o “meio homogêneo, a ‘linguagem’ artística do filme”, que não se reduz àquelas técnicas.

A expressão “meio homogêneo” refere-se, pois, à homogeneização da matéria da criação artística “no campo de um *sentido* ou de um *meio* determinado” (TERTULIAN, 2008, p. 273). Nos termos de Lukács, além de se orientar a um objeto particular, “toda arte [...] reflete a realidade objetiva exclusivamente em seu próprio meio (palavra, visualidade etc.)”, ainda que afluam a ele “conteúdos da realidade total, que se elaboram nele artisticamente de acordo com suas próprias leis” (LUKÁCS, 1966, p. 249). Desse modo, o filósofo húngaro vê o processo de criação artística “como a redução e a focalização do conjunto das experiências subjetivas no ponto de mira de uma emoção fundamental e de um sentido determinado” (LUKÁCS, 1966, p. 275), tendo em mira produzir uma “intensificação da experiência do mundo”. Uma vez que não há “autonomia absoluta no funcionamento dos sentidos humanos”, Lukács entende que aquela redução, “longe de significar um

empobrecimento do campo espiritual, traduz-se por seu extraordinário reforço e amplificação”, intensificando e enriquecendo a percepção. Tertulian considera esta uma das “ideias mais originais da estética de Lukács”, que “caracteriza esse duplo processo de eclosão da imanência sensível e da elaboração em seu interior de um mundo *sui generis* como a necessária passagem da experiência heteróclita e disparatada do homem da vida cotidiana (*der ganze Mensch*) ao homem em sua plenitude, com todas suas pulsões e faculdades mobilizadas e condensadas, da subjetividade estética (o que denomina *der Mensch ganz*)” (LUKÁCS, 1966, p. 276).

É a especificidade desse meio homogêneo, dessa “linguagem” – a visualidade móvel –, que é objeto da análise de Lukács. É nesse âmbito que o papel do ator no cinema é tratado, bem como o papel desempenhado pelo som, seja a música, seja a linguagem, num meio homogêneo essencialmente visual.

Como já foi dito acima, no filme a segunda imediaticidade só é alcançada por uma segunda mimese, realizada pelo tratamento estético das imagens produzidas por uma primeira mimese desantropomorfizadora. Tal tratamento é possibilitado por um conjunto de equipamentos e técnicas. É em torno dessa questão que gira a polêmica esboçada por Lukács com W. Benjamin sobre o papel do ator. De um lado, Lukács busca aqui, como já o fizera nas “Reflexões”, resguardar teatro e cinema como formas de arte cuja especificidade é preciso identificar: se em 1913 se contrapunha aos que entendiam que o cinema poderia abolir o teatro ao registrar somente as representações perfeitas, desconsiderando a importância da presença imediata do ator, na *Estética* se opõe à suposição contrária, de que o fato de o ator não ser “uma realidade humana imediatamente presente” retiraria ao cinema seu caráter artístico. O emprego estético das técnicas cinematográficas, ao invés de retirar ao resultado caráter artístico, é o recurso que permite dar o salto da cópia imediata do mundo para a configuração artística, para a segunda imediaticidade, escolhendo, hierarquizando etc. as imagens resultantes da primeira mimese fotográfica. Conforme Lukács, é preciso distinguir a técnica, gerada no interior do capitalismo, modo de produção hostil à arte, e seu emprego estético; aqui é a florado um problema mais geral: não são as forças produtivas desenvolvidas, a tecnologia, que hostilizam a arte e os homens, mas o caráter social que assumem no interior de relações sociais determinadas. A luta anticapitalista não se identifica ou confunde com uma luta contra o desenvolvimento das forças produtivas ou da tecnologia.

Lukács acrescenta outra diferença quanto ao papel do ator no teatro e no cinema. O grande ator de teatro dá vida a diferentes personagens literariamente preexistentes, pois o drama é uma mimese autônoma, com um meio homogêneo próprio. Já no cinema, o roteiro, embora independente de quaisquer gêneros literários, não constitui uma forma autônoma, por mais relevante que seja para o resultado final do filme. Nesse sentido, no cinema o personagem é criado pelo trabalho interpretativo do ator, que assim “se torna algo definitivo”, criando em cada caso um tipo, “revelado sensivelmente pela personalidade

do ator”. Isto é, “determinados atores individuais” se tornam tipos em escala mundial. Lukács elogia a personalidade artística de Charles Chaplin por este ter tornado sensível, “em sua existência corporal”, seus gestos e mímica, um típico comportamento “do homem da multidão diante do capitalismo atual”, levando, assim, ao auge o que o filósofo húngaro considera uma tendência característica do papel do ator no filme.

A segunda imediaticidade alcançada pelo filme, que o aproxima da “percepção visual da vida cotidiana”, tem por centro a impressão de autenticidade característica da fotografia, que “configura a realidade de modo mecanicamente fiel, originalmente desantropomorfizador”. É essa autenticidade, conservada na segunda mimese, apesar de inserida em conexões novas, a responsável pela “afinidade profunda e plena de consequências entre cotidiano e filme”, afinidade marcada pela mobilidade que caracteriza sua visualidade peculiar.

Como arte visual, diz Lukács, o filme só pode dar forma ao exterior dos homens e suas relações, porém aquela afinidade com o cotidiano o impede de exprimir o interior, a subjetividade humana, “sob a forma de uma objetividade indeterminada”, compele-o a reduzir tal indeterminação, para o que deverá se valer de formas heterogêneas de configuração da realidade, quais sejam, os sons: ruídos, música e palavras.

Diferentemente do que afirmara em 1913, não mais considera a mudez do filme uma característica necessária dessa forma artística, já que, tal como outras artes visuais (plásticas) ou auditivas (música), também o filme é capaz de expressar a interioridade humana. Sua especificidade, entretanto, separa-o, nesse ponto, não somente das artes que têm a palavra por meio homogêneo, como também das que têm a visualidade ou a audição como tal meio.

Segundo Lukács, as outras artes visuais e as auditivas podem alcançar grande altura na expressão da interioridade, da subjetividade dos homens porque podem manter tal expressão sob a forma da objetividade indeterminada; e a literatura o faz, alcançando também as mesmas culminâncias, sob a forma da objetividade determinada. Em todos esses casos, desempenha papel fundamental a distância que a segunda imediaticidade, a imediaticidade artística, guarda da imediaticidade cotidiana.

O filme, graças à peculiaridade de sua dupla mimese, alcança uma segunda imediaticidade artística que deve se reaproximar da imediaticidade cotidiana muito mais do que é possível e lícito nas outras artes. Para isso, é preciso reduzir a indeterminação, para o que o filme buscou recorrer com “meios que lhe pudessem ser inerentes como obra de arte com maior imanência estética”, e este meio foi a incorporação do áudio na forma de sons produzidos durante a ação, inclusive a linguagem (o diálogo), e de música.

Lukács conclui que essa proximidade à vida impede o filme de manter a objetividade indeterminada que permite às artes plásticas e à música alcançar seus cumes, sem que lhe seja possível chegar a eles pela vida da objetividade determinada, própria da literatura,

pois no filme a palavra seria sempre apenas acompanhamento da visualidade, e não parte de seu meio homogêneo próprio.³⁰

Aqui aparece um elo de continuidade com o artigo de 1913, pois, embora não mais recuse ao filme a expressão da subjetividade humana, Lukács entende que ele deve renunciar à expressão da “mais elevada vida espiritual do homem”. No entanto, nem por isso o cinema deixa de se configurar como uma forma de arte, podendo alcançar a condição de grande arte popular, graças às mesmas características que lhe põem aquela restrição.

A aproximação à vida cotidiana permite incluir todo o entorno do homem – natureza inorgânica, orgânica e o mundo social – de uma forma peculiar distinta daquela pela qual tais elementos são, ao menos em parte, incluídos nas outras artes. O esclarecimento dessa distinção remete aos problemas do desenvolvimento da individualidade e do gênero humanos, ao núcleo da mimese estética, e à contraposição ao naturalismo, que Lukács mantém também aqui.

Sendo a mimese estética antropomórfica, nela a relação entre “a individualidade concreta e a respectiva formação social [...] se torna o momento predominante”, uma vez que “o recuo das barreiras naturais” produz uma essência humana histórico-social, um gênero não mais mudo, que ultrapassa a generidade natural. Em função disso, todos os objetos, naturais ou sociais, são configurados nas distintas artes, inclusive visuais, já relacionados, “pela essência de sua objetividade, com o homem (com a autoconsciência do gênero humano presente em cada caso)”.

Nesse ponto Lukács identifica outra especificidade do filme: este inclui de modo muito mais amplo o entorno social e natural do homem, mas o faz “não a partir do homem como centro, mas sim exatamente como costuma aparecer de fato, como é percebido pelo homem do cotidiano: como intercâmbio entre muitos fatores igualmente reais”. É o que abre ao filme as mais amplas possibilidades para figurar de modo autônomo seres que, em outras formas artísticas, só podem ser plasmados em sua relação com o homem enquanto centro configurativo.

Essa ampliação de possibilidades e sua forma particular não abolem, entretanto, a segunda imediaticidade, a mimese propriamente estética; ao contrário, “a transformação do homem inteiro do cotidiano no homem inteiramente orientado ao próprio mundo do meio homogêneo” está igualmente presente, “senão o filme não poderia ser arte autêntica”.

Também no filme, pois, não é artisticamente possível o naturalismo, que, recusando a seleção e a hierarquização, nivelando todo o existente, torna impossível a apreensão do essencial, sua expressão na imediatez da evocação estética, e a desfetichização;³¹ também

30 Essa questão aparece também na análise da música, em que a palavra seria igualmente acompanhamento da sonoridade. Os estudos de Ibaney Chasin sobre a música como mimese da palavra contraditam essa posição. Ver *Música Serva d'Alma*, cf. bibliografia.

31 Lukács “dá uma atenção particular à ideia de que a *mimesis* assumiu, desde o início, um caráter antinaturalista; a incorporação da essência na fenomenalidade das representações era ditada pela função evocativa da *mimesis*, função

aqui o naturalismo destrói a arte, já que seu “sentido artístico–filosófico [...] consiste em que a essência aparental empalidece ou mesmo desaparece totalmente sob uma aparência fixada em sua pura imediaticidade”. O naturalismo inviabiliza, assim, a missão desfetichizadora da arte, impedindo a dissolução da fixidez aparente do mundo em processos sociais e a evidenciação, sob forma sensível imediata, de sua essência e das possibilidades genéricas dos homens. Entretanto, além da aparente justificativa do naturalismo oferecida pela proximidade do filme à vida, também se desenvolvem, tal como na arte dramática e na literatura, tendências naturalistas decorrente do modo mesmo como se busca o afastamento do nível do cotidiano; assim, exemplifica Lukács, a montagem, ao invés de ser tratada como meio técnico para uma elaboração estética “realista, orientada para a essência, das parcelas fotográficas e de seu enlace”, é elevada “estético–ideologicamente a princípio criador–organizador”.³²O acolhimento das “diversas formas das relações entre essência e aparência” no mundo configurado do filme, possibilitado pela autenticidade característica da fotografia e pelo meio homogêneo peculiar que ela cria não prescinde, pois, como nas outras artes, da dação de forma artística, isto é, escolha, agrupamento, hierarquização, acentuação etc., de sorte a criar a segunda imediaticidade na qual o mundo humano e seu entorno aparecem como processo social relativo ao homem. O que significa dizer que “não existe arte sem exposição concreta e *afirmação crítica* da vida”, isto é, a arte não deve apenas reproduzir as condições existentes, objetivas e subjetivas, mas precisa “também trazer à tona – de forma articulada, isto é, como ‘mundo’ – o sentido humano que lhe falta, superando-o, com isso, de forma crítica. Não há crítica estética sem uma evocação realista das possibilidades humanas presentes nas condições retratadas” (PATRIOTA, 2010, pp. 261–62). Se, nesse sentido, Lukács considera Kafka superior a Beckett³³, ao tratar do cinema compara Kafka aos filmes de Chaplin, entendendo que o círculo emocional configurado por este está muito próximo do mundo de Kafka, mas com uma diferença essencial: em Chaplin “o medo e o desamparo são evidenciados não somente a partir do interior, mas na unidade indissolúvel entre exterior e interior”, de modo a objetivar a problemática presente nas obras de Kafka, a “fazer o esotérico atuar como exotérico de maneira efetivamente popular”.

que implica discriminações e hierarquizações espontâneas na articulação das imagens. O naturalismo é uma perversão tardia na evolução da arte”. (TERTULIAN, 2008, p. 233).

32 E Lukács “registra com satisfação” que Guido Aristarco tenha recorrido “a sua velha diferenciação entre narrar ou descrever, isto é, à diferença entre apreensão interna ou externa das objetividades e seus elos”, ao analisar um filme de Fellini.

33 “Isto distingue, por exemplo, *O processo* de Kafka, do *Molloy* de Beckett; em *O processo*, o incógnito absoluto do homem particular aparece como uma anormalidade indignante da existência, como algo que evoca a indignação, ainda que negativamente, sobre a base do destino e da sorte do gênero, ao passo que Beckett se instala autossatisfeito na particularidade fetichizada e absolutizada [...]. A aparente profundidade de um Beckett não é mais do que um estático se ater a certos sintomas da superfície imediata que oferece o capitalismo de nossos dias”. (LUKÁCS *apud* PATRIOTA, 2010, pp. 260–261.)

A proximidade do filme à vida permite que o cinema se torne uma grande arte popular autêntica, já que o “salto sobre a vida cotidiana média” se realiza menos bruscamente, abrindo-lhe a possibilidade de “se tornar uma expressão arrebatadora e compreensível para as grandes massas de sentimentos populares profundos e universais”. Abrangendo a “universalidade extensiva da vida” orientada “para a imediata inteligibilidade”, o filme tem possibilidades ilimitadas, quanto ao conteúdo, para “descobrir algo humanamente novo”. Também retomando uma observação presente no texto de 1913, Lukács indica que o filme é capaz de “evidenciar uma cotidianidade plena de poesia, sem precisar reduzir ao naturalismo a riqueza de detalhes da vida cotidiana”, e avançando para “além da realidade cotidiana imediatamente dada”, objetiva e subjetivamente.

Essas características que fazem do filme a forma mais popular de mimese são também, no entanto, as que, além de favorecer as tendências ao naturalismo, também favorecem a influência deletéria das relações capitalistas sobre ele.

A “margem mais estreita para a verdadeira arte” disponível para o cinema deriva, em primeiro lugar, de sua dependência do grande capital quanto à produção e difusão, em função das determinações tecnológicas e dos custos envolvidos; mas também a labilidade de seu meio homogêneo, sua proximidade à vida, permite com maior facilidade figurar um mundo que “satisfaz as necessidades mais particularistas e os ideais dos instintos medianos (e abaixo da média)” produzidos no cotidiano; criam-se assim obras que apenas “se assemelham à arte”, mas se mantêm no nível do meramente agradável³⁴ ou descem abaixo dele.

Essa ambiguidade das características do filme é apontada também naquela que Lukács considera sua categoria central, seu “princípio movente central” e “veículo principal da recepção”: a atmosfera anímica, consequência necessária da “configuração de constelações imediatamente humanas”, e para a qual converge o emprego estético das técnicas cinematográficas.

No filme, a atmosfera anímica “perpassa todas as questões da visão de mundo, todas as tomadas de posição em relação a acontecimentos sociais”, graças ao caráter de realidade que todo refigurado apresenta. Desse modo, a atmosfera é inseparável do conteúdo ideológico. Lukács identifica aí uma das raízes da “extraordinária influência ideológica do filme”, já que, “no âmbito da emotividade, da visibilidade sensível-imediata, todas as ideologias ou tendências podem receber uma fisionomia muito bem delineada”. Destaca, portanto, que o “efeito de verdade e realidade” do filme implica a “mesma problemática de verdade e falsidade que é inerente a todo uso da linguagem na vida humana”, já que o efeito de credibilidade produzido pela já mencionada autenticidade fotográfica, que é a base da segunda mimese, tanto pode favorecer uma “evocação

34 Lukács trata amplamente dessa questão, de modo mais geral, no capítulo seguinte da *Estética*.

autenticamente estética”, realista, quanto pode “transfigurar a verdade fotografada em uma mentira”.

A abordagem lukácsiana do cinema a partir do modo específico como nele se manifestam categorias estéticas gerais traz à tona estas e outras questões fundamentais, cujo tratamento, como o próprio filósofo húngaro insiste, depende de “análises concretas de sucessos e fracassos concretos”, únicas que “podem determinar as possibilidades e limites” dessa forma artística.

É ao que o texto nos convida.

Referências

CHASIN, J. Rota e Prospectiva de um Projeto Marxista. In: *Ensaio Ad Hominem 1* – Tomo I: Marxismo. Santo André: Ad Hominem, 1999.

_____. *Marx* – estatuto ontológico e resolução metodológica. São Paulo: Boitempo, 2009.

CHASIN, J. *et all.* Tempos de Lukács e Nossos Tempos – socialismo e liberdade. Entrevista com István Mészáros”. In: *Ensaio* nº 13, São Paulo: Ensaio, 1984.

CHASIN, I. *Música Serva d’Alma*. Claudio Monteverdi. *Ad Voce Umanissima*. São Paulo/João Pessoa: Perspectiva/UFPb, 2009.

COTRIM, A. Reflexos da guinada marxista de Georg Lukács na sua teoria do romance. In: *Projeto História*, vol. 43, São Paulo, jul/dez de 2011, p. 575. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8335/6717>>

FREDERICO, C. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: EDUFRN, 2005.

LUKÁCS, G. *Pensamento Vivido – autobiografia em diálogo*. Santo André/Viçosa: Ad Hominem/ Ed. UFV, 1999.

_____. “Meu Caminho para Marx”. In: J. CHASIN. (org.). *Marx Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1988.

_____. *Estética 1 – La peculiaridad de lo estético. Vol. I.* Barcelona/México: Grijalbo, 1966.

MARX, K. *Manuscritos Económico-Filosóficos.* São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Carta a P. Annenkov, de 28/12/1846. In: K. MARX.; F. ENGELS. *Obras escolhidas.* São Paulo: Alfa-Ômega, Vol. III

MÉSZÁROS. I. In: J. CHASIN *et all.* “Tempos de Lukács e Nossos Tempos – Socialismo e Liberdade. Entrevista com István Mészáros”, *op. cit.*, p. 15.

PATRIOTA, R. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido.* Tese de doutorado em Filosofia. UFMG, 2010, pp. 261 e 262. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ARBz-85KH2z>>.

TERTULIAN, N. “Lukács e o Stalinismo”. In: *Verinotio – Revista On-line de Educação e Ciências Humanas – nº 7, Ano IV, novembro de 2007, pp. 28-29*). Disponível em: <<http://www.verinotio.org/conteudo/0.65943372031621.pdf>>.

_____. *Georg Lukács. Etapas de seu pensamento estético.* São Paulo: Unesp, 2008.

VAISMAN, E. O “Jovem” Lukács: Trágico, Utópico e Romântico? In: *Kriterion*, nº 112, dez/2005.

_____. A obra tardia de Lukács e os revezes de seu itinerário intelectual. In: *Trans/Form/Ação* vol.30, nº2, Marília, 2007.

VEDDA, M. Comunidad y Cultura en el Joven Lukács. A Propósito del “Proyecto Dostoievski”, p. 8. Disponível em: <http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/lukacs_g/sobre/lukacsgsobre00022>.

_____. György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético. In: *La sugestión de lo concreto – estudios sobre teoría literária marxista.* Buenos Aires: Gorla, 2006.

Tempos sombrios e documentário no cinema

Dark times and film documentary

Salete de Almeida Cara

Doutora em Letras (Teoria Literária e
Literatura Comparada) pela Universidade de
São Paulo. É professora livre-docente da
Universidade de São Paulo.

saletecara@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-3092-4784>

Recebido em: 15/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Este texto traça um panorama dos caminhos da “normalidade capitalista” na experiência brasileira e, tomando como objeto as configurações formais das relações entre cineasta e vida popular e a dimensão ficcional implícita em documentários cinematográficos, chega a “Estou me guardando pra quando o Carnaval chegar” (Marcelo Gomes, 2019).

Palavras chave: “Normalidade capitalista”. Documentário cinematográfico. Dimensão ficcional.

Abstract

This text gives a overview of the paths of “capitalist normality” in the Brazilian experience and taking as its object the formal settings of the relation between filmmaker and popular life and the fictional dimension implicit in film documentaires, comes to “Estou me guardando pra quando o Carnaval chegar” (Marcelo Gomes, 2019).

Keywords: “Capitalist normality”. Film documentaires. Fictional dimension.

Num depoimento de 1999, Francisco de Oliveira afirmou que “em certas conjunturas você tem a capacidade de avançar na descrição utópica. Em outras, não tem”. E na sequência: “eu percebo uma defasagem entre uma virtualidade que se abre e uma nova força que não se formou”. Entre uma força abortada e uma virtualidade ainda possível, ele ponderava que, insistindo na “crítica radical àquilo que a racionalidade burguesa não conseguiu alcançar”, talvez pudesse se abrir uma possibilidade de construção de um “projeto político”, nascendo dos próprios conflitos. (OLIVEIRA, 2018, p. 162).¹ Quarenta anos antes, nos fins dos anos de 1950, era outra a situação entre intelectuais paulistas que se reuniram na Universidade de São Paulo para ler *O Capital*: um intenso ânimo progressista em anos de desenvolvimentismo e de discussão sobre os “impasses da industrialização brasileira”. Roberto Schwarz volta ao assunto em “Um seminário de Marx” (1995), reconhecendo o déficit de uma “crítica aprofundada da sociedade que o capitalismo criou e de que aqueles impasses formam parte” (SCHWARZ, 2014, p. 126).

O ânimo positivo, apostando na normalidade capitalista, no desenvolvimentismo e na industrialização da periferia, não deu lugar para o interesse pela relação entre as “articulações do nosso subdesenvolvimento” e as “transformações do capitalismo central”, e a questão da escravidão e do lugar do “moderno” da elite dominante trazia, “a contragosto”, conclusões sobre a “margem de liberdade absurda e anti-social” dessa elite. O grupo passou também ao largo de temas como o fetichismo da mercadoria e a mercantilização da cultura, deixando de lado o “marxismo sombrio” dos frankfurtianos quanto ao nazismo, ao stalinismo, à vida americana, e à própria arte moderna, “a cuja visão negativa e problematizadora do mundo atual não se atribuía importância”. (SCHWARZ, 2014, p. 125–128)². Retomando essas sugestões, Paulo Arantes lembrará que, já nos anos de 1930, os frankfurtianos vislumbraram o novo ciclo de dominação que se abria: sem ilusões quanto às promessas do *Welfare State*, à “acumulação primitiva soviética” (ou seja, “colonização interna e trabalho escravo”) e ao “futuro do movimento operário que poderia derreter como neve ao sol sem comprometer a teoria do valor e a realidade escabrosa da exploração”. (ARANTES, 1996, p. 176–185).

1 “Quando eu faço uma crítica radical àquilo que a racionalidade burguesa não conseguiu alcançar, estou praticando uma utopia. Em certas conjunturas, você tem a capacidade de avançar na descrição utópica. Em outras, não tem. Eu percebo uma defasagem entre uma virtualidade que se abre e uma nova força que não se formou. A utopia é crítica do real por aquilo que nega o real. Não deve ser confundida com positividade, no sentido de pensar que o futuro contém o melhor. Então, acho que toda a crítica é uma utopia mesmo quando tem formas que não parecem utópicas.” Francisco de Oliveira. *Brasil: uma biografia não autorizada*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

2 “Fica a sugestão, mas a idéia talvez não pudesse mesmo se realizar em nosso meio, já que em última análise estávamos – e estamos – engajados em encontrar solução para o país, pois o Brasil precisa ter saída. (...) E assim o nosso seminário (...) ficava devendo outro passo, que enfrentasse – na plenitude complicada e contraditória de suas dimensões presentes, que são transnacionais – as relações de definição e implicação recíproca entre atraso, progresso e produção de mercadorias, termos e realidades que se têm de entender como precariedade e a crítica uns dos outros, sem o que a ratoeira não se desarma”. (Cf. Roberto Schwarz, op. cit., p. 127)

O andar da carruagem obriga a lembrar que a primeira crise de superprodução de meados dos anos de 1970, com recessão mundial estrangulando setores produtivos e combinando penúria social e mercadorias em abundância, surpreendeu os meios burgueses, pequenos burgueses e o próprio movimento operário, que acreditavam no controle e na administração do capital. Se “no caso do capital, a ‘subsunção’ do trabalho é uma inclusão baseada em uma exclusão, levando a um conflito chamado por Marx de ‘contradição’” (GRESPLAN, 2019, p. 172), essa figura foi sendo repostada, do pós-guerra aos anos 1970, como “simbiose demoníaca entre desenvolvimento das forças produtivas e relações sociais de produção” (ARANTES, 1996, p.180). Ou seja, uma nova modalidade de subsunção do trabalho ao capital. No processo, somos atropelados por um futuro que se instala no presente, numa “indistinção provisória entre utopia e distopia”, que é “justamente o lugar onde, numa era de expectativas decrescentes, é feita a experiência bruta da história”. (ARANTES, 2014, p. 319 –320, p. 344–350).

Nos anos de 1980, com a crise do regime de produção e acumulação que tinha sustentado os “anos dourados” pós Segunda Guerra (entre 1945 e 1968), os rumos das políticas econômicas capitalistas seriam redefinidos, como se sabe: o papel do Estado nos negócios do mercado financeiro mundial e as práticas que, com a hegemonia das decisões do capital financeiro, alcançaram também as dimensões subjetivas e comportamentais dos sujeitos: “cada sujeito foi conduzido a se conceber e a se comportar em todas as dimensões de sua vida como um portador de capital a ser valorizado” (DARDOT E LAVAL, 2010, p. 285). A espetacularização do poder soberano do capital/dinheiro/mercado foi consenso que confirmou a dessolidarização social desde sempre naturalizada na periferia.

Nessas condições, o Estado e as classes dominantes brasileiras também delegaram o poder de decisão aos interesses financeiros, com resultados sociais como sempre e cada vez mais desiguais. Para tanto se valeram da mitificação interposta de planos econômicos, figuras e partidos políticos e, finalmente, entronizando a pirataria e o tráfico, as milícias armadas e os cartéis como agentes imediatos de uma barbárie consentida (como bem conhece uma colônia escravista), com populações acossadas e cooptadas e, por todo lado do planeta, refugiados e migrantes. No mundo pós-trabalho e pós-social, a lógica do capital (“sujeito” dedicado a ratificar sua própria prática) instrumentaliza o medo, o sofrimento, a cólera, os ressentimentos e hostilidades em nome de uma suposta liberdade individual ou até mesmo de uma vaga ideia de “soberania popular”, que reencontra seu ponto cego no vácuo histórico-social de um país “moderno de nascença” (expressão que brota da dualidade dilacerada e ambivalente de um Silvio Romero).

As energias em ação juntam os incompatíveis (como, de resto, também já conhecemos): no caso, interesses públicos/privados, “homens de bem” e Estado policial ratificando execuções sumárias, trabalhador precarizado, desqualificado e informal que replica as leis e regras para não submergir ao arrocho, e aqueles que, sem condições de desmontar a máquina de crueldades, menos ou mais aderentes, menos ou mais confiantes,

ainda apostam no futuro que precisa começar. Se não for ver demais, o mote-clichê “o futuro já começou”, cantado num canal de TV para comemorar a virada, talvez funcione como paródia involuntária que naturaliza, com entusiasmo midiático, uma peculiar singularidade nacional: nosso pendor de equilibrista entre posições “do contra” e “a favor”, reconhecida por Antonio Candido, em 1978, numa fala divertida (é preciso salientar a função do humor em momentos graves).

Naqueles anos de 1979, numa “situação iníqua de predomínio da desigualdade econômica e social, baseada nas formas mais agressivas e mais desagradáveis que o capitalismo jamais assumiu” (ele veria tempos piores), Antonio Candido perguntou com ceticismo comedido, “se nesta altura do século, nesta altura da evolução da cultura brasileira, nós já somos capazes, nós já estamos maduros para criar uma cultura do contra, realmente. Não uma cultura alternativa de contra misturada com a favor”³ (CANDIDO, 2002, p. 372–373).

O fato é que as adesões às promessas, com inflexões variadas, alargaram socialmente o âmbito desse pendor de equilíbrio (ou mescla) de posições. Matéria recente da *Folha de S. Paulo* (agosto 2019), que poderia passar apenas como curiosa, dá a ver como se naturaliza em novos termos a prática dessa mescla. Assim, empresas se propõem a “democratizar o conhecimento” e, sobretudo, os negócios, fazendo valer a questão identitária (no caso específico, os negros). Reconhecendo as dificuldades de investimentos, contatos e “ambiente de testes” trazidas por esse grupo, as empresas se dedicam a capacitar, com “tecnologias de impacto social”, os interessados em participar do mundo do trabalho informal e precarizado (no modelo de novas plataformas – a uberização), num mercado de ilegalidades formalmente constituídas.

A “inclusão baseada na exclusão”, num lusco-fusco ideológico e prático, promete negócio próprio e acena com a possibilidade de distância do assalariado que, tendo sido elemento orgânico de um momento do sistema de produção capitalista, está agora sob ameaça (a situação lembra a do pequeno burguês no *18 Brumário*). Adesão otimista brotando da própria alienação? De modo que, voltando ao depoimento de Francisco de Oliveira, é possível perguntar pelos termos de uma “crítica radical” – uma negação do real como utopia – quando a “defasagem entre uma virtualidade que se abre e uma nova força que não se formou”, conta com a própria adesão do sujeito, exposta em práticas cotidianas, no âmbito de uma valorização do capital que degrada o trabalho sem eliminá-lo, todavia, do processo de produção.

3 Vale lembrar que em 1988, já depois da abertura democrática (com arranjos amplos de A a Z), Antonio Candido, decerto mirando os impasses objetivos do seu presente, examina os impasses de posições que, entre o movimento abolicionista e o golpe de Estado de 1937, protagonizaram um contrapeso “radical” (nos seus termos críticos) ao conservadorismo e ao populismo. E observava que o “papel transformador” do nosso radicalismo poderia avançar só “até certo ponto”, já que se identificava apenas “em parte com os interesses das classes trabalhadoras, que são o segmento potencialmente revolucionário da sociedade”. Cf. “Radicalismos”, in *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995, 3ª edição, p. 266.

Num texto publicado em julho de 2019 (Blog da editora Boitempo), “A decisão fascista e o mito da regressão: o Brasil à luz do mundo e vice-versa”, que merece ser lido na íntegra, Felipe Catalani mostra que, negando um processo que não é de hoje e quando “no ápice do desenvolvimento capitalista” não estamos retrocedendo, mas avançando em formas sofisticadas da barbárie os “populistas de direita” são “amigos do apocalipse” e cavam firmemente seus propósitos para “acelerar a catástrofe”, aniquilar os inimigos e instalar mais uma “nova era”; e os de esquerda se tornam “restauracionistas” e esperam “voltar ao normal”, a fim de “evitar a ‘decadência’ dos valores democráticos”, numa inversão de papéis. Ora lamento por aquilo que o passado teria chegado a prometer, ora nostalgia pelo que estaria em vias de ter sido realizado.

Na melhor das hipóteses, espera-se ‘voltar ao normal’. Essa esperança (?), no entanto, é já em si a normalização da situação. Abaladas por um choque traumático, as expectativas da esquerda são tragadas pela apatia no desejo de restaurar a ‘normalidade’, alimentado pela miragem do ‘sonho efêmero’, cuja interrupção, entretanto, já não produz nenhum despertar da consciência (se não for muito anacrônico falar nesses termos), mas somente ‘vertigens’ e ‘transes’ produzidos pela pancada na cabeça. (CATALANI, 2019)

Se as expressões não enganam, “sonho efêmero” e “vertigem” remetem a “Democracia em vertigem” (2019), de Petra Costa. O documentário, retomando o tema das ilusões perdidas (como derrocada política), é costurado por um sujeito da enunciação que recolhe, exhibe e generaliza, como exemplar, a própria experiência pessoal e familiar (que mistura empreiteiros e militantes de esquerda): de caráter mais emocional do que reflexivo, a despeito do esforço das pontuações em *off*, o documentário pede identificação do espectador nessa mesma direção.

Voltando à tradição do documentário brasileiro ligado à militância política, em entrevista de 2002, Ismail Xavier lembra que, nos anos 1960, “o cineasta se sentia dotado de um mandato popular. Ele se achava representativo. Ele estava fazendo alguma coisa ‘em nome de’”. E assinala a mudança nos anos 1970: “os cineastas passam a desconfiar dos seus referenciais, passam a ter culpas e desconfiam do seu mandato”. Em entrevista de 2007 volta ao assunto: nos anos 1960 o documentarista

considerava as pessoas com quem conversava nos filmes como representantes de alguma força social, de alguma classe ou de algum grupo. Hoje em dia, ninguém toma ninguém como representante de nada. Predomina a singularidade do indivíduo (...). Mas numa situação ficcional, na qual você tem que construir a personagem, como fazer? (XAVIER, 2007, p. 102, p. 86)

Essa é a pergunta, como sempre decisiva, que implica considerar a feição formal do documentário no trato com seu assunto. Lembrando ainda que, no encaminhamento da própria fatura, é preciso ainda levar em conta o controle exercido pelo processo de produção, distribuição e circulação da imagem como mercadoria, pouco interessado na

relação entre material e forma e mais interessado na bilheteria e nos prêmios internacionais. Já no romance como forma narrativa, o desafio sempre foi posto pelo trato da matéria e do material, isto é, pelo “conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas”, como afirmou Adorno.

Retomando o que disse Adorno em relação à prosa de Dostoiévski, trata-se do desafio posto ao romance pelo “seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos”. Daí ele ter afirmado: “se porventura há psicologia” em Dostoiévski, ela é “de caráter inteligível, da essência e não do ser empírico, dos homens que andam por aí”, pois “a reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome” (ADORNO, 2003, p. 57-58).

Desse modo, quando um dos melhores filmes do cinema neorrealista, “La terra trema”, de Visconti (1948), refaz a matéria de um romance de 1881 de Giovanni Verga, / *Malavoglia*, que se passa entre pescadores na Sicília nos anos de 1860 até o final de 1870, não se trata, para Visconti, apenas de “resolver” uma “adaptação” através de recursos técnicos. Lembremos, como mostrou Antonio Candido em “O mundo-provêrbio”, que, no romance, a superação da dicotomia narrador/personagem se dá pela invenção de uma voz narrativa capaz de mostrar um “mundo parado e fechado, onde as relações sociais viram fatos naturais, onde o vínculo direto com o meio anula a liberdade e ninguém pode praticamente escapar às suas pressões sem se destruir” (CANDIDO, 2010, p.89, p. 92-94). A opção de Visconti pela tensão entre procedimentos formais epicizantes, descrição e falas das personagens no filme é, portanto, um modo de dialogar efetivamente com o romance, ao tratar das condições de massacre e exploração do trabalho e ausência de vida coletiva solidária ainda vivas no pós Segunda Guerra. E, no entanto, o filme foi criticado pelo PC italiano (que o tinha encomendado) por não ter figurado justamente ... o sujeito coletivo!

A relação entre cineasta e experiência popular, nos termos contemporâneos da exploração do trabalho, será aqui examinada, mais detalhadamente, num documentário de 2019, “Estou me guardando prá quando o Carnaval chegar”, de Marcelo Gomes, cujo narrador pergunta pelo próprio sentido da sua matéria e dos seus materiais, ao voltar à Toritama, cidade do agreste de Pernambuco, que tinha conhecido muitos anos atrás, agora transformada em local de produção de jeans, mostrando a adesão de trabalhadores que, dia e noite nas máquinas de costura, ainda assim se regozijam com a situação.

Antes de ir ao documentário, todavia, e tendo como referência análises críticas de filmes significativos dos anos de 1960 a 1980 (*Os fuzis*, 1964, de Ruy Guerra; *Os Inconfidentes*, 1972, de Joaquim Pedro de Andrade; *Cabra Marcado para morrer*, 1984, de Eduardo Coutinho) interessa lembrar pontualmente que, nas condições de um país que não deu lugar efetivo à luta da classe popular, cada um desses filmes, em seu tempo e em

suas circunstâncias, expõe impasses sociais e estéticos nas próprias soluções e tensões entre conteúdo e forma.

Na estratégia narrativa armada por Ruy Guerra, em *Os fuzis*, no projeto original ficção e documentário corriam paralelos em três registros. Os depoimentos conduzidos pelo próprio diretor sofreram corte na remasterização e, na versão final, são dois os planos do filme: um deles documenta os retirantes, vistos à distância, o outro mostra ação e tensões psicológicas de soldados que protegem mantimentos da população faminta. Em *Os inconfidentes*, a tensão entre projeto político e estético se evidencia no uso problemático do material histórico-literário, respondendo aos próprios dilemas do presente do cineasta, que opôs herói popular e intelectuais idealistas, politicamente fracos (o heroísmo de Tiradentes tinha sido trabalhado, em termos dramáticos, em *Arena conta Tiradentes*, 1967). Em *Cabra marcado para morrer*, o projeto ficcional iniciado em 1962 sobre o líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado nesse ano na Paraíba, é interrompido em 1964 (em Engenho da Galileia, Pernambuco) e retomado como documentário em 1981, dando a ver a passagem da ilusão do coletivo para a dispersão individual. O documentário, depois de localizada a viúva Elizabeth Teixeira, conta com as mesmas figuras locais e busca saber do destino dos filhos⁴.

No documentário “Estou me guardando pra quando o Carnaval chegar”, como já foi dito, o narrador volta a Toritama (“terra da felicidade” em tupi-guarani), “região seca e pobre” no agreste de Pernambuco, lembrando que “quarenta anos atrás” ali se vivia da plantação de milho, feijão e da criação de bodes, com silêncio e ave-maria no rádio ao fim da tarde. Mais do que um tom idílico e nostálgico diante da cidade transformada em “capital do jeans” e responsável por 20% do produto nacional, o sujeito da enunciação mostra a perplexidade de “um fiscal do tempo alheio” e, como tal, parece perseguir uma trama implícita. Numa narrativa que expõe a exploração do trabalho em ato, essa trama depende da complexidade do modo como o que é mostrado se cruza com os comentários em *off* do narrador, formulando problemas.

A exploração consentida sufocaria a imaginação? A perspectiva de uma sociabilidade desafogada estaria estrangulada, reduzida à semana de fuga para a praia durante o Carnaval, quando a cidade fica deserta e silenciosa, e alguns (ou seriam muitos?) vendem seus pertences e seu próprio material de trabalho (TV, geladeira, máquina de costura), que recompram depois (com ágio)? A que mudança se refere a voz narrativa em *off*, que ao final comenta que “Toritama muda a cada dia”?

Na cidade do agreste, agora dedicada à produção e à venda sem descanso de jeans (um progresso?), os trabalhadores (a maioria?) dizem estar “orgulhosos de serem donos

4 Para uma leitura completa das análises referidas, cf. Roberto Schwarz, “O cinema e os fuzis”, in *O pai de família*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008; “O fio da meada”, in *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987; “Gilda de Mello e Souza, Autonomia incontrolável das formas”, in *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012; cf. também Gilda de Mello e Souza, “Os inconfidentes”, in *Exercícios de leitura*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2009.

do seu próprio tempo” (comentário em *off*) e parecem felizes com sua condição de “autônomos e sem patrão” (depoimento). A desigualdade e a pobreza são tidas como vencidas e as categorias dinheiro e trabalho são as vencedoras. Com quais resultados? O espectador também se sente, tal como o narrador, um fiscal do “tempo alheio” (uma barbárie consentida e feliz?). Uma das cenas suspende o barulho contínuo das máquinas e coordena a repetição dos movimentos com música de Bach, anunciando explicitamente o ângulo novo da câmara e confessando angústia, em *off*.

Entre o particular dos depoimentos e as cenas coletivas de trabalho nas “facções” (nome dado às “fábricas” de produção de jeans instaladas nas garagens das casas e galpões), com produtos empilhados que invadem as ruas (por onde anda a vida popular?), o olhar da câmara se detém em closes demorados – alguns vão de olhar a olhar, da câmara e do personagem –, outros escolhem dar a ver o suor abundante em pedaços de corpos no ato do trabalho, e os planos–sequência distendem o tempo (sem saída?) dos movimentos, sempre repetidos, dos homens e mulheres manejando as máquinas.

Quanto aos personagens entrevistados, há quem seja proprietário dessas máquinas de costura (quantos?); há quem ganhe centavos por peça produzida, com quinze horas de trabalho diário (quem os paga?) e uma hora de intervalo prá cozinhar almoço e jantar; há quem compare sua boa vida (“ruim é pra quem morre”) com o que vê nas notícias da TV (a fome na África e as guerras mundo afora); há quem diga que “aqui virou um São Paulo”, mas com a vantagem de que ali “qualquer zé ninguém”, sem nenhum estudo, pode ter trabalho; há quem louve o salário livre do “trabalhar prá você mesmo”; há quem pense no futuro e na segurança da carteira assinada; há a mão de obra dos “pequenos no tamanho e na feiúra” (diz um gerente), que dão no couro (quanto ganham?); há a moça designer, que faz do carro o próprio escritório e aparece, sem ser entrevistada, correndo atarefada como gestora da produção de peças a laser (será proprietária ou funcionária graduada da facção de ponta?); há o manequim vivo, figura local bem diversa dos outdoors com manequins glamurizados que abrem o documentário, que expõe, em poses na praça, os próprios modelos da sua “Star Jeans”, porque “eu gosto é de luxar” enquanto os “meninos” fabricam as peças (é o proprietário da facção?).

Entre todos eles está Leo, pau prá toda a obra (“jeans é fácil”, diz ele), que também tora pé de coco, mas sente dó (“um serviço lindo”), é solidário com os companheiros de trabalho, diz que “dinheiro é a perdição do mundo” e “o capitalismo que sempre fala é o dinheiro”. O que pode significar a vitalidade de Leo, que queria ser profeta se tivesse “entendimento” prá não beber e ser capaz de seguir o que se diz na igreja, mas afirma que “o meu problema, o meu negócio não é bebida, é o trabalho”? Leo é o autor das cenas de Carnaval da família na praia, material que vende para a produção do documentário em troca daquela semana de lazer, já que não conseguiu vender a moto. Ele também recebe, à guisa de pagamento, a promessa de trabalho futuro, com horário mais livre, na facção

que ajuda a construir como pedreiro, e que está situada num lugar árido de nome “Novo Coqueiral” (quem é o dono da facção?).

Na área rural ou, para dizer melhor, nos restos que sobraram da vida antiga, e que o narrador faz questão de conferir e comparar com o que viu no passado, apenas seu João ainda pode descrever o movimento das nuvens que anunciam chuva; o único criador de bodes, o Canário, atravessa com eles a cidade e a estrada cheia de caminhões (“minha ilusão não é ganhar dinheiro prá humilhar” como “rico ganancioso”, diz Canário); dona Adalgiza, que não trabalha com jeans, responde com superioridade “eu não...eu sou agricultora”; uma casa transformada em facção guarda uma galinha de estimação. A religião aparece nas falas (“quem sabe o destino é Deus”), na porta de uma facção ou como grafite da parede de outra onde dançam ao som de um rap de Mano Brown (montagem do cineasta?), com crucifixo no peito e celular na mão.

A produção de jeans se realiza como venda na feira de domingo, mas, a rigor, estão elididos os dois extremos da produção. A equipe de filmagem traz um pico de entusiasmo: pode ser a TV local para divulgação da feira! O que vemos nela, no entanto, é exaustão e sono. Euforia e exaustão estiveram sempre misturadas? Perguntadas pelo seu maior sonho, vozes sem corpo respondem que querem ficar ricos, ser “dono do próprio negócio”, “deixar minha marca”, “ser feliz”, “chegar ao ponto máximo”, “ter uma casa” e “ter família”, uma voz pergunta “sonho em que sentido?”, outra diz que não sabe se tem sonho ou desejo. De onde nascem esses sonhos (incluindo os de Leo)? Ao fim e ao cabo, o documentário de Marcelo Gomes trata de uma vitalidade exausta que, sendo o avesso da vida digna, é comemorado (e por que não seria?) como horizonte que desabou no presente, na “terra da felicidade” (que é o que significa Toritama, como se viu pela voz do narrador no início do filme). Apenas durante o Carnaval (ou nem isso, ou não apenas)?

O que pensar disso tudo? É o que, diante da naturalização perversa de uma unanimidade alienada, parece perguntar o próprio filme, que documenta o que é visível daquelas relações humanas (fetichizadas?). No final, entre máscaras da cena carnavalesca (com *slow motion* e batuque fúnebre como música de fundo), a figura de Leo, que está atrás do grupo – alegre e feliz marionete? –, será enquadrada ao fim apenas como um rosto, recoberto pela máscara dos que lidam com a pintura dos jeans, onde se destacam seus olhos embaçados. A dança das imagens na tela (são jeans) explicitam a fantasmagoria. “A experiência bruta da história”.

Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003.

ARANTES, Paulo Arantes. *O fio da meada*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

CANDIDO, Antonio. Radicalismos. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

_____. O tempo do contra. In: *Textos de intervenção* (seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas). São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.

_____. O mundo-provêrbio. In: *O discurso e a cidade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CATALANI, Felipe. A decisão fascista e o mito da regressão. O Brasil à luz do mundo e vice-versa. In: Blog da Editora Boitempo, julho de 2019. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2019/07/23/a-decisao-fascista-e-o-mito-da-regressao-o-brasil-a-luz-do-mundo-e-vice-versa/>.

DARDOT, Pierre e LAVAL, Chistian. *La nouvelle raison du monde (essai sur la société néolibérale)*. Paris: La Découverte/Poche, 2010.

GRESPLAN, Jorge. *Marx e a crítica do modo de representação capitalista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

MELLO E SOUZA, Gilda de. Os inconfidentes. In: _____. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2009.

OLIVEIRA, Francisco de. *Brasil: uma biografia não autorizada*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. In: _____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. O cinema e *Os fuzis*. In: *O pai de família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. O fio da meada. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 2007.

_____. Gilda de Mello e Souza. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

XAVIER, Ismail. *Encontros: Ismail Xavier*. Organização de Adilson Mendes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

A renascença e a nova individuação:
a substância das formas artísticas e das
narrativas historiográficas na era moderna

The renaissance and the new
individuation:
the substance of artistic forms and
historiographic narratives in the modern age

Claudinei Cassio de Rezende

Realizou pós-doutorado em História Moderna na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP/Capes) e em História Contemporânea (PUC-SP). É doutor em Ciências Sociais (Unesp/Fapesp). É professor de História da Arte e de Trabalho, Sociedade e Cultura em cursos regulares de Pós-graduação na Cogear (PUC-SP) e oferece cursos de História e Sociologia da Arte e do Cinema no Museu da Imagem e do Som (MIS), da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

claudinei_cassio@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5525-4364>

Recebido em: 15/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Este artigo debate a relação de subordinação do Renascimento ao processo histórico de desenvolvimento contínuo da individuação. Resultado de novas forças produtivas que libertam o indivíduo do receio de ser conspícuo e forçam-no ao destaque singular concorrencial, a individuação demarca o surgimento de uma narrativa historiográfica peculiar que inaugura a Modernidade. O resultado desta narrativa pode ser vislumbrado na ideia de que o Renascimento foi a primeira era que se escolheu um passado para si própria. O aumento da individuação também modifica o estatuto social artístico, edificando uma concepção de arte autônoma pela primeira vez na história.

Palavras chave: Renascimento. Individuação. Narrativa. Historiográfica. Estatuto social artístico.

Abstract

This article discusses the relationship of Renaissance subordination to the historical process of continuous development of individuation. Result of new productive forces that free the individual from the fear of being conspicuous and force him to the singular competitive highlight, the individuation marks the emergence of a peculiar historiographical narrative that inaugurates Modernity. The result of this narrative can be seen in the proposition that the Renaissance was the first era to choose a past for itself. The rise of individuation also changes the artistic social status, building an autonomous conception of art for the first time in history.

Keywords: Renaissance. Individuation. Historiographical narrative. Artistic social status..

O argumento que inaugura *O Homem do Renascimento* de Agnes Heller (1982, p. 9) é um guia de uma teoria da história moderna: a consciência de que o homem é um ser histórico constitui um produto do desenvolvimento burguês. Isto porque na modernidade, mais precisamente com o humanismo, surge uma concepção de historicidade e de *homem dinâmico*¹, que consubstancia a tese de um progresso contínuo da individuação². Sua narrativa historiográfica e, por conseguinte, sua teoria da história partem deste princípio para afirmar que somente na modernidade se pôde teorizar historicamente a dimensão concreta da liberdade. Mesmo que haja alguma verdade na célebre acepção hegeliana de que nada se aprendeu alguma vez na história, esta escrita sempre em *post festum*, deve-se a isso acrescentar que a humanidade nunca teria sido capaz de fazer história se não acreditasse que tinha aprendido a partir da historicidade. Concordando com Sartre, a filósofa húngara afirma que o Renascimento foi a primeira era que “*escolheu um passado para si própria*” (Heller, 1982, p. 76). Este *relance com o passado* significa que o povo ou as classes selecionam uma história do passado e dos seus mitos interpretando-os *ad hoc* historicamente. Günther (Koselleck, 2019, p. 89) menciona Petrarca e sua corrente histórica inaugurada pelo humanismo como selecionadoras de uma história que rompe o fluxo contínuo da lógica do desenvolvimento, ao negar o processo medieval e resgatar no preceito historiográfico da Antiguidade sua perspectivação paradigmática de escrita da história, o que explica suas consequências epistemológicas – como Dante [1265–1321] havia feito, se relacionarmos a visão de Vico como o florentino sendo intérprete figural do transcurso geral da história.

1 A concepção se desdobra com Petrarca [1304–1374] em sua *vida ativa* (da ação cidadina) em contraste com a *vida contemplativa* (do mosteiro). Podemos considerá-lo precursor do humanismo cívico que reivindica o mundo da pólis Antiga, compondo uma síntese entre a sabedoria clássica e o cristianismo. Séculos depois, a definição de uma *vida autêntica* só pôde nascer no itinerário de um longo processo de dissolução da antiga forma da propriedade produtiva comunal, que, mediante um aumento da individuação, leva a tal pertinência filosófica. Não se pode ver na era do Renascimento tal forma de *vida autêntica*, ainda que a *vida ativa* fosse um passo nesta direção. Chasin (2000, p. 202) aduna um corpo de vestígios para sustentar a afirmação: “inexistia em Maquiavel a problemática da vida autêntica, esta ainda não estava posta para ele, nem para ninguém do seu tempo; não existia ainda a individualidade e o chão societário para os quais tal problema viria a se configurar. Todavia, sua óptica, apesar de estupendo realismo que a caracterizava, de um lado, ainda se nutria do passado, de outro, mas enlaçada na emergência do *oportunismo orgânico*, que o anacronismo deliberado da passagem põe mais facilmente em evidência”. A propósito de *homem dinâmico* e a relação entre Maquiavel [1469–1527] e Pomponazzi [1462–1525], ver Mazzeo (2019, pp. 264–324).

2 A individualidade não é compreendida como uma substância perene e eterna, operando como uma categoria pressuposta natural da sociabilidade e da história, mas como algo que é e que veio a ser exatamente pelo processo histórico. Alves (2001), ao discutir a individualidade como processualidade histórica nos *Grundrisse* de Marx, apreende ontologicamente o delineamento formativo da sociedade comunal que se distingue da sociedade do capital, na qual já não há qualquer vínculo ou laços comunitários. Para Marx (2011), todas as formas sociais anteriores à do capital eram determinadas por um caráter comum definido pela comunidade que, por sua vez, subsumia a atividade dos indivíduos, delimitando o território no qual ocorriam as interações sociais. A forma comunal de existência é a afirmação de uma dependência absoluta do indivíduo diante da totalidade social da qual faz parte, o que significa *quase uma negação* da individualidade, ou, mais precisamente do ponto de vista histórico, uma individuação diminuta.

Günther verifica que se escolhera no Renascimento uma unidade de tempo histórico de ruptura com a tradicional narrativa de crônica medieval, criando “a partir do passado fático, um ideal o mais distante possível do pensamento antigo, o qual separaram de sua época de suposta renovação, através de um período intermediário obscuro” (Koselleck, 2019, p. 89), no qual pela primeira vez alguém argumenta sobre a História como conceito teleológico na modernidade. A substantiva abertura de Petrarca libera a possibilidade de fuga de um presente indesejado para um passado de criação idílica e portador de consciência histórica. Arnold Hauser (1995, pp. 366–369) não hesita ao atribuir à brevidade estilística do classicismo o fato de que tal unidade formal era exógena e adaptativa a uma realidade fora da qual fora concebida, funcionando mais como um ideal ficcional do que como uma realidade; um transplante do mundo Antigo a uma realidade muito mais dinâmica e que, por tal causa, não suportaria por muito tempo diante das transformações violentas que seguiriam naquele tempo – Baron (1955) também observa como a historiografia respaldou uma postura pelo classicismo que não exatamente refletia o significado mais profundo da ruptura histórica do Renascimento em relação ao mundo do medievo europeu.

Todo processo de seção da história sofre uma alteração estrutural no humanismo renascentista, e isso pode ser visto desde a formação de uma etiqueta social totalmente inédita no erasmismo – celebrada por Elias (1994)³, em *O processo civilizador* – como nos critérios estéticos⁴. Este panorama só pode ser resultado de uma dissolução das antigas

3 Jack Goody (2011) elabora uma crítica a Elias que tem sustentação em fatos a propósito do processo civilizatório do mundo oriental. Porque o mundo árabe não tendo sido considerado a esta altura pode ser uma maneira de privilegiar um movimento ocidental rumo à modernização, em vez de considerar um processo mais amplo de desenvolvimento social. Não obstante, Elias, como também Schama (1992), apresentam um itinerário da história dos costumes que sustenta factualmente este estudo. Neste sentido, nosso trabalho centra esforços numa teoria da história moderna ocidental, pelo recorte restrito.

4 Um exemplo basta para salientar o impacto que teve no Classicismo da Alta Renascença: a escultura *Três Sátiros lutando com uma serpente*, desenterrada em 1489 na Viminal em Roma e adquirida por Lorenzo, o Magnífico, para a sua coleção de antiguidades em Florença pode ter exercido um papel predominante na carreira de escultor de Michelangelo [1475–1564]. Exposta no Jardim de São Marcos, local onde Michelangelo esculpia sob respaldo de Angelo Poliziano [1454–1494] – como consta nos biógrafos Giorgio Vasari [1511–1574] (2011 b, p. 80) e Ascanio Condivi [1525–1574] (2008, pp. 47–48) –, *Três Sátiros* serviu de base para Michelangelo elaborar a *Centauromaquia*, o que se vê pelas figuras centrais do relevo. A *Centauromaquia* surge em um momento da história da cultura florentina no qual a mitologia parece prestes a ser absorvida pela exegese filosófica, como vemos no *comentário* de Luiz Marques (Vasari, 2011 b, p. 241). Além dos motivos expostos na escultura de Michelangelo, outro predicado pode ser visto: o corte propositadamente grosseiro do mármore, dando a impressão de estarem inacabadas, o que Zöllner (2017, p. 8) chamou de marca *non finito* de Michelangelo para se remeter à Antiguidade. As menções de Vasari e Condivi acerca das esculturas iniciais de Michelangelo, *A cabeça de um Fauno* e *Cupido Adormecido*, que hoje estão perdidas, demonstram como Michelangelo se orientou na direção da Antiguidade em termos concretos, de sorte que *Três Sátiros* pode ter uma função esclarecedora. O tema do relevo está nas *Metamorfoses* (XII, 210–255) de Ovídio, que conta o casamento de Pirítoos, rei dos Lápidas, com Hipodâmia. Alguns dos convidados eram centauros, que se embriagaram e começaram uma luta pelas mulheres, e são derrotados. Michelangelo era menos importante *que a tentativa de recompor um monumento artístico da Antiguidade*, o que Zöllner (p. 31) chamou de uma original tentativa de exploração da arte pela arte. Esta situação é corroborada pelo fato de Michelangelo ter elaborado um autorretrato dissimulado, a figura à esquerda do relevo: um homem calvo, de aparência senil. Este retrato não serve como forma de representar a si mesmo com verossimilhança,

forjas produtivas que ligavam o indivíduo a uma comunidade de pressuposto produtivo natural, ampliando o âmbito das suas preocupações individuais, tendo de dar novas respostas aos problemas objetivos postos aos indivíduos; noutras palavras, no processo contraditório do aumento da individuação com o horizonte da chegada do capital. Um dos lamentos de Lukács⁵, em 1938, era justamente a inexistência da interpretação da individuação burguesa em seu nascedouro e a relação com complexo produtivo do Renascimento. É sintoma exemplar que a literatura erija os seus mitos do individualismo moderno justamente nesta altura, como bem articula Ian Watt (1997). O crítico inglês se propõe a saber quais são os mitos europeus modernos mais persistentes, chegando a Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoé. Ainda que o último tenha aparecido um século depois, os três primeiros têm sua fundação na era transitória entre o Renascimento em crise e a campanha da contrarreforma: o Fausto original alemão de Johan Spies [c. 1540–1623], de 1587, surgido como inspiração de um doutor histórico; a obra de Cervantes [1547–1616] em duas partes, de 1605 e 1615, que gera Dom Quixote como

mas como um criptorretrato, ou seja, uma forma de memorar a tradição Antiga. Plutarco em *Vidas Paralelas* remete a uma batalha esculpida por Fídias, na qual o escultor incluiu a si mesmo não como um retrato fiel mas como um retrato dissimulado, revelando muito acerca do estatuto do escultor na Antiguidade e de sua liberdade para se produzir um retrato de si mesmo. Este estatuto é também ratificado pelas palavras de Cícero (*Tusculanae disputationes* I. 34), quando se referindo aos artesãos, diz sobre Fídias: “Os artistas [*opifices*] querem ser venerados depois de sua morte. Por que outra razão colocou Fídias um retrato seu no escudo de Minerva, uma vez que não lhe é permitido incluir uma inscrição?”. Conhecendo e querendo se posicionar entre os mestres da Antiguidade, Michelangelo faz o criptorretrato de Fídias como seu autorretrato dissimulado de um velho segurando uma pedra. Michelangelo era herdeiro no âmbito filosófico da nova posição neoplatônica inaugurada por Marsilio Ficino [1433–1499]. O progressismo deste em relação à escolástica era reflexo da nova individualidade em curso, modificando a própria noção de teologia e de imortalidade da alma. Agora a individuação moderna se conformava ao seu novo tempo, uma espécie de adaptação teológica às novas necessidades dos homens. Os princípios tomistas e averroístas da dupla subordinação da alma – esta como entidade separada entre espírito e corpo – se tornam obsoletos na nova individualidade, pois o individualismo renascentista não tolerava uma despersonalização nem mesmo na imortalidade da alma. Dilthey (1978, pp. 295–296) debate esta questão atribuindo ao pensamento metafísico renascentista um ponto culminante de Ficino e Pico [1463–1494] que desemboca no monismo panteísta de Bruno [1548–1600], de Spinoza [1632–1677] e de Shaftesbury [1671–1713]. Contudo, Dilthey desconsidera os avanços profícuos de Pico no campo da astrologia, àquela altura entendida como norma nomotética e vinculada à física. A astrologia funcionava como um aristotelismo ao pensar o funcionamento do céu como imutável, de movimento circular perfeito e eterno, numa quintessência superior que comandava o mundo inferior fenomênico da Terra em todos os processos geológicos e naturais. Pico, na sua póstuma *Disputationes*, coloca à prova a tese do significado cósmico na vida cotidiana, de modo a levantar a hipótese e tentar prová-la empiricamente, antes mesmo da teoria copernicana, como a astrologia não determina a ação humana. Posteriormente, Bacon [1561–1626] aproveita o desenvolvimento piquiano para demonstrar o fato defectível do desprezo das evidências científicas pela astrologia, que oportunisticamente omite resultados inconvenientes. A novidade piquiana percebida por Bacon era justamente a crítica da ausência de um método científico. (Cf. Rossi, 1992 pp. 29–47. Garin, 1937 e 1976).

5 Segue: “(...) figura entre as maiores deficiências da historiografia do campo ideológico o fato de ainda não ter sido elaborada em lugar nenhum essa conexão entre a Renascença da Antiguidade e a luta da classe burguesa por sua libertação. Aliás, a historiografia burguesa sempre se empenhou em apagar esses vestígios, visando a apresentar a renovação da Antiguidade como assunto imanente da arte, da filosofia etc. A verdadeira história desses embates ideológicos, que vão da arte figurativa à ciência do Estado e à historiografia, mostraria como eram estreitas essas conexões e como – para ilustrá-las também com o auxílio do contraexemplo – a admiração pela Antiguidade foi privada de imediato de seu significado progressista e degenerou em academicismo vazio quando perdeu esse teor sociopolítico no decurso do século XIX.” (Lukács, 2008, p. 105).

imagem célebre entre seus contemporâneos – caso tão proeminente que pode ser atestado com a existência de *Quijote de Avellaneda*, texto apócrifo (c. 1614) metarreferenciado na segunda parte do legítimo romance cervantino; e o Dom Juan, de Tisso de Molina [1579–1648]. Todos estes têm em comum o fato de que os indivíduos que se sobressaem são ao mesmo tempo primevos e conflitantes com o conjunto social; dois séculos depois, tais mitos são ressignificados à individuação burguesa já plenamente conformada, como se vê em plena evidência com Fausto, de Goethe⁶.

No que se refere à arte, o Renascimento constituiu um colossal ponto de guinada. Foi nesta altura que a arte se separou da *techné* e do divertimento, e que o artista, portanto, começa a considerar a arte enquanto tal como seu objetivo, em vez de considerar como um simples produto secundário da atividade religiosa ou artesanal (Heller, 1982, p. 126). Surgem em cena a individualidade e a consciência de si próprio enquanto artista, decorrendo daí um novo estatuto social. A derivação de tal estatuto é fulcral: até aquela época nunca tinha surgido um período da história capaz de hierarquizar de maneira tão rigorosa e inequívoca os seus contemporâneos em virtude de suas grandezas artísticas, como fez Vasari. Isso significa um cisma entre arte e vida cotidiana jamais observado; o que não significa, pelo contrário, uma anulação do caráter público da arte, o que pode ser atestado com alguns fatos sobejamente conhecidos: uma escultura de péssima qualidade geralmente se tornava alvo de críticas e sátiras; um *David*, de Michelangelo, tornava-se fato público com reunião de notáveis para decidir o melhor local para a escultura. No âmbito ético-filosófico podemos vislumbrar fenômeno correlato. Montaigne (2016) realizou descobertas no campo ético que se mantiveram válidas por séculos, não obstante, jamais tenha partido de um universo categorial, mas da experiência cotidiana, da vida concreta.

É na vida cotidiana que também os indivíduos perdem o temor de serem conspícuos, como nos apresenta Burckhardt. O resultado disso é conformador da autofruição da personalidade, de modo que o individualismo renascentista entalha em grande medida aquilo que hoje consideramos a essência da individualidade e da liberdade individual.⁷

6 A recente pesquisa de Mazzari (2019) faz uma profícua análise das questões ético-estéticas que comportam a simbologia da segunda parte de *Fausto* de Goethe, centrando esforços particulares na alegoria das tílias. No sentido desta pesquisa, interessa-nos sua apreciação sobre o individualismo (p. 180).

7 O fim do temor de serem conspícuos tem a ver com a maneira de se pensar a personalidade destacada como um estatuto social mais avançado e, inclusive, com posteridade individual. Arnold Hauser conta uma história sobre cidadãos ilustres nesse sentido: “As doações à Igreja eram o método mais adequado para garantir fama eterna sem desafiar as críticas públicas. Essa é uma explicação parcial da incongruência entre arte eclesiástica e arte secular mesmo na primeira metade do *Quattrocento*. A devoção já estava muito longe de ser o mais importante motivo por trás das doações de arte à Igreja. Castello Quaratesi quis dotar a igreja de Santa Croce com uma fachada, mas, como lhe foi recusada permissão para colocar nela seu brasão de armas, abandonou todo o projeto”. (Hauser, 1995, pp. 312–3). Um dos indicadores mais significativos da nova consciência dos artistas e de sua mudança de atitude em relação à própria obra de arte é o fato de começarem a se emancipar das encomendas diretas, deixando de executá-las com o mesmo senso de responsabilidade, ou então empreendendo tarefas artísticas por iniciativa própria, como conta Hauser lembrando de Filippo Lippi [1406–1469] e Perugino [c.1450–1523]. Tal informação sobre o desenvolvimento da personalidade

A implicância desta nova noção de historicidade é o caráter sempre condicionado e histórico do desenvolvimento humano-genérico. Se a individualidade, então, possui tal condicionamento, assim a liberdade também. Isto está em torno das necessidades sociais que geram um desdobramento da extroversão do indivíduo em relação ao mundo. O Renascimento frutificou uma individualidade em que os seus mais notáveis exemplares do gênero deveriam exigir de si e da totalidade ao redor um avanço progressivo de seu destaque social. Importava aos indivíduos não somente participar dos acontecimentos de destaque e de evolução social, mas era preciso estar na cabeceira deste destaque, o que forma uma espécie de personalidade. O desenvolvimento contínuo da personalidade e das concepções de liberdade subjetiva pode ser notado em nosso tempo, segundo Heller, diante da posição dos indivíduos acerca das utopias de Campanella [1568–1639] ou de Thomas Morus [1478–1535]: aos indivíduos mais comuns de nosso tempo, caso perguntássemos se prefeririam viver em suas relações mundanas atuais ou nas utopias renascentistas, certamente rejeitariam as utopias por significarem uma restrição do campo individual das liberdades; à época da composição das utopias, nem mesmo as personalidades mais destacadas poderiam pensar assim. Muito pelo contrário, as utopias representam o *locus* da liberdade para além do virtualmente imediato.

A maneira como surge a pintura de retrato – em oposição à representação hagiográfica – como a mais robusta forma de arte secular nos dá a tônica pela qual Burckhardt classifica a era do Renascimento como o surgimento da personalidade. O historiador suíço é categórico ao afirmar, diante das biografias e autobiografias modernas, que aquelas compostas até a Idade Média não passam de “crônica da época, desprovida de qualquer senso para a individualidade daquele a quem pretendeu louvar” (2009, p. 303). Um senso tão desenvolvido de individualidade é o destaque que se obtém com o fim da lógica da comunidade de servidão consuetudinária, e, portanto, da relação do surgimento do capital na forma societal moderna.

Apesar da conhecida crítica de Peter Burke⁸ a uma *Weltanschauung* de Burckhardt condicionada na sua geração, o historiador britânico não se atentou a uma consideração

corroborar aquela apresentada por Burckhardt a propósito de Pietro Aretino [1492–1556], poeta menor e amigo na juventude do Papa Leão X: “Em Aretino encontramos o primeiro exemplo de um abuso assaz grande da publicidade para fins pessoais. Os libelos que, um século antes, Poggio e seus adversários haviam trocado são igualmente infames em propósito e tom, mas não visavam ao prelo, e sim uma espécie de circulação parcial, privada. Aretino, por outro lado, faz uma publicidade total e ilimitada do seu negócio, sendo num certo sentido um dos pais do jornalismo.” (Burckhardt, 2009, pp. 172–3).

8 Senão, vejamos: “Burckhardt foi também criticado por sua falta de conhecimento e simpatia para com a Idade Média, por oposição à qual ele define seu Renascimento. Adjetivos tais como *infantil* não mais se revelam apropriados em se tratando desse período histórico (...). A sugestão de que o homem medieval não via a si próprio como um indivíduo mas tinha uma consciência de si ‘apenas enquanto [...] [uma] das [...] formas do coletivo’ não se ajusta facilmente à existência de autobiografias datadas do século XII, como as de Abelardo e Guibert de Nogent. O conceito de ‘desenvolvimento do indivíduo’ revela-se, na verdade, de difícil fixação. Será a autoconsciência o critério para a definição do individualismo? Será, além disso, o anseio pela fama o que Burckhardt chama de ‘a glória moderna?’” (Burke *in* Burckhardt, 2018, p. 31). Hauser faz uma crítica mais coerente e nos dá uma linha argumentativa que tanto apresenta um historicismo de

fundamental do próprio historiador criticado: o fato de o gênero biográfico poder se livrar das narrativas eclesiásticas ou das dinastias, cujo paradigma primígeno pode ter sido a história da vida de Dante por Boccaccio [1313–1375], mas não se pode esquecer da maneira pela qual Vasari criou um gênero histórico narrativo com as *Vite* de 1550, como, de igual modo, Benvenuto Cellini [1500–1571] escreve sua autobiografia não como contemplação religiosa, mas apresentando por vezes um contragosto constrangedor.

É sintomática a associação entre a narrativa historiográfica e a história factual que grava a prosa histórica como gênero elevado, característica patente desde Leonardo Bruni [1370–1444], atenta-nos Luiz Marques (Vasari, 2011 b, p. 54). No mundo latino, a primeira metade quinhentista erige seus mais acentuados monumentos historiográficos: *Istorie fiorentine* de Maquiavel (de 1520 a 1524), *Storie d'Italia* de Francesco Guicciardini [1483–1540] (de 1537 a 1540) e *Historiarum sui temporis* de Paolo Giovio [1483–1552] (de 1550 a 1552). Do ponto de vista dos acontecimentos italianos, a progressiva constatação de impotência militar da Liga de Cognac, de Clemente VII, em face das agressões externas levam ao Saque de Roma de 1527, a violência de um novo tipo mais destrutivo de guerra entre as nações da qual a Península Itálica é ao mesmo tempo cenário e presa. Fatos que estimulam a reflexão histórica, seja pela grandeza que agora se tornara só memória, seja pela origem presente das calamidades, das quais se soma a inundação de Tibre de 1530, trazendo a peste ao horizonte latino novamente.

No que diz respeito a Maquiavel, que é quem melhor explora a dimensão simbiótica entre Renascimento e Antiguidade, este herda da historiografia do *Quattrocento* a convicção de que a Antiguidade é modelo, reforçando a tese de que o Renascimento escolhe a sua história do tempo presente. Paula Aranovich (2007), em sua apresentação à *História de Florença*, demonstra a forma narrativa a que Maquiavel estava submetido na escrita de sua história. A princípio, este escrito do florentino guarda a característica de

Burckhardt como recompõe o que nele há de descobertas positivas, respaldando nossa visão sobre o condicionamento histórico da individuação moderna. Hauser critica a célebre tese de que o Renascimento é a era da descoberta do mundo e do homem – e, por consequência, da natureza; o que aparece de modo ainda mais evidente em Michelet. Tal alegoria é uma invenção do liberalismo do século 19, que se deleita com o Renascimento para achatar a cosmovisão medievalista dos românticos. Hauser não põe em dúvida a afirmação de Heller, de que o indivíduo se ver como ser histórico é um produto da era burguesa, o que acaba por reafirmar tal tese na noção do estatuto social do indivíduo renascentista. Pode-se observar tal compreensão nas mais destacáveis personalidades do Renascimento, ao que Hauser acaba por defender Burckhardt e dar um argumento que de chofre rebate a tese de Burke: “A tese de Burckhardt não pode, entretanto, ser rejeitada sem mais nem menos, pois, se personalidades fortes já existiam na Idade Média, pensar e agir individualmente é uma coisa, e estar consciente da própria individualidade, afirmá-la e deliberadamente intensificá-la é outra. Não se pode falar de individualismo, na acepção moderna do termo, enquanto uma consciência individual reflexiva não tomou o lugar de meras reações individuais. O auto-reconhecimento da individualidade só começa na Renascença, mas a Renascença não se inicia com a individualidade capaz de auto-reconhecimento. A expressão da personalidade em arte vinha sendo procurada e apreciada muito antes de alguém se aperceber de que a arte já não era baseada num objetivo *o quê*, mas num subjetivo *como*. Muito depois de convertida numa autoconfissão, as pessoas ainda continuaram falando a respeito da verdade objetiva em arte, embora tenha sido precisamente o auto-expressionismo em arte o que a habilitou a conquistar reconhecimento geral. O poder da personalidade, a energia intelectual e espontaneidade do indivíduo, eis a grande experiência da Renascença”. (Hauser, 1995, p. 339).

não ser fruto de uma escolha, diferente de seus outros escritos políticos: trata-se de uma encomenda de Giulio Giuliano de' Medici, que em seguida viria a ser o Papa Clemente VII. Este elemento, a existência de um comitente, por si só evidencia a ruptura com a tradição florentina, que durante o período republicano tinha suas histórias da cidade compostas de modo autônomo. Além disso, no modelo historiográfico renascentista, a forma e o conteúdo nunca poderiam ser escolhidos livremente pelo historiador, devendo respeitar os preceitos estabelecidos para a criação do que era considerado *História*, que mantinha uma teoria da história própria: não bastava uma narrativa de fatos para que isso fosse considerado uma história, de sorte que a crônica, forma usual da narrativa dos acontecimentos da cidade no medievo, não era assim considerada. *História* dependia de um critério muito bem delimitado de teorias para compor o construto historiográfico – o que pode ser visto na justificativa de Leonardo Bruni para se desviar do tema central, o relato das guerras, apresentando a condução dos assuntos internos. Tanto é assim que Maquiavel (Aranovich, 2007, p. XII) precisou demonstrar ao seu comitente a habilidade necessária da composição de narrativa histórica contando *A vida de Castruccio Castracani* e adornando a história com ficção com o intento de erigir uma biografia exemplar.

Somente uma nova individualidade pôde permitir a Maquiavel um salto qualitativo em relação às antigas teleologias–teológicas⁹ da teoria da história precedente. O centro nervoso maquiaveliano é a sua síntese do pensamento renascentista, e está expressa em *O Príncipe*, particularmente no capítulo 25 (Maquiavel, 2017, p. 245): a ideia de que a causalidade dos movimentos colocados por uma rede de cadeias teleológicas é, *em partes*, genuinamente governada pelas ações humanas. Tal formulação só seria bem elaborada em síntese por Marx, e com a dilucidação posterior de Lukács (2010) em sua *Ontologia*. Ao tratar do acaso da sorte, Maquiavel afirma que muitos tiveram a opinião de que as coisas do mundo são por deus ou pela sorte governadas, sendo, desta maneira, incontrolada pela ação do indivíduo particular. Refletindo sobre isso, Maquiavel chega à conclusão de que o acaso da sorte tem metade da arbitragem sobre a vida dos indivíduos, sendo a outra metade fruto das ações tomadas no complexo social envolvente. Isso só pôde acontecer porque a concepção negativa de homem para Maquiavel é uma inalterável condição prévia do ser social, segundo a qual o homem é sempre dominado pelos mesmos instintos egoístas nas suas práticas políticas. Diante de tal determinação humana maquiavélica se erige uma paradigmática e nomotética razão de acontecimentos

9 A teleologia–teológica é a subsunção anacrônica de uma história como conceito finalístico, isto é, uma história como razão demiúrgica controlada. A superação virtual disto, que se dá com Maquiavel, aliás, rende ao florentino um estatuto de diabólico (Lefort, 1972, pp. 79–81), como se vê nas interpretações teológicas contrárias aos Medici em apologia a Carlos V, do Cardeal Reginaldo Pole [1500–1558], escrita em 1539. Isso levou à indexação em 1559 de *O Príncipe* aos livros proibidos durante o Concílio de Trento. Estigma ulteriormente ratificado por obras eclesiásticas persecutórias da contrarreforma; mais tarde chega no mundo da Reforma por um protestante francês huguenote chamado Innocent Gentillet [1535–1588], que publica em 1576 um escrito *Contre Machiavel*, no qual acusa Maquiavel de “desprezo por Deus, tirania e crueldade”. *Old Nick* equivale a Satanás no mundo inglês do século 17, etimologia remetida ao *Nicollò*.

previsíveis sobre a prática política, que, no entanto, não se sucede em acertos. Esta é a razão para a inserção do acaso na explicação dos fatos políticos. Sendo até certo ponto previsíveis as ações humanas em ganhos egoístas, o elemento do acaso – e, portanto, a causal ideia de *fortuna* – aparece para retificar sua visão anti-histórica da natureza humana e da previsibilidade de fatos sociais. A vida política é resultado da habilidade das ações humanas (*virtù*) com a inevitável combinação das circunstâncias incontroláveis do acaso.

Maquiavel antecipa, guardados seus devidos limites da visão anti-histórica, a discussão crucial da ontologia lukácsiana envolta à decifração da generidade humana, momento peculiar da esfera do ser biológico que, ao cindir-se com a natureza, eleva-se a uma generidade completamente inédita devido ao surgimento do pôr teleológico, isto é, dos atos que visam a transformação finalística do mundo. Ao fixar o pôr teleológico como organismo fundador da generidade humana, e ao fixar a disseminação das posições teleológicas como o conteúdo dinâmico da vida social, Lukács (2010) impossibilita a confusão entre a vida da natureza e a vida da sociedade: a primeira é dominada pela causalidade espontânea, não-teleológica; enquanto a segunda é constituída pelos atos da práxis dos indivíduos singulares. Neste sentido, Lukács se depara com a percepção do caráter alternativo de toda resolução humana, verificando que o conjunto dos pores teleológicos gera uma causalidade posta que apenas em partes é controlada pelo indivíduo singular. Com o desenvolvimento de uma generidade qualitativamente mais ampla, os homens passam a ter maior controle sobre suas alternativas e, portanto, sobre os resultados de seus atos. O campo de ação dos indivíduos singulares é aumentado a cada complexificação social que origina um processo de desenvolvimento genérico. Embora os indivíduos estejam agindo por suas escolhas, eles controlam somente em partes os resultados originados nestas escolhas, sendo um processo eminentemente causal. Obviamente, Maquiavel não chega a esta elaboração complexa, exposta por Lukács: o recurso explicativo maquiavélico é ainda artificial, porque o florentino não pôde dar conta em seu tempo de análises tão completas, fruto de um acumulado desenvolvimento humano-genérico. Para escapar da imprevisibilidade típica das ações humanas em razão inversa aos elementos nomotéticos, e determinando uma via típica humana, a da maldade intrínseca – o que seria uma tentativa de previsibilidade dos fenômenos sociais –, Maquiavel deve lançar mão do aspecto da causalidade. Assim, ainda que impossibilitado de observar a dinâmica causal dos fenômenos como causalidade posta em cadeia, como fizera Lukács, a alusão é válida: em Maquiavel, as forças sociais não se apresentam plenamente controladas porque o resultado coletivo das escolhas individuais passa por uma cadeia da *fortuna*, portanto, do acaso, que é posta em rotação pelo conjunto das escolhas do complexo da totalidade social – constituindo o elemento incontrolavelmente causal da vida social. Mas esta causalidade, a *sorte*, é mediada pelo ato finalístico das atividades, e, portanto, da *virtù*, como campo de ação nas contingências históricas. Há que se ter, diante da sorte que lhe é dada pelo acaso, uma atitude virtuosamente oportunista

para lidar com os destinos humanos. Maquiavel pôde realizar tal análise porque estava diante de um mundo nascente: a sociabilidade do capital.

Detectando o processo pelo qual a política se transformou numa ciência, Heller conclui que Maquiavel examina a política como uma técnica, estudando as leis da ação política – no desenvolvimento nascituro da burguesia. O fato de que a ciência política só pôde adquirir o estatuto de ciência durante o Renascimento parte da compreensão de que, muito embora Platão e Aristóteles tivessem teorizado sobre a política nas comunidades naturais, tanto oligárquicas como nas aristocráticas ou democráticas, a política nunca poderia ser determinada como um ofício. Ainda que houvesse uma divisão social do trabalho, o estrato social que detinha a posição dirigente nesta *não estava sujeito a qualquer divisão do trabalho no tocante às suas funções dirigentes*. O que não significa outra coisa senão que no interior desse estrato todos poderiam ser adeptos da política e da direção do Estado, de modo que os cargos pudessem ser preenchidos à sorte, e não por votação. A única atividade em que a divisão do trabalho determinava o campo das capacidades específicas era o serviço militar. Razão pela qual a política por excelência não poderia estar separada da organização da pólis como um todo no conjunto dos cidadãos. A divisão burguesa do trabalho é a chave para a compreensão da vida política como ofício separado dos negócios da sociedade, o que conduz novamente a Maquiavel como detentor original desta característica *in statu nascendi*. Nem Platão, nem Aristóteles puderam ao seu tempo, devido ao limite histórico ao qual estavam submetidos, fazer uma distinção entre Estado e sociedade. Como resultado, Platão e Aristóteles encaram os problemas políticos como problemas éticos – vícios e virtudes. A República de Platão é idêntica à pólis. Por seu turno, Maquiavel avançou o debate a passos largos, não por uma habilidade genial de sua personalidade, mas por viver a divisão social do trabalho ao limite da separação direta entre vida pública, serviço político específico e administração do estado como uma profissão com regras determinadas. Noutras palavras, atestando nossa tese, isso ocorre pelo processo de individuação aumentada resultado da dissolução das sociedades comunais.

Além das questões já apresentadas sobre a impossibilidade de se tracejar um estatuto contemplativo e adaptado da pólis grega para o mundo do capital, outra questão se impõe: qual é o motivo da escolha do mundo grego como bastião do mundo Antigo e por que preterir outros processos organizativos da Antiguidade? Novamente se impõe a lógica de uma teoria da história que reconhece o indivíduo como ser histórico e busca *numa história ad hoc* a razão ideal de seu construto. Chasin indaga n' *O futuro ausente*: “mas por que [...] mais Atenas do que Roma [...] ou [...] por que não a comunidade germânica ou uma das opulentas cidades orientais da Antiguidade?” (Chasin, 2000, p. 165). Tome-se por base a restauração do pensamento neoplatônico por Ficino, com a *Teologia Platônica* dedicada a Lorenzo, a partir das traduções de Platão e de Plotino; e Maquiavel na reivindicação de Políbio. Chasin afirma que nem de longe a resposta estaria

na excelência do pensamento grego, mas tem aí, apenas, a sua justificativa. Esse princípio do pensamento burguês justificaria a desigualdade entre as classes que veio e pôde ser produzida de maneira embrionária ao longo do Renascimento e nos séculos ulteriores.

A existência da individualidade pressupunha a sua efetivação como membro de agrupamentos interconexos e interativos, isto é, a existência natural das individualidades como partes de hordas ou tribos. O que não significa outra coisa senão que o indivíduo pertence subjetivamente à comunidade, que lhe serve de mediação à propriedade, ou seja, às condições naturais de produção. Nesse traçado, a comunidade se apresenta como um estágio específico de desenvolvimento das forças produtivas, em que o objetivo da produção, em si, é reproduzir o produtor e, simultaneamente, as condições objetivas de sua existência; vale dizer, a comunidade.

Portanto, ter uma propriedade na Antiguidade clássica significava pertencer a uma comunidade. Em inúmeros conglomerados humanos antigos, indivíduo e gênero tornam-se inseparáveis, traduzindo essa unidade fundamental, muitas vezes aumentada pelo fator político-religioso. Decerto que, pensando com Chasin, essa unidade fundamental entre indivíduo e gênero corresponde ao princípio limitado do desenvolvimento produtivo que, conseqüentemente, prende o indivíduo à comunidade. À medida que o desenvolvimento e o progresso da produtividade humano-genérica se acentuam, estes enfraquecem tais modelos de sociabilidade ainda muito próximos e dependentes da natureza. O desenvolvimento da produtividade mina as sociedades que repousavam em uma produção limitada, bem como o fator político-religioso que a refletia e a idealizava. Desta maneira, no que diz respeito às atitudes perante a natureza, que fomentam todos os modos produtivos, mudam-se também a forma de consciência dos indivíduos. A conclusão é que uma comunidade limitada do ponto de vista produtivo, que seja restrita em seu potencial, e que subscreve todos os seus indivíduos, redundando em horizontes conservadores e estanques de convivência e interatividade; configura uma comunidade limitada a uma sociabilidade naturalizada. Esse limite produtivo engendra a potência negativa social, isto é, a potência da atividade política. É um potencial que procura, mesmo na Antiguidade clássica, o desapego à sua improdutividade inata e se desenvolve à mercê da planta humano-societária objetivamente contraditória, buscando controlá-la de acordo com os seus desejos.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Machiavel et nous. in Écrits philosophiques et politiques*. Paris: Stock-Imec, 1997.
- ALVES, Antonio José Lopes. A individualidade moderna nos *Grundrisse*. In: *Ensaio Ad Hominem Tomo IV – Dossiê Marx*. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 2001.
- BARON, Hans. *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. Princeton University Press, 1955.
- BRUNI, Leonardo. *Istoria Fiorentina. Tradotta in volgare da Donato Acciatuoli*. Florença: Felice Le Monnier, 1861.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. Introdução de Peter Burke. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Organização, tradução e apresentação de Cássio Fernandes. São Paulo: Editora Unifesp e Editora Unicamp, 2012.
- CAMPANELLA, Tommaso. *La Città del Sole*. Booklassic, 2015.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. São Paulo: Real Academia Española, Alfaguara, 2004.
- CHASIN, J. O Futuro Ausente. In: *Ensaio Ad Hominem – Tomo III – Política*. A determinação ontonegativa da politicidade. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000.
- CONDIVI, Ascanio. *A vida de Michelangelo Buonarroti*. Tradução comentada de Marina Jorge Berriel. Dissertação de mestrado da Unicamp, Campinas, 2008.
- CROCE, Benedetto. *Teoria e Storia della Storiografia*. Bari: Gius Laterza e Figli, 1943.
- DILTHEY, Wilhelm. *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*. Tradução de Eugenio Ímaz. 2ª reimpressão. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma história dos costumes*. Volume 1. Apresentação de Renato Janine Ribeiro. Tradução de Ruy Jugmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento Italiano*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

GARIN, Eugenio. *Giovanni Pico della Mirandola: vita e dottrina*. Florença: Le Monnier, 1937.

GARIN, Eugenio. *Lo Zodiaco della vita: la polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*. Bari: Laterza, 1976.

GIOVIO, Paolo. *Historiarum sui temporis* Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1957.

GOODY, Jack. *Renascimentos: um ou muitos*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GUICCIARDINI, Francesco. *Storia d'Italia: dal 1490 al 1534*. Canadá: E-Text, 2018.

KOSELLECK, Reinhart [et.al.]. *O conceito de História*. Tradução de René E. Gertz. 1ª ed. 3ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

HAUSER, Arnold. *História Social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

LEFORT, Claude. *Le travail de l'oeuvre Machiavel*. Paris: Gallimard, 1972.

LUKÁCS, György. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. Tradução de Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010.

LUKÁCS, György. *O jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018.

MAQUIAVEL, N. [MACHIAVELLI]. *Opere*. A cura di Corrado Vivanti. Vol II, Turim/Paris, Einaudi/Gallimard, 1999.

MAQUIAVEL, N. *História de Florença*. Edição de Patrícia Fontoura Aranovich. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MAQUIAVEL, N. *O Príncipe*. Tradução, apresentação e notas de Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Editora 34, 2017.

MARX, K. *Grundrisse*. Manuscritos econômicos de 1857–1858: esboços da crítica da economia política. Tradução de Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, K. *Formações econômicas pré-capitalistas*. Introdução de Eric Hobsbawm. Tradução de João Maia. 6ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

MAZZARI, Marcus V. A dupla noite das tílias. História e natureza no Fausto de Goethe. São Paulo: Editora 34, 2019.

MAZZEO, Antonio Carlos. *Os portões do Éden. Igualitarismo, política e estado nas origens do pensamento moderno*. São Paulo: Boitempo, 2019, pp. 264–324.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

MORUS, Thomas. *Utopia*. Tradução de Leandro Dorval Cardoso. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

ROSSI, Paolo. *A ciência e a filosofia dos modernos*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

SCHAMA, Simon. O desconforto da riqueza. A cultura holandesa na época de ouro. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VASARI, Giorgio. *A vida dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011 a.

VASARI, Giorgio. *A vida de Michelangelo Buonarroti*. Tradução, introdução e comentário de Luiz Marques. Campinas: Editora da Unicamp, 2011 b.

WATT, Ian. *Os mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ZÖLLNER, Frank & THOENES, Christof. *Miguel Ângelo: a obra integral de pintura, escultura e arquitetura*. Colônia: Taschen, 2017.

Fim ou renovação da arte?
O fim do “período artístico” e a crise da
arte no mundo moderno.¹

End or renovation of art?
The end of the “artistic period” and the
crisis of art in the modern world.

Hermenegildo Bastos

Professor Titular aposentado da
Universidade de Brasília.
hjbastos@unb.br

<https://orcid.org/0000-0002-0797-8998>

Recebido em: 18/01/2020
Aceito para publicação em: 26/02/2020

¹ Apresento aqui a primeira parte de um trabalho mais longo que deverá na sequência considerar os desdobramentos da questão do “fim da arte” no interior do marxismo.

Resumo

Na primeira parte deste trabalho busco apresentar a posição de Hegel sobre a questão da “dissolução da arte”, tomando-a como uma resposta, limitada embora pelo idealismo do filósofo, à crise da arte no mundo moderno.

Palavras chave: Hegel. Fim do período artístico. Crise da arte.

Abstract

In the first part of this paper I will present Hegel's side on the question of “art's dissolution”, taking it as an answer, although limited by the philosopher's idealism, to the crisis of art in the modern world.

Keywords: *Hegel. The end of the “artistic period”. Art crisis.*

Hegel concebe a arte no interior de um horizonte histórico-político sempre determinado. A relação do artista com o mundo histórico é interna à sua própria atividade de produtor de obras. Assim, nada pode ser escolhido arbitrariamente por ele, porque o desenvolvimento histórico objetivo forma uma necessidade de fundo.

A visada decididamente historicista hegeliana deve ser entendida em dois sentidos necessariamente interligados: na perspectiva da evolução da arte, como também na perspectiva de que a arte mesma é um momento da evolução do espírito no mundo. Os dois sentidos são estreitamente interligados, como se vê. A verdadeira tarefa da arte consiste em elevar os mais altos interesses do espírito à consciência (HEGEL, 2015, I, p. 37).² Ela é a reconciliação do espírito com o mundo sensível, no qual o primeiro se estranha. A reconciliação (ou adequação do conteúdo espiritual à forma sensível) tem a sua própria história, a das três Formas da arte (a simbólica, a clássica e a romântica (ou moderna)). Ao mesmo tempo essa história leva também necessariamente à superação da arte, porque ela, no mundo regado por instituições abstratas, já não atende as altas necessidades do espírito.

A arte clássica, do mundo grego, onde o individual e o coletivo se encontravam unidos, sem mediações, era a manifestação máxima da verdade no seu momento histórico. A arte enquanto arte plena, forma perfeita da adequação entre o espírito e o sensível, deveria, entretanto, ser superada para dar lugar à arte em que o espírito recusa a expressão sensível e, como tal, se aproxima cada vez mais do pensamento conceitual. Numa sociedade de organização racional, em que o individual já não contém mais em si o universal, em que a arte já não é por si mesma fundamento da verdade, e requer a reflexão, o ideal da arte clássica, daquela adequação entre o universal e o singular, entre o espírito e o sensível, deve dissolver-se e ceder lugar à arte romântica (ou moderna).

As três Formas da arte articulam dialeticamente o conteúdo e a configuração sensível:

Deste modo, diz Hegel, a arte simbólica *procura* (*sucht*) aquela unidade consumada entre o significado interior e a forma exterior, que a arte clássica *encontra* (*findet*) na exposição da individualidade substancial para a intuição sensível e que a arte romântica *ultrapassa* (*überschreitet*) em sua espiritualidade proeminente. (II, p. 22)

Hegel concebe a arte como uma atividade humana consciente. A arte reflete a consciência histórica proporcionada pelo nível de liberdade que o agir humano exprime em dado período histórico. Ela é aparição (*Erscheinung*) do espírito, historicamente situada: “Assim sendo, toda obra de arte – diz ele –, pertence à *sua época, ao seu povo*, ao seu ambiente e depende de concepções e fins particulares, históricos e de outra ordem”. (I, p. 38)

² A edição aqui citada é *Cursos de Estética*. São Paulo: EDUSP, 2015, em quatro volumes e com tradução de Marco Aurélio Werle. As citações, doravante, incluirão apenas o tomo e a página.

A arte brota de uma necessidade universal e absoluta, que é “(...) a necessidade racional que o ser humano tem de elevar a uma consciência espiritual o mundo interior e exterior, como se fora um objeto no qual ele reconhece o seu próprio si-mesmo” (I, p. 53). As obras produzidas pelo artista historicamente situado conciliam o espírito e o mundo sensível. Elas são o “elo intermediário” gerado pelo espírito para curar o *corte* entre o puro pensar e o que é meramente exterior, sensível e passageiro. (I, p. 32)

Se a arte pode estar a serviço da diversão e do entretenimento, entretanto ela aí não é a arte livre, mas servil. A arte possui em comum com o pensamento a possibilidade de atender a outros fins, como um “jogo passageiro”. Mas a arte, como o pensamento, liberta-se dessa servidão para se elevar à verdade numa autonomia livre, com seus próprios fins. Hegel pretende examinar a arte *livre* “tanto em seus fins quanto em seus meios”. Levando a termo a sua *mais alta tarefa*, quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia, a arte “(...) torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir o divino [*das Göttliche*], os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito”. (I, p. 32)

O fenômeno ou aparição estética não é mera ilusão face ao mundo, pois ressalta e deixa aparecer a dominação dos poderes universais. O mundo exterior dos fenômenos e de sua materialidade imediata, assim como o nosso próprio mundo dos sentidos, este mundo da imediatez e da sensação, embora vejamos nele o valor da efetividade, ele sim é mera ilusão e aparência. A essencialidade aparece também nesse mundo cotidiano interior e exterior, mas sob a forma de um “caos de eventos casuais”, em que ela é atrofiada pela imediatez do sensível e pelo arbítrio de estados e acontecimentos. A arte arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo mau e passageiro daquele verdadeiro Conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito.

A *aparência* é essencial para a essência: a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse, se não fosse para alguém, para si mesma como também para o espírito em geral. (I, p. 33) Por esta afirmação a estética hegeliana poderia ser entendida como antiplatônica, uma vez que para Platão o mundo sensível é tão somente cópia enganadora das ideias eternas. No entanto, a arte é entendida por Hegel como uma etapa que deve ser necessariamente superada, porque o mundo sensível jamais poderá revelar a contento o espírito. Por isso a arte clássica, em que o espírito e o sensível se conciliavam perfeitamente, deve ser superada pela romântica, em que o espírito pode prescindir do sensível.

Para Hegel, o conteúdo da arte é a ideia. Sua Forma é a configuração sensível imagética. A arte, diz Hegel (I, p. 86), necessita mediar os dois lados numa totalidade livre e reconciliada. A Ideia, porém, enquanto belo artístico, não é a ideia enquanto tal, mas a Ideia enquanto se configurou na realidade efetiva, na efetividade (*Wirklichkeit*), e entrou em unidade imediata e correspondente com ela. Enquanto efetividade configurada segundo seu conceito, a arte é o *ideal* (I, p. 89).

Em Hegel, a realidade efetiva é o que resulta do processo histórico de transformação, não algo imutável, mas um devir. Relevante é então a configuração significativa da história presente na obra de arte. A propósito disso, Giovanna Pinna (2004, p. 216) salienta que a estética de Hegel é uma estética do conteúdo, não do conteúdo do objeto imediato da representação, mas da idealidade determinada que constitui o fundamento dele. E ela acrescenta que, uma vez que o conteúdo assim concebido emerge da configuração espiritual de uma época e de um povo determinado, o concreto dado histórico-artístico não é um elemento externo, mas está plenamente integrado no desenvolvimento conceitual. Nas palavras do próprio Hegel: “(...) a consumação da Ideia como conteúdo aparece igualmente como a consumação da Forma”. Ou ainda: “Pois o conteúdo tem de ser verdadeiro e concreto em si mesmo antes de ser capaz de encontrar a forma verdadeiramente bela”. (II, p. 20)

É próprio dessa concepção de arte a interação entre a estrutura sistemático-conceitual e a determinidade histórica do fenômeno. Aí Hegel desenvolve a sua interpretação da história da arte. Da evolução da ideia na história resultam as diferentes e diversas articulações da forma artística. O conteúdo deve encontrar a sua forma adequada. No entanto, a perfeita adequação da expressão ao conteúdo se dá apenas na arte clássica, no mundo grego. Nos outros dois momentos da história da arte (a arte simbólica e a romântica ou moderna), a adequação é imperfeita: no primeiro caso, o conteúdo ainda não se fez totalmente claro e a sua determinidade é, como tal, insuficiente; no segundo caso, ele se expandiu de tal forma que já não pode ser redutível a uma forma externa.

A historicidade da arte deve ser entendida na perspectiva de que ela evolui acompanhando a evolução do espírito no mundo. Ela ao mesmo tempo deve ser entendida como uma etapa dessa evolução, porque ela não é o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. A Forma da arte já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte. Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos.

É nesse sentido que Hegel afirma que a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Porque há uma versão mais profunda da verdade, na qual ela não é mais tão aparentada e simpática ao sensível para poder ser recebida e expressada adequadamente por meio deste material, isto é, a concepção cristã de verdade.

Na cultura da reflexão, própria de nossa vida contemporânea, diz Hegel, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante. A arte não está bem situada aí, porque para o interesse artístico, bem como para a produção de obras de arte, exige-se antes uma vitalidade na qual a universalidade não está presente como norma e máxima. Na arte,

como na fantasia, a universalidade age em uníssono com o ânimo e o sentimento, com o mundo sensível. Hegel assim conclui que “o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte”. O artista está no centro deste mundo reflexivo e introduz sempre cada vez mais pensamentos em seus trabalhos mediante reflexões. (I, p. 35)

Dá-se uma cisão entre a arte e a política. No mundo grego, ao contrário, não se pode dizer que a arte era política, mas sim que ela era a política, ou ainda, que arte e política não se dissociavam: a arte continha os valores e sentidos do agir, era exemplar.

O extenso argumento sobre a arte ultrapassar (*überschreiten*) a si mesma deve ser entendido na perspectiva das profundas transformações ocorridas no mundo moderno, na sociedade burguesa. O entendimento destas transformações separa Hegel do romantismo e da ironia. O primeiro romantismo, o assim chamado “círculo de Jena” (Jenaer Frühromantik), é o principal adversário. Mas é sobretudo a figura de Schelling que é aí visada.

Na “Introdução” aos *Cursos de estética*, Hegel dedica-se a fazer uma breve história da filosofia da arte, priorizando aqueles filósofos e/ou estetas que reconheceram, como ele, o papel da arte de reconduzir a uma unidade a contraposição e contradição entre o espírito e a natureza. Este ponto de vista, diz ele, “significa o reavivamento da filosofia em geral, como também da ciência da arte”. (I, p. 74) Ele então sublinha a diferença entre a sua própria concepção histórica da arte e as concepções daqueles que fizeram da arte o modo mais alto para atingir o Absoluto – os românticos. Ao fazer da arte o modo mais alto de atingir o Absoluto, os românticos desqualificam a razão e, como tal, também a filosofia como forma de conhecimento.

Para Domenico Losurdo (2014, p. 147–8) o tema do período artístico é parte da polêmica de Hegel contra o romantismo reacionário. Este lamentava o fim da individualidade excepcional, heroica e artística, da Idade Média, e “trovejava contra a decadência do mundo moderno, todo ele baseado na fria razão e na objetividade das instituições políticas e sociais”. Hegel, como vimos, também sublinha esse estado de coisas do mundo moderno, mas sem nostalgia pelo passado. A Hegel interessava as “antíteses” e “contradições” objetivas, de natureza eminentemente política.

Nessa linha, Elena Romagnoli (2017, p. 140) afirma que a famosa tese do “caráter de passado” (*Vergangenheitscharakter*) da arte constitui a resposta radical às tentativas de reproduzir no mundo contemporâneo o caráter sagrado que a arte desempenhava no mundo grego.

A insistência hegeliana no caráter de passado da arte não pode ser entendida como o fim da arte, mas como a dissolução daquela Forma em que se consumava plenamente a adequação entre o espírito e o mundo sensível – a arte clássica. No mundo grego a arte proporcionava a satisfação de todas as necessidades espirituais. A verdade podia transitar para o sensível e podia ser adequada a si nele. Assim ocorria com os deuses gregos. Mas este apogeu já trazia em si mesmo a necessidade de sua superação, porque “Somente um

certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte”. (I, p. 34)

A religião cristã é uma versão mais profunda da verdade. Aí fundamentado, o espírito do mundo atual, racional, se mostra como tendo ultrapassado “(...) o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente”. (I, p. 34)

No mundo atual, diz Hegel, as obras de arte provocam uma impressão de natureza reflexiva: o pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte. Ao lado disso, Hegel assinala também como fator dessa perda de centralidade da arte a miséria do presente, o estado intrincado da vida burguesa e política, os “interesses mesquinhos”.

Elena Romagnoli observa que, ao traçar a “breve história da estética” na “Introdução” aos *Cursos de estética*, Hegel apresenta as duas linhas histórico-filosóficas que, partindo da necessidade de conciliação do mundo moderno, se distinguem pelas respostas radicalmente divergentes a que chegam. A partir da base comum de Kant e Fichte, a primeira linha passa por Schiller e, sob alguns aspectos, por Schelling, chegando, por fim, à dialética de Hegel. A segunda conduz à ironia romântica. O terreno sobre o qual se baseia a “breve história” constitui o fundamento mesmo da filosofia hegeliana: a conciliação dos opostos (espírito e mundo sensível).

A primeira linha tem início em Kant. Hegel atribui a Kant a “virada da filosofia da época moderna”, embora insatisfatória, porque na descoberta da subjetividade como liberdade ele reconheceu a necessidade de uma conciliação, mas unicamente sob um plano subjetivo. A natureza objetiva do objeto não pode ser conhecida, mas “apenas ser expresso um modo de refletir subjetivo”.

Em Schiller (o filósofo, mas também o artista), interessa a Hegel a relação entre indivíduo e Estado. Schiller rompeu com a subjetividade e a abstração kantianas do pensamento, concebeu a unidade e a reconciliação como o verdadeiro e efetivou-as artisticamente. (ROMAGNOLI, *Ibid.*, p. 78)

Para Schiller, cada homem individual possui em si mesmo a disposição para um homem ideal, como se vê nas *Cartas sobre a Educação Estética*. O verdadeiro homem é representado pelo Estado, que é a Forma objetiva, universal e, ao mesmo tempo, canônica, na qual a multiplicidade dos sujeitos particulares ambiciona concentrar-se e unir-se numa unidade. A educação estética deve, no conflito desses lados opostos, efetivar a exigência de sua mediação e reconciliação. Ela tende a formar a inclinação, a sensibilidade, o impulso e o ânimo de tal modo que eles se tornem em si mesmos racionais. Dessa forma, a razão, a liberdade e a espiritualidade saem de sua abstração e se unem com o lado natural em si mesmo racional. O belo é, portanto, determinado como a expressão da formação unificadora do racional e do sensível. A formação do cidadão requer a beleza.

Esta unidade do universal e do particular, da liberdade e da necessidade, do espiritual e do natural, concebida por Schiller como essência da arte, foi pensada por Schelling como a própria Ideia, reconhecida como a única verdade e efetividade. Hegel,

entretanto, assinala um “modo equívoco” no passo dado por Schelling além de Schiller. Diz que não é o caso, porém, de discuti-lo aí. Elena Romagnoli (Ibid., p. 147) observa que o destaque aparentemente sem importância é, na verdade, fundamental. De fato, Hegel reafirma nos *Cursos* o que já colocara na *Fenomenologia do Espírito*, ou seja, a sua discordância do sistema de Schelling em que se afirma o primado da arte na manifestação do Absoluto.

Schelling compartilha com os românticos esta concepção da arte. No *Sistema do Idealismo Transcendental*, ele fala da arte como “o único e verdadeiro órgão da filosofia”, porque ela torna objetivo o que a filosofia exprime só subjetivamente.

A segunda linha coincide com o romantismo de Jena. Hegel visa agora a ironia, que ele identifica com a filosofia de Fichte. Tanto Friedrich Schlegel quanto Schelling partiram do ponto de vista fichteano: Schelling para ultrapassá-lo completamente e Friedrich Schlegel para dele se libertar ao tratá-lo de um modo particular.

Hegel afirma que Fichte estabelece o eu, o eu total e constantemente abstrato e formal, como princípio absoluto de todo saber, de toda razão e conhecimento. Neste eu toda particularidade, determinação e conteúdo são negados. Ademais, todo conteúdo que deve valer para o eu somente é estabelecido e conhecido pelo eu: “(...) o que é, somente é através de mim, e o que é através de mim posso do mesmo modo aniquilar novamente”. (HEGEL, 2015, I, p. 81)

O mundo objetivo é suprimido, porque “(...) nada é considerado *em si e para si* e em si dotado de valor, mas somente enquanto produzido pela subjetividade do eu”. (HEGEL, *Ibid.*, p. 81). Como tal, o eu estabelece e destrói tudo que há na esfera da eticidade, do direito, do humano e do divino, do profano e do sagrado. Tudo que é *em-si-e-para-si* é apenas aparência e não é verdadeiro e efetivo devido a si mesmo e por meio de si mesmo, mas um mero aparecer por meio do eu.

No que diz respeito ao belo e à arte, o eu deve viver como artista e configurar sua vida artisticamente. Mas como tudo é aparência, não há para mim verdadeira seriedade neste conteúdo. Minha aparência pode até ser tomada seriamente pelos outros. Mas isto apenas comprova que nem todos são livres, não atingiram a *genialidade divina*, a virtuosidade de uma vida irônica e artística.

Esta ironia, diz Hegel (I, p. 83), foi inventada por Friedrich von Schlegel.

A forma da ironia se aproxima do cômico. Mas ao comparar o irônico com o cômico é preciso atentar para o conteúdo do que é destruído. No cômico tudo que se aniquila é algo em si mesmo nulo, um fenômeno falso e contraditório. Na ironia tudo que é de fato ético e verdadeiro se apresenta num indivíduo a partir dele mesmo como algo nulo. Tal indivíduo é, em seu caráter, nulo e desprezível. (I, p. 84).

Segundo Elena Rogmanoli (Ibid., p. 150), apesar de todas as críticas aos românticos, Hegel reconhece, como também eles, na última fase da arte o primado do homem como sujeito. O humorismo, eliminando a relação entre conteúdo e forma, permitiu à arte ir além

de si mesma, fazendo assim “do humano a nova coisa sagrada”. Contudo, para Hegel, a arte moderna, em decorrência da perda de substância, está destinada a ser superada por uma forma mais universal, a filosofia enquanto ciência. Para Friedrich Schlegel, pelo contrário, toda arte deve se tornar ciência e toda a ciência deve tornar-se arte; poesia e filosofia devem unificar-se”. Enquanto Hegel descarta toda tentativa de revitalizar o papel da arte antiga, Friedrich Schlegel vê a superioridade da arte antiga no fato de que ela tinha uma mitologia; como tal, ele afirma a necessidade de uma nova mitologia para a arte moderna.

O “fim da arte” é, portanto, para Hegel, a sua superação enquanto forma suprema de manifestação do espírito, não a sua morte, ou desaparecimento enquanto manifestação cultural. No mundo moderno o universal e o singular, o espírito e o sensível, já não estão conciliados, o que impõe a cultura da reflexão. Nesse mundo, continuar a pregar a supremacia da arte é como tentar transpor uma verdade histórica própria de uma época para outra, com as consequências ideológicas e políticas daí decorrentes. Ora, para o nosso argumento aqui, vale dizer que atribuir à arte um papel que a história lhe nega é um modo de obscurecer o papel da razão e da filosofia numa sociedade dominada pela... reflexão. Se a arte continua a ser a forma suprema de manifestação do espírito, a razão e a filosofia são reduzidas a uma forma falsa de arte. E a política, que no mundo grego, não se separava da arte, mas que, agora, no mundo pós Revolução Francesa, no mundo burguês, da economia racional e das instituições abstratas, configura uma esfera ou domínio próprio, estetiza-se.

Assim, entendo que a formulação hegeliana da dissolução da arte foi uma tentativa (avançada) de responder às profundas transformações pelas quais passava a Europa e o mundo após a Revolução Francesa. A formulação de uma filosofia da ação nos *Cursos de Estética* dá a dimensão do significado central que tinha a arte para o filósofo. Aí se manifesta claramente a determinação da ideia da arte como emancipação, como também do conceito de liberdade.

Na subdivisão III (“A determinidade exterior do ideal”) do terceiro capítulo (“O belo artístico ou o ideal”), Hegel (Ibid., p. 249) afirma que o ideal é a ideia identificada à sua realidade. Ele discorre então sobre a existência concreta exterior. Se levarmos em conta, diz ele, a representação nebulosa do que é o ideal nos tempos modernos, pode parecer que a arte deva romper com toda a conexão com este mundo do relativo, na medida em que o aspecto da exterioridade é o que é totalmente indiferente, inclusive o que é baixo e indigno perante o espírito e sua interioridade. Mas isso é apenas uma “abstração nobre da subjetividade moderna, à qual falta a coragem de travar relações com a exterioridade”. Ele condena o “retraimento no mundo interior dos sentimentos”, pois o autêntico ideal deve em sua totalidade sair até a visibilidade determinada do exterior. O homem vive, essencialmente aqui e agora. A arte tem, pois, de entrar na existência exterior. (Ibid., p. 250)

Mario Rossi (1976, p. 495) considera essas as páginas decisivas dos *Cursos de estética*. Ele observa que a busca de uma “forma adequada” de conciliação da “realidade exterior” com o “conteúdo ideal” transformou-se no desenvolvimento histórico da cultura moderna numa tomada dramática de consciência da qual a produção artística foi o terreno mais fecundo. O grande mérito de Hegel foi tê-lo percebido, ainda que nos termos mistificados da morte filosófica da arte.

A filosofia da arte parece, então, ocupar um lugar muito especial no conjunto da filosofia de Hegel. Na verdade, contraria o sistema lógico hegeliano, segundo Rossi. Ele afirma que as reflexões hegelianas sobre as relações entre a arte e a realidade exterior revelam uma “aderência à história”. E se a superação da arte se deu após a perfeita adequação da arte clássica, então a contradição (*Entäusserung*) e a conciliação (*Aufhebung*) trocam de lugar contrariando a lógica hegeliana. A forma da conciliação estética de ideia e representação, isto é, a forma da arte clássica, não conclui o processo dialético, mas é levada àquele segundo momento que apresenta o aspecto contraditório, de estranhamento.

Como tal, Rossi (Ibid., p. 474) entende como legítimo incluir a estética hegeliana na história problemática do realismo estético. Ele analisa os *Cursos de estética* na perspectiva do “ideal-realismo” de Hegel. Mas sendo a arte uma atividade humana, as relações entre ela e a realidade dependem da atividade do artista. O realismo problemático hegeliano é, assim, uma premissa de um realismo operativo. Por fim, ele assinala que nunca será demais acentuar a coragem do idealista Hegel de fazer uma robusta defesa da relação da produção artística com a realidade material.

O confronto dos *Cursos de estética* com a *Lógica* hegeliana é destacado também por Guido Oldrini (Ibid., p. 13), cujo trabalho é dedicado a descrever a estrutura lógica da estética: o terreno a partir do qual se põe o conceito de belo como “ideal” (ou a ideia realizada na obra, ou ainda, a manifestação do absoluto no sensível) é a “verdade” da lógica; se a arte é a revelação da verdade, a sua aparição (*Erscheinung*), ela é a singularização do universal.

A verdade e a beleza são a mesma coisa apenas “em si”. Se o fossem também “para si”, não haveria diferença entre lógica e estética. A ideia, diz Hegel (I, 126), é *verdadeira* tal como ela é segundo seu em-si. Sua existência sensível e exterior não é para o pensamento. Apenas a *ideia universal* é para o pensamento. O sensível e objetivo não têm na beleza nenhuma autonomia em si mesmos. Têm que abdicar da imediatez do seu *ser*. São uma realidade que expõe o *conceito*, expõe a própria Ideia.

Segundo Oldrini (Ibid., p. 12), se instaura na arte a mesma dialética entre essência (*Wesen*) e aparição (*Schein*) descrita no segundo livro da *Ciência da Lógica*. Mas na arte essa dialética assume contornos próprios: a essência aparece através do fenômeno, uma vez que a arte deve oferecer ao prazer e à intuição isto que o espírito tem em si de essencial.

No terreno estético do ideal se apresenta exatamente a mesma dialética da ideia na lógica. Nesta se dá a passagem do em-si ao para-si e o recuperar-se em si do inteiro movimento. O movimento dialético do ideal também é a mediação à objetividade. Só quando as diferenças são reabsorvidas no conceito, ou este exerce o pleno domínio sobre elas, como suas próprias diferenças, só então o ideal artístico é plenamente realizado. Três são os seus momentos: a) o ideal como tal; b) o belo natural; c) a arte verdadeira.

Segundo Oldrini (Ibid., p. 18), a construção lógica sistemática da estética é artificial, pois, se o conceito lógico – a ideia – é em primeiro lugar apenas um em-si, isto não é problema na lógica, mas é na estética se o ideal é também apenas em-si. O que diferencia o ideal da ideia é a sua concretude, a unidade de interno e externo, de tal modo que a arte exige que a idealidade seja alcançada pela intuição. Portanto, é só por motivo sistemático que Hegel reintroduz o momento do “ideal como tal”, assegurando-lhe assim formalmente um desenvolvimento dialético completo, mas também contradizendo a exigência expressa da sua já realizada concretude.

Oldrini observa também, mas agora como algo positivo, que nos *Cursos de estética* (como também na *Ciência da lógica*) a categoria de individualidade não é imediata, não se identifica com o dado ou o “positivo” da qual se deva partir, mas é essencialmente um resultado (algo mediado). (Ver Hegel, 2015, p. 155–6). Embora Hegel tenha em mira aí apenas o belo artístico, a esfera da estética, Oldrini destaca a natureza revolucionária desta teoria lógica da individualidade também na dimensão do ser social. Identifica aí a contestação marxista de toda forma de individualismo imediato, ou seja, do princípio geral do liberalismo. A tese marxiana segundo a qual por “natureza humana” se deve entender as relações sociais deriva indiretamente do substrato dessa dialética.

Além disso Oldrini sublinha, tendo em vista a categoria da particularidade, a definição do ideal como um “ponto médio” entre o universal e o singular. (Ver Hegel, Ibid., p. 168). A poesia é definida como contendo as duas determinações extremas, o sensível e o universal, como um “ponto médio da representação”.

Mas, se a categoria da particularidade é privilegiada, isto aponta para a incoerência do sistema, uma vez que o sistema exige que em todo percurso dialético a síntese só se realize ao final (na individualidade).

Por tudo isso, Oldrini (Ibid., p. 27) entende que a estrutura lógica da filosofia de Hegel se choca com a sua estética. A estrutura já estava pronta antes que se construísse “o grandioso edifício estético”.

A realidade material passava por transformações estruturais no tempo de Hegel com as contradições do capitalismo. Segundo Hegel, o homem deveria superar as suas relações de dependência com a natureza para ser objeto da arte. As necessidades materiais são mais urgentes e, assim, devem ser satisfeitas para que o homem possa dedicar-se à produção cultural. Apesar do seu idealismo, Hegel não está dizendo nada de absurdo,

pois, tomado por necessidades imediatas e prementes, o homem não disporá de tempo e condições para dedicar-se à produção cultural.

O problema está em que Hegel, como assinala Marx, só reconhece o trabalho *abstratamente espiritual*. Mas “(...) a consciência *sensível*, como diz Marx (2015, p. 368), não é nenhuma consciência abstrata *sensível*, mas uma consciência *humanamente sensível* (...)”. Em Hegel, diz Marx (Ibid., p. 369), “A *humanidade* da natureza e da natureza gerada pela história, dos produtos do homem, aparece no fato de que são *produtos* do espírito abstrato e, nessa medida, portanto, momentos *espirituais, seres de pensamento*.”

O que Marx destaca é que o *homem* é imediatamente *ser da natureza*; é um ser objetivo sensível, real, vivo, de força natural, *corpóreo*. Tem *objetos sensíveis, reais* por objeto da sua essência, da sua exteriorização de vida ou que só pode *exteriorizar* a sua vida em objetos sensíveis reais. (Ibid., p. 375)

Na concepção estética de Hegel, como vimos, cabe à arte conciliar o espírito e o sensível. Esta conciliação, tendo atingido a sua plenitude na arte clássica, deve ser superada pela reflexão. A arte se faz reflexiva. Com isso tem fim o “período estético”. Não se pode negar que a posição hegeliana é a mais avançada da sua época, no sentido de que ele percebe que no mundo moderno das instituições abstratas a arte não pode desempenhar o papel de aglutinadora religiosa e política.

Tendo em vista tudo isso, há que se perguntar, com Guido Oldrini (1994, p. 35), se a teoria estética hegeliana estava à altura da nova constelação problemática em que se encontrava a sociedade europeia depois que, a partir dos anos 1830, a forma de produção capitalista se intensificou, generalizando-se por todos os lugares e adentrando em todas as relações vitais. A resposta a essa pergunta, diz Oldrini, não pode ser senão negativa.

O que parece claro é que a produção artística do tempo do filósofo colocou problemas cuja solução ele apenas vislumbrou. A problemática da “morte da arte” decorre da nova situação histórica e permanecerá no horizonte teórico e político pós-hegeliano. A crise da arte, as condições desfavoráveis à atividade artística serão retomadas por Marx e encontrarão respostas diversas no interior do marxismo.

Referências

HEGEL, G. W. F. Cursos de estética. São Paulo: EDUSP, 2015.

LOSURDO, Domenico. A hipocondria da antipolítica. História e atualidade na análise de Hegel. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

MARX, Karl. Cadernos de Paris & Manuscritos econômico-filosóficos de 1844. Traduções de José Paulo Netto e Maria Antónia Pacheco. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

OLDRINI, Guido. L'estetica di Hegel e sue conseguenze. Roma: Laterza, 1994.

PINNA, Giovanna. Significato e luogo sistematico dell'arte nello sviluppo della filosofia hegeliana. In: CESA, Claudio (a cura di). Guida a Hegel. Roma: Laterza, 2004.

ROMAGNOLI, Elena. Hegel e la storia dell'estetica: le due vie della filosofia. In: FILIERI, Luigi e VERO, Marta (a cura di). L'estetica tedesca da Kant a Hegel. Pisa: Edizioni ETS, 2017.

ROSSI, Mario. La problemática del realismo nell'estetica di Hegel. In: _____. Da Hegel a Marx. II. Il sistema hegeliano dello Stato. Milano: Feltrinelle, 1976.

Distopia e modernidade:
o pessimismo tem seu lugar

Dystopy and modernity:
the pessimism has its place

Renata Altenfelder Garcia Gallo

Doutora em Teoria e História Literária pela
Universidade de Campinas (UNICAMP) e
Professora do Colégio Técnico da Unicamp
(COTUCA), Campinas-SP.
florrag@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-8009-9965>

Recebido em: 20/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

A configuração dos gêneros literários pode ser entendida como o encontro da obra de arte com a História. A partir dessa afirmação e fundamentados na teoria de Georg Lukács, investigaremos a noção de obra de arte deste autor e a relação intrínseca entre gênero literário e História, para que, por conseguinte, tenhamos uma reflexão sobre o gênero literário distópico, a fim de pensarmos seu surgimento, sua ampla circulação no contexto atual, bem como seus limites e suas possibilidades na sociedade capitalista.

Palavras chave: Literatura. História. Utopia. Distopia. Georg Lukács.

Abstract

The configuration of the literary genres can be understood as the encounter of the work of art and the History. Based on this statement and on Georg Lukács' theory, this work investigates the concept of art of this author's and the relation between literary genre and History, so that, this text will present and discuss some questions related to the dystopias, as the origin of this literary genre, its emergence on our society, as well as its possibilities in capitalist society.

Keywords: Literature. History. Utopia. Dystopia. Georg Lukács.

Introdução

Começas a distinguir que tipo de mundo estamos criando? É exatamente o contrário das estúpidas utopias hedonísticas que os antigos reformadores imaginavam. Um mundo de medo, traição e tormento, um mundo mais impiedoso, à medida que se refina. O progresso em nosso mundo será o progresso no sentido de maior dor. [...] Se queres uma imagem do futuro, pensa numa bota pisando um rosto humano para sempre (ORWELL, 2003, p. 255).

As reflexões apresentadas neste artigo surgiram a partir dos questionamentos levantados pelo grupo de pesquisa do qual sou membro, o U-TOPOS – Centro de Pesquisa sobre Utopia, criado pelo professor Carlos Eduardo O. Berriel, em 2008, na Unicamp, que consiste em um espaço de discussão acerca da questão utópica e de assuntos correlatos. A partir das ponderações feitas pelo grupo e pela ampla presença do gênero distópico – seja na literatura, em filmes ou em séries televisivas – na sociedade contemporânea, o interesse pelo tema veio ao encontro com o meu cotidiano profissional: o ensino da literatura.

Pensando no imenso interesse dos jovens pelo tema da distopia, venho propondo aos meus alunos uma atividade de produção textual que consiste na redação de uma utopia ou de uma distopia. Para tal, realizamos a leitura de textos distópicos e utópicos e, em um segundo momento, refletimos acerca de questões pertinentes a esses gêneros. Entra ano e sai ano, um fenômeno se mantém presente: o interesse demonstrado pelos alunos acerca da distopia toma conta da maior parte das aulas, de forma que o gênero referido é a escolha majoritária dos alunos para realização da atividade de produção textual. É impressionante o arcabouço de referências de que os estudantes dispõem sobre o tema – livros, quadrinhos, filmes e séries – bem como é instigante a forma com que o discutem e com que se engajam ao redigir suas distopias. Diante das discussões acadêmicas sobre utopia e distopia, do interesse crescente dos jovens pelo gênero e frente à sua atual popularização e circulação, este estudo pretende investigar a relação entre essa forma literária e a vida social.

Para tal, em um primeiro momento, apresentaremos, em linhas gerais, a noção de obra de arte presente na “Estética” (1963) de maturidade de Georg Lukács. A seguir, investigaremos a relação intrínseca entre o surgimento das utopias e das distopias, abordando a relação desses gêneros literários com a História, para que, por conseguinte, façamos algumas reflexões acerca das distopias: sua atual popularização e circulação, seus limites e suas possibilidades como gênero na sociedade capitalista, e a predisposição atual de pensarmos cenários de horror em detrimento de alternativas positivas para o futuro da humanidade.

O que é e como se configura a obra de arte?

Durante o seu percurso estético, Lukács esboçou constante preocupação acerca da noção de obra de arte e do papel que esta ocupa dentre as diversas atividades humanas. A tentativa de compreender e de descrever o que seria a obra de arte é um traço marcante da totalidade de sua trajetória intelectual, de forma que a síntese de suas investigações sobre a estrutura da obra de arte está congregada em sua colossal estética de maturidade. Apesar de inacabado, o texto certamente reúne a visão que o autor construiu, ao longo de toda a sua vida, acerca da noção de obra de arte.

De acordo com o velho Lukács, em linhas gerais, a obra de arte é uma totalidade intensiva na qual são figurados mundos próprios. Isto é, a estrutura da obra de arte comporta a criação de um mundo, ou seja, de um microcosmo, em que conteúdos dispersos na realidade cotidiana são reunidos pelo sujeito criador e plasmados no objeto estético, de forma tal que a sua recepção possa tornar universalmente vivenciável ao sujeito fruidor um conteúdo essencial próprio da humanidade.

Ao ser produzida, a obra de arte deve reunir em si conteúdos que materializam um mundo que comporte e configure um conjunto de determinações essenciais, ou seja, de conteúdos humanos, que ultrapassam o plano habitual da percepção cotidiana dos sujeitos. Para que esse *status* seja alcançado, os conteúdos gerais e essenciais da evolução humana, ao serem selecionados, depurados e reagrupados pela forma artística na criação da obra de arte, devem aparecer, na imediaticidade própria da esfera estética, simultaneamente, ocultos e manifestos. De acordo com Lukács, essas particularidades estruturais da esfera estética conferem ao objeto estético a possibilidade de criação de um mundo novo em que os conteúdos essenciais da vida cotidiana causam certa mudança funcional na estrutura de mundo da vida cotidiana. Esse movimento leva, por fim, à criação de um mundo fechado e adequado que pode ser recebido pelo sujeito estético conforme as suas necessidades vivenciais e à sua capacidade de recepção. Nesse sentido, Lukács assegura que a imediaticidade própria da esfera estética, quando comparada à da vida cotidiana, é uma imediaticidade superada, pois consiste na produção de uma nova imediaticidade não observável em nenhum outro plano.

Enfatizamos, deste modo, a tarefa da forma artística na “Estética”, que consiste, justamente, em “(...) tornar universalmente vivenciável um conteúdo relevante para a humanidade” (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 518, tradução nossa). É necessário ressaltar aqui a primazia do conteúdo sobre a forma, como garantia Lukács, apontando para a ideia de que somente um conteúdo intrinsecamente relacionado ao destino da humanidade, ou seja, essencial, pode originar uma atribuição de forma realmente profunda pelo artista ao objeto que ele pretende configurar. Resgatamos, portanto, um princípio essencial da estética lukacsiana, o de que a forma é sempre a forma de um conteúdo determinado, de modo que nem o mais grandioso artista pode realizar a identidade de forma e conteúdo

no objeto estético se a relação entre estes é inexistente ou incipiente. O efeito duradouro ou transitório de uma obra de arte ou de sua recepção está, intimamente, ligado a este princípio. Para Lukács, portanto, a vivência estética genuína é uma vivência de conteúdo.

A forma artística é, ainda, para este autor, um meio de expressão de um conteúdo essencial presente na evolução da humanidade, o que nos permite afirmar que o encontro do objeto estético com a sua forma artística é a mais perfeita tradução do encontro da obra de arte com a História. Nesse sentido, a relação bem sucedida de forma e conteúdo produz, por sua vez, um efeito evocativo concreto e geral, que é, por sua vez, uma necessidade social. Na esteira dessa concepção, podemos dizer que a relação do sujeito estético com a obra de arte abre a possibilidade de um vínculo entre esse mesmo sujeito e a História, isto é, a partir da fruição de uma obra literária, o seu receptor pode entrar em contato e vivenciar conteúdos humanos produzidos em um momento histórico diverso do seu, o que amplia a sua noção de humanidade. Dessa forma, quanto mais conteúdos humanos essenciais o sujeito coloca dentro de si a partir da fruição estética, maior a possibilidade da ampliação, deste sujeito, da autoconsciência de si como gênero humano; o que imputa à esfera estética um caráter altamente humanizador.

Dentre as mais variadas funções que essa esfera pode assumir, Lukács atribui a ela uma missão desfeticizadora, pois o mundo criado pela obra de arte, a partir dos princípios que já descrevemos, reflete situações essenciais do desenvolvimento humano, revelando as contradições inerentes ao processo social evolutivo. Na esfera estética, as personagens representadas pelos artistas são reflexos da realidade que revelam situações criadas pelos homens e não circunstâncias próprias de uma condição humana a-histórica; o que possibilita aos receptores a percepção dessas situações e, por sua vez, a sua superação. Destarte, o objeto artístico e a vivência estética podem reordenar as percepções humanas e reorientar a sociabilidade dos sujeitos com o mundo, o que faz com que a criação e a recepção da obra de arte assumam, por conseguinte, certa função social, a de crítica da vida.

O comportamento receptivo, no campo da estética, comporta, de acordo com Lukács, uma duplicidade específica. Para explicá-la, o autor se atém a dois pontos: o primeiro deles consiste no caráter puro ou predominante de conteúdo que a vivência artística comporta, de modo que a relação entre o fruidor e a obra só se concretiza esteticamente se nasce conscientemente da evocação do conteúdo; implicando a ideia de que o fruidor é apresentado, no momento da experiência receptiva do objeto artístico, a um mundo novo, que, concomitantemente, é, para ele, um tanto familiar. Essa noção de familiaridade com o mundo refigurado na obra é necessária para que o efeito autenticamente estético seja produzido. O segundo ponto da duplicidade específica do comportamento receptivo consiste na noção de que a experiência estética não pode ser alcançada a menos que seja evocada pelas formas da obra de arte. Lukács, portanto, concentra a efetivação da experiência receptiva em dois elementos: a relação do sujeito

com o conteúdo da obra e com a sua respectiva forma. Compreendida dessa maneira, a experiência receptiva nos revela que Lukács entende a obra de arte como um objeto que compreende uma relação intrínseca entre forma e conteúdo, configurada, para o autor, a partir da ideia já mencionada de que toda a forma é a forma de um conteúdo determinado. Nesse sentido, emana do conteúdo a ser refigurado pela obra a sua forma artística adequada, que vem à tona a partir de um processo de elaboração da matéria pelo artista.

Na “Estética”, Lukács implica ao comportamento receptivo a *catarsis*. Para o autor, esta é um reflexo concentrado e conscientemente produzido de comoções, que, no plano da vida cotidiana, ocorre de forma espontânea e simultânea aos acontecimentos que permeiam a vida dos sujeitos. Ao entrar em contato com a obra de arte, o sujeito fruidor percebe uma elevação do mundo fetichizado a um mundo de caráter verdadeiramente humano, revelado, assim, pela experiência catártica, que proporciona a humanização do receptor. Em outras palavras, é correto afirmar que a elevação do mundo fetichizado a um mundo verdadeiramente humano é a experiência originada pela *catarsis*. De acordo com essa perspectiva, a *catarsis* assevera a missão desfetichizadora da arte, que se realiza por meio de dois movimentos: 1) a revelação ao homem da fetichização da vida cotidiana em que está inserido e 2) o movimento de defesa da integridade da humanidade no plano dessa mesma vida cotidiana. Desse modo, a obra de arte se torna um veículo também pedagógico, pois possibilita ao receptor, diante da obra, a percepção “natural” de alguns aspectos da vida, que, no plano da vida cotidiana, ficam obscurecidos pelas próprias particularidades dessa esfera, como a dispersão. Esse movimento colabora para a compreensão lukacsiana da arte como crítica da vida e como forma de transformação da existência.

A obra de arte não é, somente, um mundo fechado para si, ela age sob o receptor de modo a colocá-lo diante de um mundo que a ele faz referência, isto é, um mundo que é, em certo sentido, dele próprio e familiar a ele. Enfatiza Lukács que a vinculação entre os conteúdos do sujeito receptor e aqueles materializados no objeto artístico será mais rica proporcionalmente à profundidade e à universalidade apresentadas nas obras. Como a obra de arte possibilita ao artista refigurar conteúdos essenciais da realidade no mundo fechado da obra de arte, criando, assim, um mundo elevado e superior; a fruição estética torna possível ao sujeito receptor o seu reconhecimento no mundo dos objetos, o que assegura a possibilidade da aproximação e, até mesmo, da identidade sujeito-objeto negada pelo trabalho estranhado. O que estamos pontuando é a noção de um indivíduo que consegue alcançar um grau elevado de autoconsciência de si do gênero humano – seja no momento da criação artística ou de sua fruição –, pois tal esfera possibilita que o sujeito estético entre em contato com conteúdos humanos essenciais que passam a uni-lo aos feitos passados e presentes da humanidade, de forma que conteúdos exteriores a ele se fundem ao seu núcleo humano, formando, assim, uma unidade. Diante dessa perspectiva,

a obra de arte autêntica – isto é, realista – é um mundo fechado que porta a memória da humanidade e seu valor social.

A Distopia e sua constituição como gênero literário

Para que possamos compreender a distopia, é imprescindível resgatarmos, ainda que em linhas gerais, a ideia de utopia, visto que o surgimento daquela pode ser compreendido como um perfil alongado do desenvolvimento do gênero utópico. A utopia reúne um elemento bastante peculiar no que tange à sua criação, visto que nasce, ao mesmo tempo, como uma obra literária e como um conceito. Como gênero literário, nasce com a publicação, em 1516, da obra intitulada *Utopia*, de Thomas Morus, e ganha corpo a partir de uma atmosfera ético-filosófica marcada pela concepção, construída pela práxis social, de que o homem poderia ser o timoneiro de seu próprio destino, isto é, o autor de sua existência. Sobre o contexto em que a *Utopia* é gestada, Berriel afirma: “A existência individual e o viver associado foram vistos pelo Humanismo renascentista como históricos – humanos – e, portanto plásticos, moldáveis por uma teleologia” (BERRIEL, 2017, p. 52). Diante dessa perspectiva, estava posta uma quadratura histórico-filosófica que gerou condições materiais favoráveis para Morus redigir a sua obra.

O gênero inaugurado por este autor tem uma configuração um tanto peculiar, a qual se materializa diante de uma estrutura compositiva que, ao partir de elementos reais, reconstrói as histórias e os cenários possíveis que a História vigente não realizou. Berriel identifica na “Poética”, de Aristóteles, o fundamento dessa ideia, mais essencialmente quando este filósofo afirma que a poesia possui mais amplitude do que a História, pois aquela realiza até o fim o que esta apenas esboçou. Aristóteles afirma, ao longo do capítulo IX da “Poética”:

[...] que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em verso o que eram em prosa), – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que de nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 1966, p. 50).

Se é Aristóteles quem fundamenta o princípio da poesia como possibilidade de reconstrução das histórias e dos possíveis cenários que a História vigente não concretizou, para Berriel, Friedrich Hegel trará uma contribuição importante para a noção de realidade, que contribuirá para a legalização da utopia. De acordo com Berriel, o filósofo alemão:

[...] conceituará uma realidade notavelmente rica, em que o existente contará com várias dimensões – todas reais. Aquilo que aparece como uma tendência concreta, mesmo que não venha a se efetivar, também ganha estatuto de realidade. A utopia legaliza-se filosoficamente aí: é uma tendência da realidade, operante e efetiva, mas que não se efetiva enquanto Estado. Habita a dimensão ética. A sua condição de gênero está nos quesitos tendência de realidade e não-efetividade (BERRIEL, 2005, p. 1-2.)

A utopia clássica, de acordo com Berriel, se desenvolve ao erigir um hiato intransponível entre a História real e o espaço reservado para as projeções utópicas. A descoberta de uma ilha ou de um país longínquos, até então incógnitos ou ignorados, presentes nas obras de Morus, Campanella e outros, revela um símbolo de uma fratura não apenas geográfica, mas histórica. Nessa perspectiva, pensemos acerca da etimologia do termo utopia, palavra originada do termo grego *U-topos*. Pode-se assumir a tradução de *tópos* como lugar, já o prefixo "u" atribuirá ao termo *tópos* uma carga semântica negativa, de forma que a palavra utopia compreende, já em sua etimologia, a ideia de um não-lugar, confirmando a noção de utopia como fratura histórico-geográfica.

Se a utopia comporta em sua gênese uma fratura geográfica e histórica, é correto afirmar que elas não nascem de uma experiência histórica acumulada nem da história de seu povo, pois o seu fundador já tem um projeto pronto para a cidade. Nas utopias, nada fica à mercê do acaso, pois tudo já fora anteriormente pensado e previsto, e o seu fundador, de antemão, já tomara todas as decisões para o perfeito e harmônico andamento da cidade. Sobre a construção dos espaços utópicos configurados na literatura, Trousson afirma:

[...] a cidade é o espelho e a medida do homem [...] o espaço fechado é a imagem da perfeição realizada [...] A figura geométrica fixa as formas e delimita sem equívocos um mundo à parte, pois a cidade utópica dobra-se sobre si mesma, sem contato com o exterior para evitar a corrupção [...]. Nada é caótico ou deixado ao acaso, mas tudo é regado e previsto, pois o urbanismo e a arquitetura estão encarregados de refletir o estado moral da cidade (TROUSSON, 2004, p. 42).

É possível perceber que não há indivíduos concretos nas utopias, mas a configuração de cidadãos perfeitos que possuem dentro de si uma ordem já introjetada pela pedagogia utópica. Essa configuração materializa espaços que gozam de uma perfeição estática, pois, se a utopia é uma sociedade perfeita já realizada, ela não pode se aperfeiçoar ou se degradar, pois qualquer movimento em direção ao aprimoramento ou à degradação já pressupõe em si uma imperfeição. Eis aqui uma face complexa da utopia, a supressão da

História. A partir dessas questões, Berriel chama a atenção para que pensemos na face oculta da utopia, isto é, no não-dito utópico. De acordo com este:

[...] a perfectibilidade (da utopia) reside na completa previsão das ações e desejos humanos, que são realizados antes mesmo de serem pensados. O Estado pensou antes e já o realizou. Ou o vetou. Em termos mais amplos, a História não se efetivaria pela concreta experiência humana, mas como produto de um Estado onisciente; a História apareceria como subproduto das pulsões humanas, coadas pelo filtro estatal (BERRIEL, 2005, p. 5).

Pensemos, por exemplo, na ideia de liberdade vigente nas utopias. Para isso, temos que ter em mente a diversidade de indivíduos que o mundo comporta. As utopias constroem e realizam um Estado ideal, projeto que é compartilhado por um grande conjunto de indivíduos. Esses sujeitos devem desejar livremente e do mesmo modo esse projeto, fator que configura a ideia de liberdade presente nas utopias. Se essa estrutura é um dado presente nessas obras, pode-se afirmar, conseqüentemente, que não há necessidade alguma de coerção social nesses espaços utópicos, pois a convergência de seus cidadãos diante do projeto utópico proposto é total. Diante dessa perspectiva, afirma Berriel:

[...] muitos são os projetos, como muitos são os indivíduos humanos: a possibilidade de um único projeto dever ser compartilhado por todos revela o dogmatismo implícito do utopista, caracterizado pela convicção de ser portador da verdade, que quando não resulta unanimemente compartilhada surge o perigo de degingolar na opressão (BERRIEL, 2017, p. 54-55).

A partir dessas observações, Berriel formula a seguinte questão: onde se acumularia o resíduo que fora obstruído pelo Estado nas obras utópicas? A resposta para tal questionamento é a distopia; gênero que se configura a partir desse resíduo obstruído por um Estado completamente racional, o qual, por ter realizado sua forma perfeita, suspende e suprime a História. A imagem da distopia é, portanto, “a do exílio da humanidade, tornada resíduo” (BERRIEL, 2005, p. 5). Ao assumir esse viés, toda utopia assume uma face distópica – seja ela explícita ou dissimulada – e toda distopia não deixa de ser, em sua origem, uma utopia.

É interessante ressaltar que, nas sociedades utópicas ou distópicas, as regras de convivência entre os cidadãos são introjetadas na mente da população, de forma que regras externas ou leis escritas tornam-se elementos supérfluos e praticamente dispensáveis, pois frente à uma sociedade que atingiu o *status* da perfeição não se espera qualquer caos social, qualquer dissonância, rebelião ou levantes populares. É claro que algumas discordâncias ocorrem nessas sociedades e as narrativas distópicas, essencialmente, darão margem a essas representações; entretanto aquilo que pode ser chamado de ato de rebeldia, por exemplo, não é tratado como um problema político nessas formas literárias, mas, enquadrado, geralmente, como loucura, ou mesmo, como

perversão, de modo que as dissonâncias recairão no terreno da patologia e serão tratadas pelo Estado como tais. Essa questão, segundo Berriel, revela uma face absolutamente perversa da utopia, que a colocará em similitude com o gênero distópico:

Na origem de ambas está uma realidade social inaceitável que demanda um processo de superação, inclusive na forma de uma revolução. A distopia, que é o medo da opressão totalizante, é na verdade o oposto especular da própria utopia” (BERRIEL, 2017, p. 53).

Ao assumir a ideia de que a utopia semeia o gérmen das distopias, Berriel aponta para duas conjunturas – a Igreja Católica tridentina e o Estado criado a partir da revolução soviética – que são adjetivadas pelo autor como frágeis, instáveis e defensivas bem como criadoras da ilusão de serem conjunções perfeitas, isto é, utopias realizadas, que, conseqüentemente, não poderiam suportar qualquer desacordo ou desarmonia que viessem a ameaçar sua dissolução:

Quando Campanella construiu sua cidade perfeita como uma hipostasia da vida monacal, estava implicitamente considerando a Igreja como a perfeição da vida coletiva; quando a esquerda do século XX considerou a utopia um não-assunto, estava considerando o coletivismo soviético como o ápice insuperável do viver associado. (BERRIEL, 2005, p. 5).

Berriel entende que as atitudes presentes nessas duas conjunturas promoveram elementos fundantes do que chamamos, atualmente, de distopia. Ao tornar o debate sobre a utopia algo um tanto menor ou ao desconsiderá-lo, parte da intelectualidade de esquerda, durante o período stalinista, enquadrou a noção de utopia como “um recurso imaturo, pré-político, irrealista, pequeno-burguês – inimigo da emancipação humana” (BERRIEL, 2017, p. 51–52). De acordo com essa perspectiva, por qual motivo a discussão sobre a utopia deveria ser estimulada se o Estado Soviético já acreditava ter realizado na Terra uma forma de sociabilidade perfeita fundada em uma racionalidade prática ilimitada? Essa racionalidade assume, portanto, o que Lukács denominou hiperracionalismo. De acordo com Nicolas Tertulian:

Em suas conversações com Istvan Eörsi e Erzsébet Vezér, Lukács caracterizava o stalinismo como um “hiperracionalismo”. Stalin e seus partidários, que queriam encerrar o processo histórico em um esquema, eliminavam de um só golpe de força a multiplicidade das mediações; eles ignoravam com uma suficiência cega a desigualdade no desenvolvimento dos diferentes complexos sociais e o caráter não-retilíneo da história, sua marcha por definição *aberta*, titubeante e imprevisível, que se acomoda mal ao fechamento e ao monolitismo. (TERTULIAN, 2007, p. 34).

Ao perseguir sujeitos que apresentavam dissonâncias em relação ao projeto político stalinista, removendo-os do universo problemático, e ao ocultar certas dimensões essenciais da história, o viés hiperracionalista do período stalinista eliminou do campo revolucionário o debate sobre a utopia, o que fez com que, dentre outros motivos, ela

assumisse “sua outra face, aquela que formaliza as sociedades perfeitas em sua crueldade e degeneração: a distopia” (BERRIEL, 2017, p. 52). Aqui reside a face oculta da utopia, o não-dito utópico, isto é, o Estado onisciente e absolutamente racional tornou-se, por sua vez, o ente realizador e efetivador da História, subtraindo essa função da experiência concreta dos sujeitos históricos. A distopia, portanto, assume a configuração da “essência humana tornada resíduo, o indivíduo humano aniquilado pelo Estado completamente racional” (BERRIEL, 2017, p. 56).

De acordo com Gregory Claeys, o termo distopia é derivado de duas palavras gregas, são elas *dus* e *topos*, que comportam o sentido de um lugar doente, ruim, defeituoso ou desfavorável. Ao pensarmos nesses mundos distópicos, ainda segundo este autor, é necessário que se imagine um espaço – que pode ser materializado como continente, mundo, país, estado, região, ilha, dentre outros – desfavorável e hostil para determinado grupo, de forma que ele esteja continuamente ameaçado e que o cenário de opressão a ele dirigido culmine na possibilidade de sua aniquilação. O medo e a desconfiança que pairam pelos mundos distópicos são, para Claeys, comumente desencadeados por um regime político. O teórico ainda sugere pensarmos a distopia como um estado psicológico, o que nos conduziria a concebê-la como o ponto de partida da humanidade: a transição dos medos de caráter natural, como monstros e deuses, para aqueles de perfil social, como o avanço tecnológico, o totalitarismo, o terrorismo, a xenofobia, as catástrofes climáticas, etc.

É interessante perceber a relação intrínseca entre a utopia e a distopia, de forma que o surgimento desses dois gêneros literários se origina a partir de conjunturas marcadas por uma realidade social inadmissível que deve, sobretudo, ser superada. A utopia nasce a partir da concepção de que é possível uma forma de sociabilidade humana perfeita e imanente, o que revela, por sua vez, o seu caráter de crítica da vida, pois ela desvenda a imperfectibilidade e a incompletude da vida coletiva da quadratura histórica da qual ela surge. Nesse sentido, a utopia se caracteriza por configurar literariamente a superação dos males sociais, formalizando um cenário em que as dissonâncias e as desarmonias que poderiam atingir a vida coletiva são superadas pela associação entre prática política e ética. A distopia, no que lhe diz respeito, também é gestada em conjunturas caracterizadas por uma realidade social inadmissível, que deve ser sobrepujada, em que o Estado onisciente e racional assume-se realizador e efetivador da História, retirando esse papel da experiência concreta dos sujeitos históricos. As distopias assumem, igualmente, uma função de crítica social, mas, ao invés de representarem uma vida coletiva perfeita e imanente, materializam um mundo em que as tendências negativas da vida humana são ampliadas, de modo a ser revelada a perversidade oculta que perpassa as relações sociais existentes nesse mundo grotesco.

As distopias, diferentemente das utopias, criam mundos que formalizam tendências negativas do tempo histórico presente, ampliando-as, o que confere a essa forma literária

uma particularidade conformativa que a distingue da utopia. Enquanto o gênero utópico se configura a partir de uma fratura histórico-geográfica, a distopia materializa-se a partir da continuidade com o processo histórico, o que corrobora a noção de que “(...) está na dimensão histórica a determinação da diferença entre a utopia e a distopia” (BERRIEL, 2017, p. 54). As utopias, como já mencionamos, são construídas a partir do pressuposto de sua não realização no mundo real, isto é, a representação utópica pensada por um autor é ela própria a utopia. A partir dessa perspectiva:

Aquilo que deseja o utopista é «mostrar» aos homens a imagem de um mundo feliz e racional, e através desta demonstração admoestá-los para que se sintam compungidos a imprimir energicamente à História concreta uma mudança efetiva, quem sabe até mesmo com a dimensão de uma revolução. Ela, a Utopia, não é o produto de um delírio, mas nasceu das necessidades concretas de combater o destino, de fundar uma “segunda natureza” para o homem – a História. Esta é a face generosa da utopia. O lugar feliz imaginado é de fato um não-lugar, no sentido em que não se localiza espacialmente na História, nem mesmo na História de seu autor (BERRIEL, 2017, p. 54).

A distopia, no entanto, se funda em sua continuidade com o processo histórico, colocando uma lente de aumento nos aspectos negativos que regem o processo social vigente. Como crítica da vida, essas obras, se bem executadas, revelam o horror presente nas relações que estruturam a vida dos homens na modernidade. Desta feita, a fratura histórico-geográfica que fundamenta a existência da utopia não se aplica ao gênero distópico, de modo que, ao ler algumas distopias, como “1984”, de George Orwell, essencialmente no que tange ao aspecto da vigilância tecnológica, nos questionamos se o mundo ficcional criado por seu autor já não alcançou sua mais perfeita tradução no mundo real.

Como mencionado, o surgimento das distopias não ocorre por meio do acaso, essas obras são produtos de uma evolução das utopias e atingem sua plenitude nas formas do Estado totalitário contemporâneo. Darko Suvin, em seu texto “Um breve tratado sobre a Distopia 2001”, entende que a distopia se divide em anti-utopia e em distopia “simples”. Não é nosso intento empreender uma análise dessas categorias, mas apontar quais são as conjunturas que fomentam a criação dessas formas literárias. De acordo com o autor:

Glosa 7a: O intertexto da anti-utopia é historicamente a eutopia “presentemente proposta” mais pronunciada. Por volta de 1915-75 o intertexto era, portanto, o anti-socialismo, mas outros intertextos, tanto anteriores (de Souvestre à *Colônia Penal* de Kafka) quanto posteriores, de violência militarista ou mercantil, podem prevalecer. O intertexto da distopia “simples” foi e continua a ser, grosso modo, o anti-capitalismo radical. Zamyatin, individualista, porém crítico vanguardista da sociedade de massa, cavalga em ambos os lados (SUVIN, 2015, p. 470).

É interessante observar que, tal qual as utopias, as distopias também se alimentam do contexto de produção em que foram gestadas, de forma que refletem as sociedades

das quais são produto. Como se fundam em sua continuidade com o processo histórico, é natural que essas obras evoluam à medida que a conjuntura histórica em que foram produzidas se modifique:

14. Se a história é um fator criativamente constitutivo dos escritos e horizontes utópicos, então temos também que reconhecer a mudança epistêmica que começou nos anos 1930 e se cristalizou nos 70: *o capitalismo coopta tudo o que pode da utopia* (menos o nome, que abomina) e inventa seu próprio, novo, dinâmico *locus*. Finge que é, enfim, uma eutopia realizada (fim da história qualitativa), mas visto que é, na verdade, uma distopia vivenciada patentemente para cerca de 90% da humanidade e subterraneamente para 8-9%, exige ser chamado de anti-utopia. Vivemos numa corrente cada vez mais rápida de um turbilhão de modismos que não melhoram as relações humanas, mas permitem intensificada opressão e exploração, especialmente de mulheres, crianças e pobres, numa “sociedade notavelmente dinâmica que vai para lugar nenhum” (Noble). Os economistas e sociólogos em quem confio chamam isso de *Pós-Fordismo* e mercado global de *commodities* – nada regulado para maior lucro do capital, bastante regulado para a alta exploração de trabalhadores (SUVIN, 2015, p. 474).

O gênero distópico tem sua origem no final do século 19, na década de 1870, segundo Claves, mas só obteve amplo sucesso no início dos anos 1930. Dentre os motivos de sua proliferação, está a questão de que, talvez, a utopia não apresentava mais eficácia para capturar a imaginação da sociedade. A noção de progresso – muito presente em tal conjuntura histórica – foi um elemento que marcou profundamente o contexto de produção das distopias, essencialmente porque a aceleração tecnológica promovida pela Revolução Industrial gerou efeitos negativos para a vida em sociedade, conduzindo certo olhar de desconfiança para a proclamada benesse dos progressos tecnológicos.

O processo cada vez mais acelerado de desumanização dos trabalhadores – que já viviam em condições insalubres e miseráveis –, o advento das duas guerras mundiais em um intervalo de menos de 30 anos, as descobertas científicas e o desenvolvimento tecnológico colaboraram, sobremaneira, para a consolidação e posterior proliferação do gênero distópico. O sucesso de recepção por parte do público de “Admirável Mundo Novo”, de Huxley, e “1984”, de Orwell, por exemplo, apontam para a legitimação do gênero pela sensibilidade dos leitores. No século 20, novas abordagens distópicas passaram a povoar as distopias, como os colapsos ambientais, os estados totalitários, o fundamentalismo religioso, a opressão misógina, o terrorismo e o controle social exercido pelas grandes corporações. Diante dessas considerações e frente a esses mundos ficcionais que materializam a falência do humanismo, bem como os horrores e os medos que permeiam a sociedade contemporânea, interessa-nos compreender, dentre outras questões, por qual motivo as distopias despertam um grande interesse do público contemporâneo.

Distopia e Modernidade: relações possíveis

Se há dúvidas a respeito da ampla circulação das distopias na sociedade contemporânea, uma rápida busca na internet pode fornecer informações preciosas acerca da questão. Nos últimos dez anos, as buscas na rede pelo termo distopia aumentaram em mais de dez vezes só no Brasil. Segundo o *Google Trends*, o período de maior acesso da década – dentre 1999 e 2019 – concentrou-se em outubro de 2018. Interessante pensar que, há cem anos, “Nós”, talvez a primeira obra distópica, estava sendo gestada na União Soviética, por levguêni Zamiátin. Em seu centenário, o espectro da distopia ronda o mundo com amplo vigor, tanto no que tange à vasta popularidade e circulação das obras canônicas do gênero quanto em relação à grande quantidade de novos livros, filmes e séries que apresentam ao leitor visões de um futuro sombrio.

Dentre a produção dessas novas obras, o público jovem tornou-se seu grande alvo. Se pensarmos rapidamente nas produções destinadas aos adolescentes, podemos citar as franquias “Jogos Vorazes”, redigida por Suzanne Collins, “Maze Runner”, escrita por James Dashner, e “Divergente”, escrita por Veronica Roth. Grandes sucessos de venda no mercado editorial para o público jovem, os livros logo se tornaram filmes de grande bilheteria. Só no ano de 2014, “Divergente” e “Maze Runner – Correr ou Morrer” estreavam mundialmente no cinema arrecadando, respectivamente, US\$288,8 milhões e US\$348,3 milhões. Já a trilogia de Suzanne Collins, “Jogos Vorazes”, tornou-se um fenômeno de vendas mundial. O primeiro livro recebeu uma tiragem inicial de 60 mil cópias, que, em um segundo momento foi ampliada para 200 mil. Em 2010, foi traduzido em 26 línguas e teve seus direitos vendidos para 38 países. Em 2008, entrou na lista de mais vendidos do jornal americano “[The New York Times](#)”, permanecendo ali por mais de cem semanas consecutivas. No final de 2011, o livro tinha vendido, junto com os outros dois volumes que compõem a trilogia, treze milhões de cópias só nos Estados Unidos. No Brasil, ele alcançou o primeiro lugar na lista de mais vendidos da revista “[Veja](#)”, alcançando uma vendagem de 200 mil cópias em março de 2012. Em agosto do mesmo ano, a trilogia ultrapassou a marca de 80 milhões de exemplares vendidos mundialmente, tornando-se um sucesso colossal de público.

Diante do sucesso da trilogia, ela foi logo adaptada para o cinema. O primeiro filme da série arrecadou mundialmente mais de US\$ 694,3 milhões, levando-o à posição de 89^a maior bilheteria do cinema de todos os tempos. Os outros três filmes derivados da trilogia também tiveram bilheterias consideráveis. “Em Chamas” angariou mais de US\$ 865 milhões, e assumiu a 50^a posição de maior bilheteria do cinema, a “Esperança – Parte 1” alcançou cerca de US\$ 755,3 milhões, assumindo o 71^o lugar, e “A Esperança – O Final” reuniu US\$653,4 milhões, atingindo a 99^a colocação no ano em que foram produzidas.

Não foram apenas os mercados editoriais e do cinema voltado para o público jovem que perceberem a grande aceitação do público em relação às distopias. Poucos dias após

a posse de Donald Trump, a distopia orwelliana “1984” saltou para o topo da lista de mais vendidos da *Amazon*. A editora *Penguin*, responsável pela edição em língua inglesa do romance, anunciou a impressão de 75 mil cópias do livro. Entretanto, não é a primeira vez que a obra vive um *boom*, pois, no ano de 2013, diante das revelações de Edward Snowden sobre a espionagem em massa dos Estados Unidos, a distopia também saltou para a lista dos mais vendidos. No prólogo da edição espanhola, Umberto Eco afirmou o caráter de denúncia da obra, que fascinou e ainda fascina uma ampla quantidade de leitores em todo o mundo.

Outro fenômeno interessante relacionado também à eleição de Donald Trump foi o *boom* de vendas da distopia “O conto da aia”, da canadense Margaret Atwood, publicado em 1985. Um dia após a posse presidencial, houve uma enorme marcha de mulheres nas ruas de Washington para defender seus direitos civis e reprodutivos dos ataques do novo presidente. Pela internet, circularam fotos com cartazes das manifestantes que estampavam: “Tornem Margaret Atwood Ficção Novamente!”. A retórica machista de Trump e os seus possíveis efeitos sociais, certamente, criaram uma conjuntura favorável para a circulação de “O conto da aia”, de modo que, em 2017, a obra foi adaptada para o formato de série, angariando dezenas de prêmios em festivais e ampla audiência. Para endossar o largo interesse do público pelo mundo grotesco criado por Atwood, em 2019, a autora, aos 80 anos, lançou “Os Testamentos”, uma continuação de “O conto da aia” que vendeu 300 mil exemplares em apenas duas semanas. No dia do lançamento da obra, a autora foi entrevistada no Teatro Nacional de Londres, com transmissão para 1000 cinemas em todo o mundo.

Poderíamos citar uma infinidade de outros exemplos que apontam para uma volta da ampla circulação e da produção de distopias na contemporaneidade, mas acreditamos que essa amostra, de certa forma, endossa a nossa percepção de que o gênero distópico voltou com tudo. Diante dessas considerações, nos propomos a refletir sobre diversas questões. A primeira delas é a seguinte: por que as distopias são fenômenos atuais de venda e circulam consideravelmente na sociedade, inclusive entre os jovens?

Dois autores contemporâneos de cenários distópicos, a autora N. K. Jemisin e o autor Kim Stanley Robinson comentaram, recentemente, em entrevista ao caderno *Aliás*, do Estado de S. Paulo, publicado em dezembro de 2019, o motivo da ampla aceitação das distopias na contemporaneidade e como essas obras podem influenciar o mundo real. É interessante ressaltar que o *Aliás* dedicou uma edição inteira ao gênero distópico, que compreendia artigos voltados tanto à investigação do gênero distópico em si quanto a sua relação com fenômenos políticos contemporâneos – como a eleição de Donald Trump –, bem como incluía sugestões de obras distópicas canônicas ou contemporâneas, dentre outras temáticas.

N. K. Jemisin é a autora da premiada trilogia *A Terra Partida*, cuja história se passa em um cenário de horror pós-apocalíptico; um continente onde fenômenos naturais, como

terremotos, erupções vulcânicas e catástrofes tectônicas, são triviais. Dentre os temas abordados pela autora, estão o racismo estrutural e o desenvolvimento do Ocidente a partir da escravidão de outros povos. Lançado em 2015, nos EUA, dois volumes de sua trilogia permaneceram na lista de melhores do ano do jornal “The New York Times”. Jemisin, em entrevista ao caderno *Aliás*, tece considerações sobre o motivo das distopias estarem em alta e comenta o poder que essa forma literária possui de influenciar o mundo real:

Eu me surpreendi quando Trump foi eleito e as vendas de meus livros dispararam. Muitas pessoas disseram que estavam deprimidas e se sentiram melhores por ler minha história. Se as pessoas vêem personagens sobrevivendo a condições muito piores que as delas, elas criam esperança com isso. Essa literatura ajuda as pessoas a perceberem que há uma forma de superar tempos difíceis e preservar algo seu e da sociedade intactos (JEMISIN, 2019).

Kim Stanley Robinson, autor de *Nova York 2140*, cria, em sua obra, uma Manhattan alagada, cenário que se dá após o nível do mar ascender 15 metros, consequência direta do aquecimento global. Nessa cidade submersa, onde o leitor se depara com um contexto pós-apocalíptico, o protagonista Franklin Garr, um operador da Bolsa de valores que criou um índice imobiliário para áreas alagáveis, lucra com a situação das pessoas que moram nos prédios condenados. Robinson retrata o mercado financeiro lucrando com a situação miserável dos habitantes de Manhattan, mostrando que o capitalismo, com certeza, tornará lucrativo até o fim do mundo. Questionado sobre a função das distopias, ele afirma ao *Aliás*:

Enquanto o aquecimento global vem se tornando um dos problemas centrais de nossos tempos, talvez o central, uma cruz na história humana e planetária, as pessoas precisam da ficção para ajudá-las a pensar sobre isso. É simplesmente uma necessidade cultural, um tipo de fome: nós sempre queremos e precisamos de arte para interpretar a realidade e criar significado (ROBINSON, 2019).

Enquanto as considerações de Robinson e Jemisin sobre a popularização das distopias tendem para um lado positivo, visto que contribuem tanto para ativar a percepção dos leitores para a superação de tempos difíceis quanto para a interpretação da realidade; a historiadora Jill Lepore, por sua vez, aponta certo desconforto em relação a esse fenômeno. Em artigo intitulado “A Golden Age for Dystopian Fiction”, publicado em 2017, no “The New Yorker”, ela levanta uma questão interessante ao falar sobre as distopias: “But what about when everyone’s awake, and there are plenty of warnings, but no one does anything about them?” (LEPORE, 2017).

Para responder à questão, ela afirma que, dentre outros fatores, existe, atualmente, uma circulação massiva daquilo que seria um subgênero da ficção distópica, definido por ela como “bleak futures for bobby-soxers”, isto é, obras que apresentam mundos sombrios para jovens que agem de maneira imatura ou ingênua. Mesmo as ficções distópicas mais atuais voltadas para os adultos, segundo Lepore, carregam uma

sensibilidade adolescente. A historiadora aponta certa afinidade natural entre esse subgênero e os adolescentes americanos, o que a leva a afirmar que é por esse motivo que:

[...] the life of the genre got squeezed out, like a beetle burned up on an asphalt driveway by a boy wielding a magnifying glass on a sunny day. It sizzles, and then it smokes, and then it just lies there, dead as a bug (LEPORE, 2017).

Consequentemente, a historiadora acredita que a distopia deixou de ser uma ficção de resistência e se tornou uma ficção de submissão, afirmando que o seu sucesso responde à incapacidade – em parte resultado da preguiça e da covardia – da sociedade de imaginar um futuro melhor, o que revela, dentre outros motivos, o desencanto também em relação à política:

Dystopia used to be a fiction of resistance; it's become a fiction of submission, the fiction of an untrusting, lonely, and sullen twenty-first century, the fiction of fake news and infowars, the fiction of helplessness and hopelessness. It cannot imagine a better future, and it doesn't ask anyone to bother to make one. It nurses grievances and indulges resentments; it doesn't call for courage; it finds that cowardice suffices. Its only admonition is: Despair more. It appeals to both the left and the right, because, in the end, it requires so little by way of literary, political, or moral imagination, asking only that you enjoy the company of people whose fear of the future aligns comfortably with your own. Left or right, the radical pessimism of an unremitting dystopianism has itself contributed to the unravelling of the liberal state and the weakening of a commitment to political pluralism. "This isn't a story about war," El Akkad writes in "American War." "It's about ruin." A story about ruin can be beautiful. Wreckage is romantic. But a politics of ruin is doomed (LEPORE, 2017).

A percepção de Lepore certamente corrobora a ideia da massificação da produção atual de distopias, que vão desde publicações que se tornaram fenômenos de vendas para adolescentes, como os já citados "Jogos Vorazes", "Maze Runner" e "Divergente", até aquelas veiculadas em canais de streaming, como Netflix. São um exemplo dessa tendência as aclamadas séries televisivas: "Black Mirror", "3%", "The Man in High Castle", "The 100", etc. Nesse sentido, para qualquer um de nossos pesadelos, há um show customizado pronto para nossa audiência. Nesse sentido, será que a estrutura massificada de produção e de circulação das distopias produzirá um fenômeno de trivialização ou banalização do horror? Será que veremos os protagonistas dos episódios da série "Black Mirror" estrelando comerciais da *Google*?

Lepore ainda afirma que o amplo consumo e a larga circulação atual do gênero não passam de um duelo de distopias: "(...) it is nothing so much as yet another place poisoned by polarized politics, a proxy war of imaginary worlds" (LEPORE, 2017). A historiadora baseia o seu argumento na relação entre a venda de obras distópicas e sua conexão com fatores históricos, como a alta procura dos leitores por "1984", quando da eleição de

Trump, e a venda de meio milhão de cópias de “Atlas Shrugged”, publicado em 1957, pela filósofa Ayn Rand, no primeiro ano de mandato presidencial de Barack Obama:

But what was really happening then was that the genre and its readers were sorting themselves out by political preference, following the same path -- to the same ideological bunkers -- as families, friends, neighborhoods, and the news (LEPORE, 2017).

Enquanto Lepore entende que o gênero distópico vem sendo esmagado, Gregory Clayes acredita que a distopia define, cada vez mais, o espírito do nosso tempo e tende a olhar a circulação dessas obras a partir de um viés mais positivo. No mundo contemporâneo, em que a ciência e a tecnologia assumiram um papel central para o “desenvolvimento” social, as projeções materializadas nas distopias têm muito a oferecer. Elas podem funcionar como alertas sociais, no sentido de assinalarem que os caminhos que a sociedade vem tomando podem dar muito errado, pois o progresso que se anuncia nem sempre é melhor e pode ser, sobretudo, perigoso. Como a produção do gênero distópico, segundo Clayes, está ancorada em momentos da civilização em que estava posta a possibilidade de progresso ou de degeneração da humanidade, a tarefa que a literatura distópica assume, essencialmente, é a de imaginar esses futuros e sugerir alternativas. Por esse viés, a capacidade de fazer projeções – mesmo de cenários grotescos – é importante para que a sociedade possa reorientar seus caminhos.

Indo em direção à incerteza, mas claramente um futuro perigoso, precisamos de visões de alternativas – mesmo de utopias – para delinear quais caminhos sugerem os maiores e quais os menores males. Precisamos da visão de longo prazo, não do curto-prazismo que a política e o desejo por gratificações cada-vez-mais-imediatas nos impõem. A tarefa da distopia literária, então, é alertar-nos e educar-nos sobre as distopias da vida real. Não precisa fornecer um final feliz para fazê-lo: o pessimismo tem seu lugar. Mas pode conceber soluções racionais e coletivas, lá onde florescem a irracionalidade e o pânico. O entretenimento desempenha um papel neste processo. Mas a tarefa em questão é séria. Ganha importância diariamente. Aqui, então, está um gênero e um conceito cuja hora chegou. Que ele floresça (CLAYES, 2017 p. 501 *apud* TALONE, 2018, p. 379–380).

A perspectiva de Clayes ressalta a importância das projeções distópicas e da imaginação dos cenários de horror futuros para os quais o avanço do capitalismo pode nos levar. As distopias, portanto, são pedagógicas e compreender sua produção e circulação atual pode funcionar como um exercício de compreensão das contradições da sociedade moderna. À guisa de exemplo e guardadas as devidas proporções, o fenômeno de circulação e de produção dos livros de autoajuda dizem muito sobre os anseios do homem moderno e de sua relação com o mundo. Meritocracia, individualismo, empreendedorismo e resiliência tornaram-se chavões do neoliberalismo e são propagados aos sete ventos por esses livros.

Os cenários grotescos pintados pelas distopias e o crescente interesse em relação a elas certamente atingem em cheio a subjetividade do leitor contemporâneo, mas por qual motivo estamos presos à crença de um futuro negativo, de um futuro em que tudo dará, impreterivelmente, muito errado? Para investigar essa questão, reformulamos o questionamento precedente, materializando-o da seguinte forma: por que não produzimos mais utopias?

Para responder à questão, acreditamos que a vinculação entre gênero literário e história pode nos dar pistas para discorrermos sobre o assunto. Se o gênero utópico tem como configuração a construção de um Estado ideal, e nasce, justamente, em um período de ascensão da burguesia e a partir de uma conjuntura que permitiu que o homem acreditasse ser o autor do seu próprio destino; a conjuntura atual, o capitalismo e o neoliberalismo, não mais apontam para essa mesma configuração. É inegável que as políticas vigentes são aquelas de aniquilação do Estado. É nesse sentido que as distopias se apresentam como reflexo de uma sociedade que não se sente capacitada, ou mesmo, autorizada a construir projetos alternativos e originais de Estados. O que trazemos para a reflexão, por conseguinte, é o fato de que vivemos em uma conjuntura que não aponta para um sujeito histórico revolucionário, pois o proletariado, talvez, não mais se apresente como uma potencialidade revolucionária efetiva em nosso tempo. O descrédito da política, largamente incentivado pelo neoliberalismo, também é outro ponto que pode contribuir para a escassez de utopias literárias no nosso tempo. Como conceber um Estado justo em que as formas de vida coletiva sejam harmônicas se vivemos a época do descrédito das instituições políticas?

A vinculação entre História e forma literária, ao apontarem para uma grande produção de distopias na segunda metade do século XX, e na sua vasta circulação no século XXI, mostram-nos o reflexo de um mundo configurado pela arte em que estão presentes, essencialmente, modelos de Estados totalitários. Pensemos nos clássicos “Admirável mundo novo” (1932), de Huxley; “A Revolução dos bichos” (1945) e “1984” (1949), de Orwell; “Fahrenheit 541” (1953), de Bradbury, ou mesmo, “O conto da aia” (1985), da autora canadense Margaret Atwood. Essas obras certamente refletem uma sociedade que crê em um futuro absolutamente dominado pela técnica já descolada de qualquer resquício de ética. Esses mundos conformados pelas distopias refletem, ainda, uma sociedade com extrema dificuldade de organização para uma reversão efetiva do estado de coisas grotesco que se apresenta aos sujeitos.

Se a vinculação entre História e forma literária pensada por Lukács é realmente efetiva para lermos o mundo, é sintomático percebermos que as utopias nascem a partir da ascensão da burguesia como classe e, a partir de sua decadência ideológica, essa forma literária, gradualmente, míngua. Quando a classe burguesa, de certa forma, incorporou como classe as possibilidades teóricas de formular respostas para uma visão de mundo ascendente, o gênero utópico ganha fôlego. Por volta de 1848, quando é interrompido o

ciclo progressista da burguesia, isto é, quando seu projeto inicial choca-se com os limites do projeto de sociedade, a produção de utopias como gênero literário minguava e é gerada uma conjuntura favorável para o surgimento do gênero distópico. Daí em diante, a projeção de estados totalitários e a ascensão das grandes corporações tomariam o lugar de qualquer possibilidade de construção de um modelo forte de Estado que garantiria o bem estar social. Se as distopias parecem estar mais vivas do que nunca, é necessário percebermos quais são as possibilidades do gênero.

A utopia, certamente, representa o pensamento dos que desejam a transformação social, daqueles que estão insatisfeitos com a realidade que se apresenta e podem, portanto, propor uma alternativa ao existente; de forma que utopia e revolução certamente teriam o seu destino inexoravelmente entrelaçado. A distopia, por sua vez, representa a falência total de qualquer modelo de Estado que seja capaz de promover a realização das mais plenas potencialidades de seus cidadãos:

Every dystopia is a history of the future. What are the consequences of a literature, even a pulp literature, of political desperation? "It's a sad commentary on our age that we find dystopias a lot easier to believe in than utopias," Atwood wrote in the nineteen-eighties. "Utopias we can only imagine; dystopias we've already had" (LEPORE, 2017).

Como há uma produção e uma circulação ampla dessas obras atualmente, de modo que se compreende que a sensibilidade de muitos leitores está aberta a esse gênero literário, acreditamos que a relação do sujeito estético com as obras de grande valor do gênero referido possibilita um vínculo entre esse mesmo sujeito e a História, ou seja, a partir da experiência estética, o receptor pode entrar em contato e vivenciar conteúdos humanos essenciais produzidos em um momento histórico diverso do seu, o que amplia a sua noção de humanidade. Depreende-se desse fenômeno a noção de que quanto mais conteúdos humanos o indivíduo apreende a partir da sua relação com a obra de arte, maior é a possibilidade de o fruidor alargar a sua autoconsciência de si como gênero humano. Nesse sentido, quanto mais familiaridade o indivíduo tem com o mundo, quanto mais ele se reconhece como parte dele, maior é a possibilidade de reorientação de suas práticas sociais no sentido de defesa da integridade da humanidade no plano da vida cotidiana. Desta feita, as distopias, ao escancararem os potenciais futuros sombrios a que estamos possivelmente destinados, podem assumir a incumbência de alertar a sociedade para as distopias da vida real e para as distopias do futuro próximo, assumindo uma missão desfetichizadora e de crítica da vida.

Outra possibilidade que o gênero e a circulação dessas obras abre é a análise do seu efeito duradouro ou transitório. Há uma gama ampla de distopias que resistem no tempo e que são lidas e relidas com muito interesse pelos leitores. Certamente, o conteúdo figurado por elas é de caráter essencial, isto é, está intrinsecamente relacionado ao destino da humanidade. Devido a esse princípio, o artista consegue realizar uma atribuição de

forma realmente profunda ao objeto que ele pretende configurar. Ao reconhecer as distopias que assumem um caráter duradouro no decurso histórico e ao analisar os conteúdos que elas figuram, os sujeitos podem perceber quais fenômenos ainda estão latentes e vivos na sociedade e quais perderam sua relevância, de modo que a análise dessas tendências pode revelar muito sobre o desenvolvimento humano.

Ademais, o debate acerca das distopias abre a possibilidade da discussão sobre a capacidade criativa. Em tempos hostis, um dos grandes riscos é a perda da capacidade de imaginação, de projeção de cenários, e da instauração de um estado de anomia ou de paralisação no que tange à transformação da realidade. A impossibilidade de projetar e desenhar artisticamente panoramas positivos para a sociedade é um sintoma contemporâneo, mas a capacidade para criar e emoldurar os horrores a que o capitalismo nos conduzirá como sociedade está certamente em alta. O que poderia ser encarado como algo absolutamente negativo, pode revelar um lado positivo, pois a capacidade criativa se mantém em alta neste contexto de ampliação do autoritarismo, mesmo como ferramenta de projeção de cenários de horror. Nesse sentido, Matos afirma:

Talvez mais grave do que perdermos a capacidade de sonhar é perdermos também toda a capacidade criativa, mesmo nos pesadelos. Somos obrigados a encarar as nossas próprias sociedades corruptas e desumanizadas em um espelho – deformador, é verdade – que, ao fim e ao cabo, apenas nos mostra a que ponto chegaremos. A diferença entre o mundo em que vivemos e os pesadelos tecnototalitários dos romances de George Orwell (1984), Aldous Huxley (Admirável mundo novo) e Anthony Burgess (Laranja mecânica) é apenas de grau, não de natureza (MATOS, 2017, p. 47).

Diante da projeção de tantos cenários distópicos, vivemos um momento de resignação diante do avanço desmedido e cruel do sistema neoliberal? Ou a materialização literária de cenários catastróficos possíveis é um momento necessário para a construção de uma maturidade política que possa delinear cenários que façam frente ao modelo econômico vigente? A possibilidade de projeção de um *U-TOPOS* que promove a humanização dos sujeitos e uma vida harmônica em coletividade ainda é possível?

Certamente, levantamos, ao longo deste texto, muito mais perguntas do que respostas. Tentamos, aqui, mapear algumas questões contemporâneas em relação ao gênero distópico, ao fenômeno de circulação e produção dessas obras em nossa cultura, no sentido de pensar quão sintomática é a identificação dos leitores contemporâneos com projeções de futuro que revelam a instauração do horror e da desumanização dos indivíduos. Em tempos bicudos como o que se apresenta, a obra de arte resiste bravamente e pode promover uma relação entre sujeito e obra que contribua para um questionamento sobre o existente, ampliando o potencial humano de ser e estar no mundo. Em períodos de autoritarismo, é um ato político promover a circulação da arte bem como pensar de maneira atenta a vinculação entre obra de arte e História. Entender essa relação é uma

ferramenta poderosa que abre a possibilidade da compreensão de muitas questões presentes na sociedade.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BERRIEL C. E., Editorial da Morus. *Revista Morus - Utopia e Renascimento - Utopia e Renascimento* 2, p. 4-10, 2005.

_____. Marx: a utopia como ética da revolução. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, nº 12, p. 47-56, 2017.

CLAEYS, Gregory. The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory. (ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. *Dystopia: A Natural History. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

LUKÁCS, G. *Estetica*, vol.2. Barcelona: Grijalbo, 1972.

MORE, T. *Utopia*. Organização, introdução e notas George M. Logan e Robert M. Adams. Trad. Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JEMISIN, N. K. 100 anos de distopia: como o pessimismo virou uma febre literária, *O Estado de S. Paulo*: 21 dez. 2019. Entrevista concedida a André Cáceres. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,100-anos-de-distopia-como-opessimismo-ovirou-uma-febre-literaria,70003131748>> Acesso em: 27 dez. 2019.

LEPORE, J. *A Golden Age for Dystopian Fiction*. The New Yorker. 5 jun. 2017. Disponível em: <[https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction?mbid=nl_TNY%20Template%20-%20With%20Photo%20\(174\)&CN](https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction?mbid=nl_TNY%20Template%20-%20With%20Photo%20(174)&CN)>

DID=22300418&spMailingID=11165405&spUserID=MTMzMTc5ODI1NTg0S0&spJobID=1180096584&spReportId=MTE4MDA5NjU4NAS2.> Acesso em: 01 dez. 2019.

MACHADO, R. S. História e Poesia na Poética de Aristóteles. *Mneme, Revista de Humanidades*. Vol I, n.1. – ago/set. de 2000. Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

MATOS, A. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1 e 2, p. 40–59, 2017.

SUVIN, D. Um breve tratado sobre a Distopia 2001. *Revista Morus – Utopia e Renascimento*. Campinas, SP, n. 10, p. 465–487, 2015.

ORWELL, G. *1984*. 29. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

ROBINSON, K. S. 100 anos de distopia: como o pessimismo virou uma febre literária, *O Estado de S. Paulo*: 21 dez. 2019. Entrevista concedida a André Cáceres. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,100-anos-de-distopia-como-o-pessimismo-o-virou-uma-febre-literaria,70003131748>> Acesso em: 27 dez. 2019.

TALONE, V. da G. *Distopias presentes, passadas e futuras: os monstros da sociedade*. Sociologias, Porto Alegre, v. 20, n. 49, p. 368–380, 2018. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151745222018000300368&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 dez. 2019.

TERTULIAN, N. Lukács e o Stalinismo. *Revista Verinotio*, nº 7, p. 1–40, 2007.

TROUSSON, R. “La cité, l’architecture et les arts en Utopie”. *Revista Morus – Utopia e Renascimento*. Campinas, SP, n. 1, p. 35–53, 2004.

Un recorrido por el último período de la evolución
de Marx hacia el socialismo científico (1843-1844).
Sus consideraciones acerca del trabajo artístico como no alienado

A respeito do último período da evolução
de Marx para o socialismo científico (1843-1844).
Suas considerações acerca do trabalho artístico como não alienado

Emiliano Orlante

Chefe de Trabalhos Práticos Regular na
Universidade Nacional Arturo Jauretche.
Professor do ISP “Dr. Joaquín V. González”
(GCBA). Auxiliar de Investigação do Instituto
de Filologia e Literaturas Hispânicas “Dr.
Amado Alonso”, Universidade de Buenos
Aires. Professor no CNBA (UBA). Membro da
cátedra de Literatura Alemã, Faculdade de
Filosofia e Letras (UBA).
e_orlante@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0002-1112-0249>

Recebido em: 23/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumen

El siguiente trabajo estudia la evolución de Marx hacia el socialismo científico. En una primera parte, se analiza la relación de Marx con el materialismo de Feuerbach, sus afinidades sobre la religión y su crítica en torno a la relación hombre y sociedad. Luego, se examina la crítica marxiana a la filosofía hegeliana a partir del análisis de la categoría de alienación. Por último, producto de esta crítica, se desprende como contrapartida de la alienación del hombre su vinculación con sus propias capacidades: su esencia genérica, característica del trabajo artístico y fundamento concreto de la libertad o emancipación humana.

Palabras clave: Marx. Socialismo científico. Arte. Alienación.

Abstract

This paper sets out to explore Marx's evolution towards scientific socialism. The first part of this article analyses Marx's relation to Feuerbach's materialism, his affinities for religion and his criticism of the relationship between men and society. Then, it examines Marx's critique of Hegelian philosophy departing from the concept of alienation. Finally, from this critique, there derives as a counterpart of the alienation of mankind its connection with its own capacities: humans' generic essence, which is present in the artistic work and becomes the concrete basis for their independence or freedom.

Keywords: Marx. Scientific Socialism. Art. Alienation.

Pero quien no quiera engañar debe construir sus hipótesis sobre hechos y demostrarlas por vía de experiencia sensible, y no establecer una presunción de hecho a favor de su hipótesis, es decir, suponer que así es el hecho” (LOCKE, 1992, p. 88).

Del materialismo naturalista de Feuerbach al materialismo histórico

Tras su renuncia a la redacción de la *Rheinische Zeitung*, en cuya etapa como colaborador de la misma se destacaron sus intervenciones sobre las leyes de censura a la prensa y sus críticas acerca de la promulgación de una ley que prohibía a los campesinos levantar ramas caídas para utilizarlas como leña,¹ Marx parece considerar necesario recluirse en su gabinete de estudio, durante el período que va de marzo a agosto de 1843, con el fin de abordar escrupulosamente y discutir uno de sus fundamentos filosóficos: la filosofía hegeliana, más precisamente lo concerniente al Derecho y a la figura del Estado. Este pormenorizado estudio arrojó como resultado el inconcluso tratado *Para una crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel* y los dos artículos “Acercas de la cuestión judía” y “Para una crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel. Introducción”, ambos publicados en 1844 en los *Deutsch-Französische Jahrbücher*, revista que Marx editó en París en colaboración con Arnold Ruge y Moses Heß.

Durante este período, según Lukács, lo más importante, en el plano filosófico, es el pasaje de Marx al materialismo. Su primer encuentro con Feuerbach, que se había dado en 1842 con la lectura de *Esencia del cristianismo*, y su posterior superación materialista, es, para el filósofo húngaro, decisivo para la posterior lectura crítica de la filosofía hegeliana. Sin embargo, por otra parte, Karl Korsch (1975), en su minucioso trabajo sobre Marx, destaca que la influencia de Feuerbach para el autor de los *Manuscritos económico-filosóficos* no pudo haber tenido la importancia que sí tuvo para Engels y aún más para Strauss y Bruno Bauer.

Feuerbach, en su crítica a la religión, da cuenta de que Dios no es otra cosa que la hipóstasis del género humano, y que el cambio en la existencia del hombre podrá darse una vez que el amor a Dios se transforme en amor del propio género humano. Según Marx, el autor de las *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía* acierta en reparar, a diferencia de Hegel, en el hombre sensible, real y en la esencia humana, pero, por otro lado, continua, no puede apreciar el carácter histórico de esa esencia humana; por ello, Feuerbach encomienda la realización de la esencia al cambio natural de las circunstancias y no a la propia determinación y circunstancia del hombre. Al respecto, Korsch (1975, p. 195) amplía esta diferencia del siguiente modo: “[Feuerbach h]abía considerado la

¹ Al respecto, la legislación renana equiparaba la recolección con la figura jurídica de hurto.

naturaleza humana unilateralmente como un abstracto interior al individuo singular, y no, al modo de Marx, como el conjunto de las relaciones sociales”.

En esta concepción, hombre y sociedad quedan prácticamente entendidos como dos entidades independientes una de otra, sin dar cuenta de relación alguna entre los dos elementos. Por eso, Marx sostiene que el materialismo de Feuerbach es plenamente pasivo, ya que la esencia humana aparece como una abstracción inmanente en cada individuo y olvida que el hombre, como parte de la naturaleza, se crea a sí mismo y a la naturaleza. No obstante, tanto Marx como Feuerbach coinciden en dos aspectos fundamentales: en primer lugar, en que la universalidad del género humano ha sido corrompida; y por último, en la necesidad de restaurarla. Sin embargo, vuelven a diferenciarse en el modo de lograr dicha restauración del género. Para el filósofo bávaro, esta reconquista es una tarea naturalista, espiritual, una empresa de pensamiento y amor; en cambio, para el fundador del materialismo histórico, la universalidad del hombre no será una epifanía, sino una lucha por la libertad.

Asimismo, esta diferencia y superación, desde el punto de vista de la historia, de la filosofía de Feuerbach, es analizada por Praver desde el plano de la literatura. En su trabajo *Karl Marx and World Literature* da cuenta de que, para Marx, la literatura no debe ser una reflexión sobre algo material que se encuentra afuera, sí como una unión entre el objeto y el sujeto, y esto concierne no solo a su producción sino a su recepción también. En otras palabras, Praver traslada la concepción marxiana de hombre como transformador de sí y de la naturaleza al plano de la producción y recepción literarias.

A pesar de que la moderna concepción de sujeto–objeto como entidades separadas ya había presentado su superación en la filosofía a partir de Kant, a la hora de incluir a la sociedad, o a los productos humanos, mundanos, propios del devenir histórico del hombre, al análisis filosófico, las escisiones entre estas categorías reaparecen. Categóricas son las demostraciones de Marx al respecto: en referencia a Feuerbach, destaca el no reconocimiento del potencial histórico de la esencia humana, su concepción del hombre como producto abstracto de la sociedad y no como conjunto de relaciones sociales; y en referencia a Hegel –que especificaremos en el siguiente apartado–, el filósofo nacido en Tréveris señala la hipóstasis de las Ideas de Estado e Historia –concebida como proceso de realización del Espíritu por el autor de la *Fenomenología del Espíritu*–, que son entendidas como realidades independientes de la humanidad, cuya objetivación (mediación de la naturaleza)² implica una contaminación de la Idea, del pleno desarrollo del Espíritu.

2 Naturaleza entendida como proceso de evolución de la humanidad, en el cual, el hombre crea continuamente al hombre, pero de una manera ciega, como resultado de la casualidad. Sus propósitos inmediatos no contienen nunca los resultados mediatos y el hombre es cada vez más prisionero de las formas que ha contribuido a crear con su propia acción.

Crítica a la filosofía idealista de Hegel. Separación del Estado y la vida burguesa: la emancipación humana

El interés de Marx por Feuerbach se originó, básicamente, por las críticas materialistas del bávaro a la religión y a la filosofía hegeliana. Sus ideas, como ya señalamos, acerca de que los seres superiores o sobrenaturales son producto de la hipóstasis de la propia esencia humana; la severa crítica que hace a la filosofía idealista, equiparando al Espíritu absoluto de Hegel con la esencia infinita de la teología; y su definida posición materialista al referirse a que todas las ciencias deben fundarse en la naturaleza, cautivaron al joven Marx³ y lo forjaron de fundamentos para su posterior análisis y crítica de la filosofía hegeliana. Como hemos indicado, poco después, Marx reconocería que Feuerbach sigue siendo un idealista con las cuestiones sociales, y va más allá de este al aplicar el materialismo a los problemas de la política y de la historia. De esta manera, bajo la influencia de Feuerbach, pero desde un plano histórico, comienza su enfrentamiento político con la filosofía hegeliana, criticando, concretamente, su dialéctica mistificada.

Una de las principales críticas de Marx a la filosofía especulativa apunta a la formulación de los enunciados. El método hegeliano consiste en darle a la Idea, a la abstracción intelectual, el carácter de sujeto; esta concepción pretende afirmar la universalidad de un ser real, concreto, a partir de la instauración de un ser abstracto, superior y místico que “crece desde el éter de tu cerebro y no desde el fundamento y suelo materiales” (MARX / ENGELS, 2003, p. 85). Por ello, Marx afirma que hay que invertir los enunciados idealistas, convertir al predicado en sujeto y al sujeto en objeto y principio, para tener la verdad descubierta, despojada de misterio.

Claro ejemplo de este proceso es la concepción hegeliana del Estado y la posterior desmitificación de Marx. En esta concepción, Hegel hipostasía al Estado al definirlo como una entidad real e independiente de los seres humanos concretos. Por su parte, el análisis crítico de Marx se apoya en la inversión del enunciado hegeliano, dando cuenta de que el Estado es producto y constituye parte esencial de la vida política de los hombres. Para clarificar esta operación propia de Marx, Miguel Vedda (2006, p. xv), en su estudio introductorio a los *Manuscritos filosóficos-económicos de 1844*, expone lo siguiente:

La realidad que Marx denuncia (y la que Hegel legitima) es la de un Estado que, convertido en fin en sí mismo, carece de relación con las necesidades e intereses de la mayoría de sus ciudadanos. De lo que se trata, entonces, desde la perspectiva marxista, es de suprimir semejante alienación, retrotrayendo las instituciones políticas a sus orígenes en la actividad de los hombres concretos.

3 Cfr. Korsch (1975). El teórico marxista sostiene que los filósofos materialistas ingleses tuvieron mayor incidencia en la formación de Marx.

A partir de esta época, 1843-1844, y esta crítica lo evidencia, Marx comienza a concebir lo universal y lo particular, lo absoluto y lo relativo, etc. en forma materialista dialéctica. Es decir, que de este modo, Marx entiende los pares de elementos como una indestructible unidad. El materialismo dialéctico no pondera un elemento sobre el otro, como ocurre en el sistema idealista, ya que ello provocaría la hipóstasis de uno de esos elementos, el espiritual en el caso del idealismo; esto significa que un elemento puramente abstracto se convierte, por medio de operaciones racionales, en algo más concreto, “real”, que los elementos reales y concretos, susceptibles de ser percibidos a través de los sentidos.

La crítica a la filosofía del Estado de Hegel, sin embargo, nos conduce a uno de los conceptos clave del marxismo: la emancipación humana. Según Marx, Hegel, en su filosofía de la sociedad, fue el primero en visualizar el desgarramiento que hay entre el Estado y la sociedad burguesa, contrapuso lo universal del Estado con el interés particular de la sociedad burguesa, pero esta antítesis queda como contradicción irresoluble en su sistema, ya que la solución que presenta es mera apariencia desde la perspectiva materialista histórica. Esta confrontación entre Estado y sociedad burguesa, desde la perspectiva hegeliana, se intenta superar con la figura del poder legislativo. Para llegar a esta síntesis, el filósofo idealista convirtió los estamentos burgueses como tales en estamentos políticos; de modo místico, tuvo que aparentar renunciar a uno de los estamentos para que dentro del Estado quede expresada la unidad del mismo.

Marx retoma este análisis de la sociedad, quitándole el componente mistificador que no permite comprender la sociedad tal cual se presenta: como un todo desgarrado. Pero esta fragmentación en la sociedad, entre Estado y sociedad burguesa, no solo se relaciona con el todo, sino que también escinde a cada hombre en particular. La conciencia del hombre, entonces, convive con la división entre los ideales del *citoyen*, hombre como ser genérico, y la realidad prosaica del *bourgeois*, donde el hombre vale para sí mismo y para los otros como individuo real. En su análisis acerca de esta escisión, Marx señala que la tensión entre los dos caracteres del hombre (*citoyen* - *bourgeois*) y los de la sociedad (Estado - sociedad burguesa) surgieron al mismo tiempo con el establecimiento del Estado moderno. Para el autor de la *Miseria de la filosofía*, la Revolución Francesa activó el espíritu político del *citoyen*; y ese ser genérico constituyó el Estado en cuanto esfera universal comunitaria independiente de los intereses particulares de la vida burguesa. Al mismo tiempo, “la eliminación del yugo político [con respecto al régimen feudal] fue la eliminación de aquellos lazos que mantenían encadenado el espíritu egoísta de la sociedad burguesa” (en LUKÁCS, 2005, p. 166). Por esta razón, y confrontando con filósofos como Bauer, que limitaban sus exigencias de libertad a la mera demanda de emancipación política, que solo, si se conquistara, garantizaría la liberación en el plano formal, Marx sostenía que, dentro de un Estado moderno, administrado bajo los condicionamientos de la economía política,

la emancipación política de los hombres solo seguiría profundizando la escisión entre *citoyen* y *bourgeois*; por eso, el autor de *Las diferencias entre las filosofías de la naturaleza de Demócrito y Epicuro* apela a la emancipación humana. Marx no resuelve la dicotomía planteada volcándose a uno de los elementos, como Hegel lo hace transformando los estamentos burgueses en estamentos políticos, pretendiendo la universalidad dentro del Estado y simulando la no contrariedad, renunciando, así, a los intereses particulares propios del *bourgeois*, en una especie de ocultamiento de la tensión inmanente a una sociedad movilizada por el comercio y la consecución de bienes; sino que su idea de emancipación humana se sustenta a partir de que los valores comunitarios, genéricos, encuentren su realización en el ámbito mundano, tal como ocurrió en el período revolucionario francés, pero esta vez, en vez de tener por objetivo el desarrollo de una clase, el objetivo sería el desarrollo propio del género humano, la superación del universo burgués. En resumidas cuentas, Marx no intenta, como el idealismo, superar esta confrontación ocultando los estamentos burgueses, sino que propone resolverla a partir del desarrollo de los elementos comunitarios con su consecuente superación de los valores particulares y egoístas del *bourgeois*.

Solo cuando el hombre individual y real reincorpore dentro de sí al ciudadano abstracto y, como hombre individual, en su vida empírica, en su trabajo individual, en sus circunstancias individuales, se convierta en *ser genérico*; solo una vez que el hombre ha llegado a reconocer y organizar sus "*forces propres*" como capacidades *sociales* y, por ende, ya no aparta de sí la capacidad social bajo la figura de la capacidad *política*; solo entonces, pues, se encuentra realizada la emancipación humana (en VEDDA, 2006, p. XVII).

Sin embargo, en este análisis, aún Marx no ofrece indicación alguna acerca de las fuerzas sociales que podrían llevar a cabo la misión histórica de emancipar al hombre. El cambio esencial, el reconocimiento del proletariado como agente de la revolución, cobra expresión, según Vedda, en "Para una crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel. Introducción",⁴ ya que en este artículo establece la vinculación entre el proletariado y los intelectuales revolucionarios. En palabras de Vedda (2006, p. XVIII): "Marx sostiene que la emancipación humana cuenta con una cabeza (la filosofía) y un corazón (el proletariado); la primera no puede realizarse sin la superación del segundo; este no puede trascenderse a sí mismo sin la realización de aquella".

La alienación en Hegel y en Marx

4 Cf. LUKÁCS, 2005, pp. 162–163. El filósofo húngaro sostiene que el artículo de Marx todavía forma parte de un período de transición. Si bien expresa el reconocimiento de la misión histórica al proletariado, esta se hace bajo la forma de un "*realer humanismus*" feuerbachiano radicalizado hasta el extremo. Para Lukács, el pasaje definitivo a la concepción científica del socialismo proletario es realizado por Marx durante 1844.

Otra de las críticas que Marx le hace a la filosofía hegeliana se centra en el concepto de alienación. Para el autor de los *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*, el filósofo idealista confunde la objetividad con la alienación. Para dar cuenta de esta crítica, primero nos explayaremos someramente sobre las concepciones de Hegel al respecto. Según este, la historia es comprendida como un proceso de realización del Espíritu, que es concebido como la realidad última, que por necesidad interior se ve forzado a salir fuera de sí (ensimismamiento – hipóstasis) a cobrar forma material en la naturaleza. La objetivación, en este sentido, no es otra cosa que el despliegue de una idea en el espacio y el tiempo. Asimismo, esta objetivación implica, para Hegel, una contaminación del Espíritu por parte de su contrario, la materia pura; y esta contaminación opera también como alienación, ya que la idea, el Espíritu, pierde parte de su libertad. Hasta aquí queda claro cómo Hegel concibe al encierro en sí del Espíritu, o sea su hipóstasis, como libertad y el acercamiento de este a la realidad, al mundo sensible, lo entiende como una pérdida de libertad, como alienación.

Para el filósofo idealista, la forma más alta de plenitud espiritual exige la renuncia a la objetivación y la vuelta del Espíritu a sí mismo como puro conocimiento de sí. El silogismo que se desprende de la concepción hegeliana sería el siguiente: si toda objetivación es también alienación y lo perfecto solo puede ser alcanzado en la hipóstasis del Espíritu, dejemos las cosas como están y encerrémonos en nosotros mismos. De ahí, el despojo de cualquier acción sobre el mundo por parte de la filosofía hegeliana. Este razonamiento equipara, inexorablemente, al mundo objetivo con un mundo enajenado, y a su vez, presenta esta alienación como la verdadera existencia de la autoconciencia,⁵ como algo dado, por ello su postulación y solución solipsistas.

Marx, por su parte, difiere de Hegel al negar la identificación de alienación y objetivación. El filósofo materialista histórico emprende contra el positivismo de Hegel, ya que este considera al mundo objetivo/alienado como algo dado, sosteniendo que la objetivación del hombre en la naturaleza exterior no puede ser entendida como alienación, porque en los objetos producidos por el hombre encontramos rastros de su ser genérico. La alienación, en tal caso, ha de ser solo una forma, aunque históricamente necesaria, de la objetivación. De modo más específico, según la perspectiva marxista, al producir un mundo material externo a sí, el hombre real realiza su esencia objetivando sus facultades esenciales. Esta concretización de las capacidades humanas es la prueba de la facultad creadora del hombre. Por eso, lo que debe superarse no es la objetivación en sí, sino tan solo una de sus formas históricas: la alienación.

⁵ Entendida, desde la filosofía hegeliana, como la esencia auténtica del hombre. La conciencia solo a sí misma se tiene por objeto.

Dentro de las condiciones capitalistas, según Marx, la alienación se expresa en múltiples aspectos. De hecho, todas las relaciones que mantiene el hombre alienado son forzosamente relaciones enajenadas, y cada esfera de alienación se comporta de manera alienada frente a las demás; pero, para dar cuenta del proceso de objetivación, que se produce a través de las facultades creadoras del hombre, y su manifestación en términos de alienación, debido a las condiciones históricas en las que el hombre se desarrolla, nos referiremos generalmente a las particularidades del trabajo alienado.

En los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Marx especifica dos perspectivas con respecto a la alienación de la actividad humana práctica, una contempla la relación del trabajador con el producto de su trabajo, y la otra da cuenta de la relación del trabajo con el acto de producción dentro del trabajo. La primera relación nos muestra cómo la actividad humana crea un mundo objetivo, cargado de *su ser genérico*, pero a su vez, esta objetivación, condicionada por su contexto histórico material, se le presenta al hombre como ajena y hostil. Es decir, la enajenación, en este sentido, opera arrancando al hombre su objeto creado, desvincula el objeto creado de la propia naturaleza humana, del *ser genérico*, de esta manera, tanto hombre como objeto producido, dentro de las circunstancias ya descritas, se entienden como elementos disociados, casi contradictorios.

[E]n la medida en que el trabajo alienado despoja al hombre del objeto de su producción, lo despoja de su *vida genérica*, su verdadera objetividad genérica, y transforma su preeminencia por sobre el animal en la desventaja de que le es arrebatada su vida inorgánica, la naturaleza (MARX, 2006, p. 114).

A su vez, la otra perspectiva, la referida a la actividad productora, considera alienante la desrealización del hombre dentro del trabajo. Al entender al trabajo como independiente y externo al trabajador, extraño a su esencia, el hombre se ve imposibilitado de desarrollar sus capacidades esenciales, de este modo, su vida espiritual queda prácticamente aniquilada por la supervivencia dentro del sistema y su físico maltratado y acomodado al pulso del trabajo. Así, concluye el autor de *El Capital*, el hombre siente que actúa libremente desarrollando sus funciones animales –comer, beber y procrear– y en la actividad humana por excelencia –el trabajo– solo se siente un animal, a modo de quiasmo: “Lo animal se convierte en lo humano, y lo humano en lo animal”.

Esencia genérica alienada y esencia genérica expresada: dinero y trabajo artístico

En el sistema capitalista, donde el dinero triunfa, toda relación humana ha sido ya reducida a relación de mercado. La desvinculación entre necesidad del productor y producción llega al máximo y el valor de uso queda totalmente eclipsado por el valor de cambio. En este contexto, el dinero aparece como la perfecta inversión de las relaciones esenciales verdaderamente ontológicas del hombre con el mundo natural y social y con

sus propias capacidades subjetivas. El dinero es la esencia genérica alienada, enajenada y exteriorizada de la humanidad, es el símbolo consumado de un mundo en el que los hombres se ven despojados de la capacidad de actuar libremente.

Marx, en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, analiza las relaciones del dinero a partir de las descripciones de la esencia del mismo realizadas por Goethe y Shakespeare. En *Fausto*, el poeta alemán describe una sola propiedad acerca del dinero: lo que el dinero puede comprar, ese soy yo. Por su parte, el dramaturgo inglés, en *Timón de Atenas*, señala dos propiedades, la primera, considera al dinero como el único dios visible, y le otorga la capacidad de transformar todas las capacidades humanas y naturales en su contrario; y la segunda, el dinero es la “puta universal”, es la confusión y mezcla universal de todas las cosas. A partir de esta influencia literaria (que por otro lado no sería casual, no solo por la propia formación del filósofo, sino, básicamente, por su concepción del arte dentro del proceso histórico, ya que al producirse bajo otras condiciones subjetivas, el arte representaría un momento en el que la especie puede establecer verdaderas relaciones entre el ser genérico y el ámbito natural, expresando, de esta manera, la esencia genérica del hombre, y arrojando, también, una mirada total, *realista* hacia su propia “realidad”), Marx, con su característica agudeza, analiza y demuestra que el dinero puede transformar las efectivas capacidades esenciales humanas y naturales en representaciones meramente abstractas, en imperfecciones, como por otro lado, las imperfecciones (capacidades esenciales efectivamente impotentes) pueden ser transformadas, gracias al dinero, en capacidades esenciales y facultades efectivas. De este modo, el dinero permuta, entre otras cosas, la esencia genérica del hombre por el extrañamiento con respecto al objeto producido y por la desrealización espiritual, es decir, por la esclavitud.

Por otro lado, y continuando lo que comenzamos a señalar en el párrafo anterior, como antípoda de la actividad humana alienada se erige la producción artística. En ella, Marx concibe el paradigma de la actividad laboral auténtica, y las capacidades esenciales atrofiadas por el trabajo alienado cobran fuerza y expresión. Pero al mismo tiempo que el artista produce objetos que expresan su propia esencia genérica, el hombre también desarrolla sus propias capacidades subjetivas. Este pasaje del propio Marx expresa con suma claridad lo que implica el desarrollo de la esencia genérica:

[S]olo mediante la riqueza objetivamente desplegada de la esencia humana, en parte comienzan a formarse y en parte comienzan a producirse la riqueza de la sensibilidad humana subjetiva, el oído musical, la vista para la belleza de la forma; en fin: sentidos capaces de los placeres humanos, sentidos que se confirman como fuerzas esenciales humanas (en LUKÁCS 1989, p. 208).

De acuerdo con la concepción filosófica marxista, el hombre, en el trabajo artístico, encuentra un modo de realizar sus capacidades esenciales, de esta manera, sobrepasa su individualidad y logra conectarse con la esencia genérica. Estas nociones y razonamientos

se desprenden, necesariamente, de la marxiana concepción de hombre, del potencial histórico que Marx le otorga a la esencia humana como transformadora de sí y de la naturaleza. En este sentido, el potencial histórico de la esencia genérica es vital para la filosofía marxista, ya que constituye el fundamento ontológico de la actividad práctica del hombre, en la cual las capacidades esenciales pueden realizarse, no solo en la producción de bellos objetos, sino, de modo más universal, en una efectiva intervención transformadora de la propia naturaleza del hombre.

Referencias

Blumenberg, Werner. *Marx*. Trad. de Rosa Pilar Blanco. Barcelona: Salvat, 1985.

Korsch, Karl. *Karl Marx*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1975.

Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Lukács, György. Sobre la evolución filosófica del joven Marx (1840–1844). In: _____. *Lenin – Marx*. Introd. de Miguel Vedda, trad. de Karen Saban y Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2005, p. 115–195.

_____. Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels. En: *Sociología de la literatura*. Trad. de Michael Faber–Kaiser. Barcelona: Península, 1989.

Marx, Karl. *Manuscritos: economía y filosofía*. Trad. de Francisco Rubio Llorente. Barcelona: Altaya, 1993.

_____. *18 de Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Agebe, 2003.

_____. *Manuscritos económico–filosóficos de 1844*. Introd. de Miguel Vedda, trad. de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2006.

_____. / Engels, Friedrich. *Escritos sobre arte y literatura*. Introd. de Miguel Vedda, trad. de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2003.

Praver, S. S. *Karl Marx and world literature*, Oxford: Oxford University Press, 1978.

Silberstein, Enrique. *Marx. Su pensamiento económico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Vedda, Miguel. Introducción. In: MARX, Karl / ENGELS, Friedrich. *Escritos sobre arte y literatura*. Introd. de Miguel Vedda, trad. de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2003, p. 7-41.

_____. Introducción. In: MARX, Karl, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Introd. de Miguel Vedda; trad. de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2006, p. VII-XLIII.

When, Francis. *Karl Marx*. Trad. de Rafael Fontes. Madrid: Editorial Debate, 2000.

Hegel e Marx sobre o patriarcado: naturalização e ruptura

Hegel and Marx on patriarchy: naturalization and rupture

Ana Cotrim

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professora do Curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade de Brasília.

anacotrim6@gmail.com

Vera Cotrim

Doutora em História Econômica pela Universidade de São Paulo. Professora de Filosofia no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG.

veraacotrim@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6767-8794>

<https://orcid.org/0000-0001-8981-3136>

Recebido em: 27/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Este artigo aborda as concepções de Hegel e Marx sobre a relação homem–mulher e a família, em conexão com as suas visões sobre a natureza, a sensibilidade, os desejos e as paixões. Temos a intenção de demonstrar que 1) o sentido positivo e imutável que Hegel atribui à família patriarcal burguesa deriva da negatividade com que entende a natureza e o sensível, e 2) que a historicidade e necessidade de superação da família patriarcal em Marx estão conectadas com a sua visão positiva da natureza e da sensibilidade, com sua peculiar visão do ser humano como processo de humanização da natureza.

Palavras chave: K. Marx. G. W. F Hegel. Natureza. Família. Relação homem–mulher.

Abstract

This article approaches Hegel and Marx's views on man–woman relationship and family, in connection with their notions of nature, sensitivity, desires and passions. We intend to show that 1) the positive and unchanging meaning that Hegel attributes to the bourgeois patriarchal Family derives from the negativity with which he understands nature and the sensitive, and 2) that the historicity and the need to overcome the patriarchal family in Marx are linked with his positive view of nature and sensitivity, with his peculiar notion of human being as process of humanization of nature.

Keywords: K. Marx. G. W. F Hegel. Nature. Family. Man–Woman Relationship.

Este trabalho é dedicado à memória da nossa mãe, Lívia Cotrim, que nos apresentou a radicalidade de Marx.

Neste artigo, temos a finalidade de investigar as diferentes concepções da relação mulher-homem e da família em Marx e Hegel, a partir das noções de natureza e sensibilidade nos dois autores. Temos a intenção de mostrar que o limite idealista de Hegel, que implica a negatividade do sensível, o conduz à naturalização e eternização da família patriarcal burguesa, a uma visão indigna e menos humana da mulher – que não se distingue da tradição moderna –, enquanto a concepção original de Marx, que considera positivamente a conformação humana da natureza e do sensível, lhe permite desenvolver uma noção humana e digna da mulher e pensar para além da família patriarcal burguesa.

Antes de tudo, convém estabelecer uma diferença importante quanto ao tratamento que o tema e a relação aqui propostos recebem em Hegel e em Marx. Como se sabe, o tema da natureza e da sensibilidade são pressupostos para a abordagem da arte, constituindo-se como elementos importante do pensamento estético em geral. Desse modo, não é casual que a *Introdução dos Cursos de Estética* contenha uma aproximação detida e relevante ao tema da sensibilidade, que busca trazer uma concepção da natureza e do sensível e uma distinção do objeto artístico com respeito à imediatidade sensível e natural. Assim, esse texto é uma fonte rica para acessarmos o pensamento de Hegel sobre a sensibilidade, envolvendo os temas do desejo, impulso natural e das paixões. Contudo, nesse contexto, a relação homem-mulher não é sequer mencionada. Encontramos um desenvolvimento maior sobre o tema da relação homem-mulher, bem como dos instintos naturais, no contexto da abordagem da moralidade nos *Princípios da Filosofia do Direito*, especialmente na passagem sobre a família como unidade moral natural. Ali, Hegel determina o lugar da sensibilidade na relação homem-mulher (casamento), secundária e mesmo alheia, e identifica esse elemento secundário como o feminino, oposto ao masculino. Procuramos apresentar aqui esses desdobramentos, que desvendam o pensamento hegeliano como estritamente contido nos limites da filosofia e economia política modernas no que diz respeito à vida privada (família e sociedade civil).

Esses limites são precisamente o que o pensamento de Marx vem romper. Tal ruptura descansa na sua concepção *materialista* de natureza e sensibilidade, como objetos próprios do processo de humanização. O tema da natureza e da sensibilidade perpassa toda a obra de Marx e tem, nos *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844* – em que estabelece as bases filosóficas de seu pensamento próprio e se volta à crítica de Hegel –, um material privilegiado. Ali, o tema da humanização da sensibilidade e da natureza é central e, em conexão com esse tema, aparecem algumas de suas formulações mais conhecidas e importantes tanto sobre a arte como sobre a relação homem-mulher (que, em Hegel, são campos pouco conectados). Esse texto será nossa fonte principal aqui, mas também recorreremos a passagens do Livro I d' *O Capital* para apresentar sua visão sobre

a família que, diferentemente de Hegel, é compreendida como forma histórica, portanto superável, de relação homem–mulher. Recorremos também a algumas passagens de *A ideologia alemã* e dos *Grundrisse*. Buscamos mostrar que o estatuto elevado da sensibilidade e das paixões na vida humana acarreta, em Marx, uma concepção mais digna da mulher, e, por conseguinte, crítica da família patriarcal, positiva e insuperável em Hegel.

1. Natureza, sensibilidade e impulso em Hegel

Na Introdução aos *Cursos de Estética*, Hegel caracteriza a condição humana como dual e contraditória, refletindo a existência de dois mundos contrapostos, aos quais, ambos, o homem pertence: “A formação espiritual, o entendimento moderno produz no homem esta contraposição que o torna anfíbio, pois ele precisa viver em dois mundos que se contradizem (...)” (HEGEL, 2000, pp. 72–73). Embora Hegel se refira aqui ao entendimento moderno, ele acentua que essa contraposição é sentida desde a antiguidade, e que a formação moderna foi capaz de explicitá-la mais claramente. Ou seja, trata-se de uma contradição presente na consciência humana desde tempos antigos. É muito elucidativa a qualificação do homem como ser *anfíbio*, porque caracteriza o humano por sua *duplicidade*. De um lado, a pura negatividade e, de outro, a pura positividade. Efetividade, matéria e natureza são descritas como prisão, importunação, sufocação para o homem, o mundo terreno como opressivo pela carência e pela miséria, assim como as finalidades e o prazer próprios dos sentidos, as paixões e os impulsos da sua própria natureza são forças que dominam o homem:

(...) de um lado, vemos o homem aprisionado na efetividade comum e na temporalidade terrena, oprimido pela carência e miséria, importunado pela natureza, sufocado na matéria, nos fins sensíveis e seu prazer, dominado e arrebatado por impulsos naturais (*Naturtrieben*) e paixões (*Leidenschaften*) (...) (HEGEL, 2000, p. 73)

A vida efetiva, “terrena” e “temporal”, a “realidade exterior e existência”, é o reino da necessidade, “se distingue como uma cisão e oposição radicais do que é *em si* e *para si*” (HEGEL, 2000, p. 72), de modo que não constitui campo de realização do para si. As ações humanas na vida prática, as atividades diretamente sensíveis e dirigidas a fins sensíveis não comportam o sentido da liberdade e das ações para si. O reino da liberdade, do que é para si, é o mundo espiritual.

(...) por outro lado, ele se ergue para as ideias eternas, para um reino do pensamento e da liberdade, fornece para si enquanto vontade leis universais e determinações, despe o mundo de sua efetividade viva e florescente e o redime em abstrações, na medida em que o espírito reivindica o seu direito e sua dignidade na ilegitimidade e na sevícia da natureza, a quem devolve a miséria e violência que dela experimentou. (HEGEL, 2000, p. 73)

Vemos como a esfera espiritual é puramente positiva, aberta à liberdade, à atividade humana para si. Nesta formulação, mostra-se claramente o sentido religioso, teológico do pensamento hegeliano: a vida efetiva é *redimida* em abstrações; o espírito existe por si, preche de ideias eternas. Conforme a análise de Marx, as ações livres se realizam neste âmbito, são as atividades do espírito. Mais uma vez, a natureza é o mundo da ilegitimidade, sevícia, miséria e violência.

Contudo, como ser anfíbio pertencente aos dois mundos, o homem não pode escolher abandonar a vida efetiva. Ainda que, no âmbito das escolhas morais, possa conter sua própria natureza e abdicar de fins particulares, optando por ações voltadas a fins universais e legítimos por si mesmos, isso não deixa de ser feito como oposição consciente às reivindicações do ânimo, do coração, de sua natureza, de modo que, ainda que a natureza seja uma prisão, a vida efetiva e a experiência pertencem ao ser humano. Ademais, a par das qualificações negativas, lemos na passagem acima que a efetividade é *viva e florescente*. E, pouco antes, quando descreve a oposição própria do mundo humano, vemos que o âmbito da vida efetiva comporta a particularidade, o “ânimo caloroso”, a “vitalidade completa e concreta”, ainda que se ressalte a dimensão da necessidade. Por outro lado, o âmbito espiritual, ainda que reino da liberdade, é qualificado como “lei fria”, “conceito morto, em si mesmo vazio” (HEGEL, 2000, p. 72).

Assim, não há escolha unilateral: “a consciência, nesta contradição, também se dirige para cá e para lá e, jogada de um lado para outro, é incapaz de satisfazer-se por si tanto num como noutro lado” (HEGEL, 2000, p. 73). O “ritmo ternário” do pensamento hegeliano se mostra aqui. Lemos:

Se a formação universal incorreu em tal contradição, torna-se tarefa da filosofia superar essas contradições, isto é, mostrar que nem um em sua abstração nem outro em idêntica unilateralidade possuem a verdade, mas ambos se solucionam por si; a verdade está apenas na reconciliação e mediação de ambos, e essa mediação não é uma mera exigência, mas o que em si e para si está realizado e o que constantemente se realiza. (HEGEL, 2000, p. 73)

A verdade não está em nenhum dos lados isolados, mas na sua reconciliação, que se realiza constantemente, ou seja, a mediação é o próprio movimento de objetivação e autoconscientização do espírito na história, que inclui seu momento efetivo, material, sensível. Observa-se aqui novamente a necessidade da objetivação do espírito, a fim de alcançar determinação. A solução da contradição, que é a verdade, não extingue os lados e a própria oposição. Estes persistem *como contrapostos* na reconciliação: “(...) a verdade é apenas a sua solução [a solução da contraposição]¹ e, na verdade, não no sentido de que a contraposição e seus lados *não* estão na reconciliação, mas que estão nela” (HEGEL, 2000, p. 73).

¹ Os colchetes indicam, aqui e doravante, inserções das autoras.

Como Marx explica nos *Manuscritos*, a natureza e a sensibilidade (a efetividade) são, em Hegel, negação e nulidade diante do espírito, mas, ao explicitarem o negativo de sua essência, confirmam-na, e o movimento todo se dirige à afirmação da essência espiritual do Si. Assim, a reconciliação inclui a objetividade, a sensibilidade e a natureza, que participam necessariamente do caminho da determinação e do concreto. Mas o caminho deve, ao final, afirmar a preponderância ontológica do espírito, como ser movente para-si, em sua natureza oposta à efetividade. Mesmo na reconciliação, o sensível e a natureza por si mesmos permanecem como nulidade, e o aspecto ativo e para-si pertence ao espiritual.

Coerentemente, é por seu pertencimento ao espiritual que o ser humano se distingue da mera animalidade e naturalidade. Hegel observa que a natureza dada, tanto exterior como a própria natureza corporal humana, não é sentida como adequada desde os tempos primitivos. Assim, o homem primitivo busca transformar-se por meio de incisões corporais, adornos etc. Distinguir-se e afastar-se de sua natureza animal é uma determinação humana primordial, mas, à diferença de Marx, em que esse afastamento ocorre na ação prática, em Hegel ele acontece pelo conhecimento, o saber. Lemos:

O homem é animal, mas mesmo em suas funções animais não permanece preso a um em-si como o animal, pois toma consciência delas, as reconhece e as eleva à ciência autoconsciente, tal como faz, por exemplo, com o processo de digestão. Por meio disso, o homem soluciona o limite de sua imediatez de existente em-si, de tal modo que, pelo fato de *saber* que é animal, deixa de sê-lo e se dá o saber de si como espírito. (HEGEL, 2000, p. 94)

Significa que *saber* de sua natureza animal eleva o ser humano acima dessa mesma natureza. Importa-nos aqui que, na consideração tanto da atividade prática como do afastamento do humano com relação à naturalidade imediata, vemos agir o saber. O saber caracteriza o humano, distingue-o, constitui o seu traço particular. O saber é meio e finalidade da ação humana.

A partir do critério da relação com o espírito ou pensamento, as relações humanas com os objetos do mundo são hierarquizadas. Ao estabelecer a peculiaridade da apropriação subjetiva do objeto artístico, que, como produto do trabalho humano, contém em si o elemento espiritual, Hegel define que o sensível imediato não comporta um pensamento implícito. A partir dessa definição, a relação do ser humano com os objetos sensíveis imediatos, quer dizer, com a natureza, é o modo inferior de apropriação subjetiva do mundo. É interessante observar que Hegel inclui, no sensível imediato, objetos que são produtos da ação humana, mas, diferentemente da arte, que é criada com o propósito da autoconsciência, são produzidos com propósitos de utilidade prática. Assim, pertencem à mesma categoria de meramente sensível tanto a natureza dada como a natureza transformada, adequada às necessidades humanas. Da afirmação de que a arte contém pensamento por ser produto da ação humana, Hegel não extrai toda a consequência. Esse

passo é dado por Marx, que considera que, embora um objeto artístico se distinga de uma coisa útil pela sua finalidade e complexidade, ambas são dotadas de subjetividade humana, uma vez que ambas são produtos do trabalho humano e não existem como tais na natureza imediata.

Assim, a apropriação dos objetos da natureza (hegelianamente entendida, ou seja, como o conjunto de todos os objetos úteis, produzidos ou não pelo trabalho humano) é a que menos condiz com o espírito: “a pior apreensão, a menos adequada para o espírito é a apreensão *meramente sensível*” (HEGEL, 2000, p. 57, grifo nosso). Ela pode ser a do simples ver, ouvir, tocar sem interesse específico nenhum; ou pode ser aquela em que a disposição interior diante do objeto externo existe na forma do *desejo* (*Begierde*). A relação de desejo para com os objetos externos é vista por Hegel como uma relação *negativa*, por duas razões. Primeiramente, na relação de desejo, o homem se coloca diante de objetos sensíveis particulares enquanto um “ser sensível particular”:

(...) não se volta a elas no sentido de um *ser pensante* que possui determinações universais, mas relaciona-se de acordo com seus impulsos (*Trieben*) e interesses particulares com os objetos igualmente particulares” (HEGEL, 2000, p. 57, *grifo nosso*).

A relação de desejo com os objetos é abordada como consumo imediato de coisas particulares. Nessa relação, Hegel não vê um caráter universal ou genérico, mas apenas a particularidade. Mais uma vez, aqui se explicita a concepção de que o universal pertence apenas ao pensar. Em Marx, as relações mais singulares e imediatas com os objetos adquirem um caráter universal e genérico, porque constituem modos de desejar e consumir que se produziram ao longo da história pelo conjunto dos seres humanos. A fome não é a fome animal – o modo como uma pessoa singular se relaciona com o seu alimento conta já com todo o desenvolvimento histórico pregresso e possui um sentido diretamente genérico, social, e, assim, possui universalidade. Para Hegel, o caráter universal existe apenas no elemento espiritual.

Em segundo lugar, a relação de desejo é negativa porque destrói o seu objeto, pelo consumo:

Nesta relação negativa, o desejo (*Begierde*) requer para si não apenas a aparência superficial das coisas externas, mas elas mesmas em sua existência sensível concreta. O desejo não se satisfaria com meras pinturas da madeira que necessita ou com a pintura dos animais que anseia consumir. Do mesmo modo, o desejo não pode deixar o objeto subsistir em sua liberdade, pois seu impulso (*Trieb*) o impele a suprimir (*aufheben*) igualmente esta autonomia e liberdade das coisas externas, e a mostrar que elas estão aí apenas para serem destruídas e utilizadas. (HEGEL, 2000, p. 57)

A negatividade do desejo está, portanto, no fato de que o objeto não continua existindo depois que o sujeito se apropria dele neste tipo de relação. Vemos que a aniquilação do

objeto é apenas negativa. Não carrega em si, como vemos ocorrer nas ideias de Marx, a dimensão positiva: a satisfação de uma carência (humana) e o engendramento de outra, nova necessidade, ou a produção que se realiza pelo consumo.

Hegel prossegue para afirmar que, na relação sensível de desejo, além de o objeto não subsistir em sua liberdade, tampouco o sujeito é livre:

Ao mesmo tempo, porém, o sujeito, ao ser presa de interesses particulares limitados e negativos, também não é em si mesmo livre, pois não é determinado pela universalidade e racionalidade essenciais de sua vontade. Ele também não é livre em relação ao mundo exterior, pois o desejo permanece essencialmente determinado pelas coisas e a elas referido. (HEGEL, 2000, p. 57)

Na relação de desejo, o sujeito não é livre porque ela não é determinada pela universalidade e racionalidade, e, sim, movida pelas próprias coisas externas particulares. A relação com o sensível, com os objetos particulares, é apenas negativa porque responde a interesses meramente particulares. Ademais, em Hegel, vemos que a liberdade depende de transcender o mundo exterior. A relação que se estabeleça com objetos do mundo exterior é já uma limitação à liberdade. Mais uma vez, Marx entende a liberdade como um tipo de relação com a natureza e os demais indivíduos. A liberdade não é o esquivar-se do mundo exterior no espírito e nas atividades espirituais, mas um modo de relação social, prática.

Além disso, a relação de desejo não pode deixar de suscitar a questão do desejo amoroso, sexual. Nesta, a relação entre indivíduos é imediatamente sensível e de desejo; contudo, longe de destruir o objeto, ou impossibilitar que ele subsista em sua liberdade, temos que o objeto é igualmente sujeito e é possível que ambos os sujeitos/objetos sejam potencializados nesta relação, alcançando maior liberdade humana – como é posta na visão de mundo marxiana. Hegel, nessa passagem, não aborda esse tipo de desejo ou relação sensível entre indivíduos. Esse tema aparecerá, não no contexto do tema da sensibilidade e do desejo, mas, sim, no âmbito da moral e do direito.

Antes de abordar essa questão, veremos como Marx se aproxima do tema da natureza, da sensibilidade e das paixões.

2. Natureza, sensibilidade e paixões em Marx

Assim como Hegel, Marx também considera que o ser humano se caracteriza, sensivelmente, como um animal; assim como Hegel, considera ainda que o ser humano se eleva acima da condição animal. Contudo, à diferença da concepção hegeliana e moderna em geral, que se baseia na cisão e oposição ontológica de corpo e alma, sensibilidade e espírito, para Marx o ser humano não tem uma existência dual ou anfíbia. A condição propriamente humana não se caracteriza pelo pertencimento a um outro mundo espiritual, pelo saber ou pela autoconsciência de sua corporeidade ou condição animal. Antes,

constrói-se ativamente como transformação da sua própria sensibilidade e corporeidade, num movimento que conforma, como humanos, o seu corpo e os seus órgãos da sensibilidade. Esse movimento de conformação ativa dos nossos órgãos dos sentidos inclui a formação da consciência e dos chamados “sentidos práticos”, os sentimentos, as emoções, as paixões.

Isso significa que, em Marx, a consciência, seja abstrata ou determinada, não existe como entidade separada dos reais seres humanos, mas, antes, é um predicado da peculiar atividade de produção e autoprodução humana. O pressuposto da consciência, assim como das outras características peculiares do humano, é a atividade humana prática autoconstrutora, atividade sensível. A corporeidade e sensibilidade, a natureza humana, portanto, não só não se opõe à qualidade consciente, como é fundamento e objeto da formação da consciência.

Nos *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*, Marx escreve sobre o caráter natural do ser humano:

O homem é imediatamente *ser natural*. Como ser natural, e como ser natural vivo, está, por um lado, munido de *forças naturais*, de *forças vitais*, é um ser natural *ativo*; essas forças existem nele como possibilidades e capacidades, como *pulsões (Triebe)*; por outro, enquanto ser natural, corpóreo, sensível, objetivo, ele é um ser que *sofre (leidendes Wesen)*, dependente e limitado, assim como o animal e a planta, isto é, os objetos de suas pulsões (*Triebe*) existem fora dele, como *objetos* independentes dele. (MARX, 2010, p. 127)

O ser humano tem em comum com os animais as necessidades naturais, que se definem como impulsos ou pulsões em direção aos objetos de sua satisfação, bem como a capacidade de agir para tal satisfação. Contudo, é a forma dessa ação que o distingue dos demais seres animados. Nas espécies animais, cada indivíduo de um gênero age da mesma maneira, todos igualmente determinados pela sua constituição corpórea, à qual pertencem os seus impulsos de ação. Não há distinção entre as atividades dos vários seres individuais, que coincidem diretamente entre si e, por conseguinte, com a atividade de sua espécie, de seu gênero. Assim, a atividade vital, que determina o gênero, se expressa de modo idêntico nos indivíduos, e eles são, por isso, imediatamente unos com a sua espécie.

Isso não se dá com o ser humano. A atividade vital da espécie humana não coincide diretamente com a atividade de cada indivíduo. O modo da atividade humana não é determinado pela constituição corpórea, mas, sim, a compleição natural humana é uma condição inicial para o modo específico da sua atividade. O que caracteriza essa atividade e a diferencia da naturalidade imediata é que ela é “objeto de sua vontade e da sua consciência”, isto é, é uma atividade *consciente*. Se a própria atividade é objeto da consciência e da vontade, assim também é, por conseguinte, a sua própria vida. Isso implica que sua atividade é livre, porque se liberta da determinação imediatamente dada

pela natureza. Marx define que “a atividade consciente livre é o caráter genérico do homem” (MARX, 2010, p. 84):

O animal é imediatamente um com a sua atividade vital. Não se distingue dela. É *ela*. O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência. Ele tem atividade vital consciente. Esta não é uma determinidade com a qual ele coincide imediatamente. A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal. Justamente, só por isso, ele é um ser genérico. Ou ele somente é um ser consciente, isto é, sua própria vida lhe é objeto, precisamente porque é um ser genérico. Eis porque sua atividade é atividade livre. (MARX, 2010, p. 84)

Mas Marx não define a consciência como uma capacidade inata, natural, ou anterior à atividade. A formação da consciência é concomitante ao processo de formação do ser humano, por meio de sua atividade vital específica. Esta atividade específica atua sobre a natureza humana apenas na medida em que atua sobre a natureza exterior, esse *corpo inorgânico* do ser humano.² Tal como o animal, sua atividade é exteriorização de forças vitais, mas, no modo como atua sobre a natureza, distingue-se dele, porque não encontra na forma da natureza, sem a mediação da sua ação, a sua forma, a forma humana. Marx escreve:

(...) nem os objetos *humanos* são os objetos naturais tal como estes se oferecem imediatamente, nem o *sentido humano*, tal como é imediata e objetivamente, é sensibilidade *humana*, objetividade humana. A natureza não está, nem objetiva nem subjetivamente, imediatamente disponível ao ser *humano* de modo adequado. (MARX, 2010, p. 128)

Toda a natureza, tal como dada, não é adequada ao humano. Nem em sua objetividade, nos objetos exteriores, nem em sua subjetividade, quer dizer, sensibilidade, relação subjetiva com os objetos exteriores e demais indivíduos. Uma vez que a natureza objetiva não é adequada ao humano, a atividade humana se caracteriza por ser criadora de *coisas novas*, não dadas pela natureza. Como tal, ela é, em si mesma, uma forma nova de atividade. A atividade é nova com relação à determinação natural na mesma medida em que cria coisas novas na natureza, objetivamente.

2 “A vida genérica, tanto no homem como no animal, consiste fisicamente, em primeiro lugar, nisto: que o homem (tal qual o animal) vive da natureza inorgânica (...). A natureza é o *corpo inorgânico* do homem, a saber, a natureza enquanto ela mesma não é o corpo humano. O homem *vive* da natureza significa: a natureza é o seu *corpo*, com o qual ele tem de ficar num processo contínuo para não morrer. Que a vida física e mental do homem está interconectada com a natureza não tem outro sentido senão que a natureza está interconectada consigo mesma, pois o homem é uma parte da natureza” (MARX, 2010, p. 84). É interessante notar que Marx utiliza a expressão “corpo inorgânico” numa referência irônica a Hegel, que emprega essa expressão para se referir ao Espírito absoluto, na *Fenomenologia do espírito*. Enquanto para Hegel, o corpo inorgânico do homem é o espiritual, que tem prioridade ontológica, em Marx, trata-se da natureza. Este é o cerne de seu materialismo.

Recorremos a uma passagem célebre d'*A ideologia alemã* para caracterizar o sentido da conformação objetiva da natureza.

O primeiro ato histórico é, pois, a produção dos meios para a satisfação das necessidades, a produção da própria vida material, e este é, sem dúvida, um ato histórico, uma condição fundamental de toda a história, que, ainda hoje, assim como há milênios, tem de ser cumprida diariamente, a cada hora, simplesmente para manter os homens vivos (...). (MARX; ENGELS, 2007, p. 33)

A atividade de reprodução de si mesmos, que tem em comum com os outros animais, não reproduz apenas a si mesmos, mas produz e reproduz a natureza inteira da qual é parte. Trata-se da criação progressiva de um novo corpo inorgânico dos seres humanos.

É verdade que também o animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, castor, formiga etc. No entanto, produz apenas aquilo de que necessita imediatamente para si ou sua cria; produz unilateral[mente], enquanto o homem produz universal[mente]; o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela; o animal só produz a si mesmo, enquanto o homem reproduz a natureza inteira; [no animal,] o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem se defronta livre[mente] com o seu produto. (MARX, 2010, p. 85)

Nessa passagem, ao caracterizar a atividade dos animais, Marx diz que eles produzem apenas para si e sua cria, ou seja, todo o produto de sua atividade é apropriado por si e sua cria. Isso significa que seu produto não é apropriado pelo conjunto da sua espécie, mas, sim, sempre imediatamente pelo indivíduo da espécie, para a manutenção de sua vida e sua reprodução. Esse é o sentido da produção unilateral do animal: produz e reproduz apenas a si mesmo, de modo que se repõem perenemente as mesmas necessidades e, por conseguinte, a mesma forma de atividade.

A ação humana, ao criar tanto novos instrumentos, como novos objetos de sua satisfação, a torna uma atividade nova. Extrapola os limites da própria espécie e, nesse sentido, é atividade livre. Assim, a liberdade, ou *atividade*, para Marx, não se restringe às elaborações espirituais, como em Hegel. “O engendrar prático de um *mundo objetivo*, a *elaboração* da natureza inorgânica” é a confirmação da atividade humana livre.

A *universalidade* da atividade humana engloba dois significados de um mesmo processo. Por um lado, a produção humana é para o gênero, tanto pelo fato de que o produto é apropriado pelo gênero, quanto no sentido de que toda produção, ainda que individualmente realizada, conta, para se efetivar, com as realizações anteriores do gênero. Por outro lado, essa produção significa que o gênero humano controla os ciclos naturais e opera uma modificação na natureza externa como um todo, moldando-a para si e reconhecendo-se nela. Quanto mais a natureza se submete ao domínio humano, mais os seres humanos conferem a ela a sua forma. A totalidade do mundo objetivo criado pela

atividade humana é, em si mesmo, a realização e a afirmação da universalidade do ser humano:

(...) e quanto mais universal o homem [é] do que o animal, tanto mais universal é o domínio da natureza inorgânica da qual vive. (...) Praticamente, a universalidade do homem aparece precisamente na universalidade que faz da natureza inteira o seu corpo inorgânico, tanto na medida em que ela é 1) um meio de vida imediato, quanto na medida em que ela é o objeto / matéria e o instrumento de sua atividade vital. (MARX, 2010, p. 84)

Para Marx, a realização e a expressão da essência humana³, da sua essência universal não se verifica somente nos produtos ditos espirituais, aqueles que são diretamente o reflexo da vida humana em sua generidade, como a arte, a filosofia, ou mesmo, como para Hegel, o Estado. A produção prática reflete a universalidade humana como o conjunto das suas forças vitais postas sensivelmente no mundo. As atividades de reprodução da vida confirmam a atividade humana como *consciente*. A nova objetividade criada, como finalidade humana, é a objetivação da vontade e da consciência humanas. Toda a produção prática é expressão objetiva do mundo humano interior, a consciência, o saber.

O forjar de um mundo objetivo a partir da atividade vital humana significa o engendramento de um modo de ser distinto da natureza. Quer dizer que essa realização não deixa intocados os indivíduos ativos: a ação de ultrapassar limites naturais é, ao mesmo tempo, a ação de autoconformação subjetiva. Esta atua sobre a natureza humana apenas na medida em que atua sobre a natureza exterior. Referimos acima a famosa passagem d'*A ideologia alemã*, segundo qual o primeiro ato histórico é a produção da vida; mas, nessa produção, tal como humanamente realizada, criam-se forçosamente novas necessidades e, apenas nessa medida, constitui-se como primeiro ato *histórico*. Lemos: “O segundo ponto é que a satisfação dessa primeira necessidade, a ação de satisfazê-la e o instrumento de satisfação já adquirido conduzem a novas necessidades – e essa produção de novas necessidades constitui o primeiro ato histórico” (MARX; ENGELS, 2007, p. 33).

3 Nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, texto de 1844, Marx elabora uma ontologia materialista distinta da de Hegel, mas ainda se utiliza de termos que dão margem a uma compreensão idealista de seu texto, como a expressão “essência humana”. Esta expressão não aparecerá mais em obras do mesmo período, mas que foram pensadas para publicação, como os artigos sobre a questão judaica, e *A ideologia Alemã*, escrita com Engels. Entretanto, mesmo aqui, é importante frisar que o termo “essência” não implica uma noção antropológica, no sentido de delinear formas imanentes ao ser humano. O sentido do texto de Marx é precisamente o de que o ser humano se autoconstitui na história, recriando suas formas. Mas há aqui também a ideia de uma inadequação da forma capitalista das relações sociais ao humano, no sentido de que o mundo humano já criou as condições para uma ampliação da universalidade e da liberdade. Neste sentido, este mundo não realiza a essência humana. Como, de fato, a ideia de uma realização da essência humana remete a uma substancialidade pré-definida, concepção que caracteriza o idealismo, Marx abandonará esta expressão.

As carências naturais, que permanecem enquanto o corpo humano é necessariamente natureza, mudam de forma, na medida em que o objeto de sua satisfação se cria como objeto humano.

Marx aborda a formação dos cinco sentidos, entendendo-os como não humanos em sua forma imediata dada pela natureza: “Compreende-se que o olho *humano* frui de forma diversa que o olho rudo, não humano; o *ouvido* humano diferentemente da do ouvido rudo etc.” (MARX, 2010, p. 109). O que distingue os sentidos humanos dos rudes ou animais é, na prática, a capacidade de apreensão de objetos criados para nós: são humanos enquanto seus objetos são humanos:

O olho se tornou um olho *humano*, da mesma forma como o seu *objeto* se tornou um objeto social, *humano*, proveniente do homem para o homem. (...) Relacionam-se com a *coisa* por querer a coisa, mas a coisa mesma é um comportamento humano objetivo consigo própria e com o homem, e vice-versa. Eu só posso, em termos práticos, relacionar-me humanamente com a coisa se a coisa se relaciona humanamente com o homem. (MARX, 2010, p. 109)

Novamente, o objeto tem sentido humano porque é social. A multiplicidade dos modos de ser subjetivos e a conseguinte pluralidade de forças essenciais que se cristalizam nos objetos colaboram para a formação dos sentidos dos indivíduos que não necessariamente são seus produtores diretos. A objetivação dos sentidos e do espírito de um indivíduo é apropriação de outro e contribui para a sua conformação subjetiva e sensível. Marx escreve que “os sentidos e o espírito de outro homem se tornaram a minha *própria* apropriação” (MARX, 2010, p. 109). Na mesma linha, as atividades realizadas em conjunto com outros homens engendram “órgãos *sociais*, na *forma* da sociedade”; destes, o exemplo mais manifesto é a língua, mas cabe aqui todo tipo de apropriação dos trabalhos articulados de diversos indivíduos, de que a indústria moderna é um caso no período de Marx e, atualmente, o próprio conhecimento científico. Assim, o conjunto das atividades humanas objetivadoras “tornou-se um órgão da minha *exteriorização de vida* [*Lebensäusserung*] e um modo da apropriação da vida *humana*”. Marx esclarece:

Consequentemente, quando, por um lado, para o homem em sociedade a efetividade objetiva se torna em toda parte efetividade das forças essenciais humanas, enquanto efetividade humana e, por isso, efetividade de suas *próprias* forças essenciais, todos os objetos tornam-se *objetivação* de si mesmo para ele, objetos que realizam e confirmam sua individualidade enquanto objetos *seus*, isto é, *ele mesmo* se torna objeto. (MARX, 2010, pp. 109-110)

Já que o indivíduo apenas é indivíduo na condição de sua existência social – na natureza os diversos membros de cada espécie não se distinguem como indivíduos justamente porque não se distinguem do seu *gênero mudo* –, os sentidos individuais se formam na apropriação da efetividade humana genérica: os objetos criados pelo gênero confirmam as forças essenciais dos indivíduos humanos.

A arte é um exemplo dessa relação. A apreciação artística não existe apenas para o artista, mas para todos aqueles que têm contato sensível com a arte. Isso significa que a arte, uma objetivação das forças humanas individuais do artista, é objeto do artista como indivíduo social, de modo que a sua exteriorização é exteriorização de forças humanas genéricas. Isso se manifesta no próprio fato de que a arte *faz sentido* para os demais indivíduos. Marx estabelece uma via dupla de determinação. Por um lado, os sentidos se formam pela apreensão do objeto; por outro lado, o objeto apenas faz sentido para um sentido que reconhece no objeto a exteriorização de suas próprias forças essenciais:

Por outro lado, subjetivamente apreendido: assim como a música desperta primeiramente o sentido musical do homem, assim como para o ouvido não musical a mais bela música não tem *nenhum* sentido, é nenhum objeto, porque o meu objeto só pode ser a confirmação de uma de minhas forças essenciais, portanto só pode ser para mim da maneira como a minha força essencial é para si como capacidade subjetiva, porque o sentido de um objeto para mim (só tem sentido para um sentido que lhe corresponda) vai precisamente tão longe quanto vai o *meu* sentido, por causa disso é que os *sentidos* do homem social são sentidos *outros* que os do não social. (MARX, 2010, p. 110)

Observamos aqui a mútua determinação de sujeito e objeto no decurso da atividade de produção da vida social. Evidencia-se também a peculiar noção marxiana da natureza. As formas que os atributos humanos imediatamente naturais tomam no processo de humanização não negam a sua peculiaridade natural, mas são mudanças no seu modo de ser natural. Assim como o mundo sensível não deixa de ser matéria natural quando adquire as formas dadas pela finalidade humana, a tal ponto que os modos de ser dos materiais tal como imediatamente encontrados já não são reconhecidos no objeto criado, também os sentidos humanos não refutam a sua naturalidade quando se modificam a ponto de não terem nenhuma identificação qualitativa com o sentido rude. Trata-se, nas palavras de Marx, da natureza humanizada.

Contudo, reproduzir e desenvolver os órgãos dos sentidos significa também o engendramento de sentidos novos, como parte inerente desse processo. Nos *Manuscritos de 1844*, Marx expõe esse viés:

(...) [é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva, que um ouvido se torna musical, um olho para a beleza da forma, em suma, as fruições humanas todas se tornam *sentidos* capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*, em parte recém cultivados, em parte recém engendrados. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência do *seu* objeto, pela natureza *humanizada*. (MARX, 2010, p. 110)

O cerne dessa passagem é mostrar que os sentidos se tornam humanos pela “riqueza objetivamente desdobrada da essência humana”, que consiste, como procuramos mostrar, nos produtos de sua atividade. O evoluir histórico da atividade vital, sempre renovada por novos pontos de partida objetivos, é, ao mesmo tempo, o evoluir dos sentidos humanos: “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui.” (MARX, 2010, p. 110)

Mas o que pretendemos destacar na passagem em questão é a produção de novos sentidos como decorrência da humanização dos sentidos naturais. Marx refere-se aos sentidos como cultivados e engendrados. Os sentidos cultivados são aqueles propriamente dados pela natureza, os cinco sentidos. Os sentidos engendrados são os novos, que não pertencem à natureza a não ser como possibilidades ou capacidades, e englobam tudo o que designamos como sentimentos, arbítrio, razão, consciência, imaginação. A estes Marx denomina os “sentidos espirituais”, “sentidos práticos”. Assim, o processo de humanização dos sentidos é o processo de criação dos sentidos internos, espirituais, dos quais aqueles não se desvinculam. Um ouvido capaz de apreciar a beleza da música não se cria como cultivo do sentido auditivo isoladamente do engendramento da consciência, da imaginação, dos sentimentos, porque apreciar a música significa diretamente mover os sentimentos, a imaginação, o pensamento. Apreciar a beleza de uma pintura é, ao mesmo tempo, compreender seu significado, imaginar a história de que ela é um dos momentos, emocionar-se com a cena. Da mesma maneira, a observação científica aprimora não apenas os olhos, mas a visão em conexão imediata com a consciência. Os instrumentos criados como extensão do sentido visual, por exemplo, os microscópios e os telescópios, trazem imagens que só fazem sentido ao indivíduo cuja razão científica tenha sido cultivada, de modo que, na sua utilização, confundem-se a ação de *ver* e *compreender*. Eis o que significa a célebre afirmação de Marx: “Por isso, imediatamente em sua práxis, os *sentidos* se tornaram *teóricos*.” (MARX, 2010, p. 109)

Faculdades como consciência, sentimentos, imaginação, movem-se nas atividades produtivas, científicas, artísticas, em conjunto com os sentidos. São, em si mesmas, os sentidos naturais humanamente cultivados, *são* a natureza subjetiva humanizada. Abordamos anteriormente a consciência como traço distintivo da atividade vital humana, elemento que a faz livre e múltipla. Aqui, abordamos a consciência como produzida pela atividade humana: uma derivação da sensibilidade, da relação sensível com o mundo e o gênero: “Não só no pensar, portanto, mas com *todos* os sentidos o homem é afirmado no mundo objetivo” (MARX, 2010, p. 110).

No que tange à dimensão sensível da consciência, Marx mostra, nos *Manuscritos de 1844*, o seu vínculo inextricável com a linguagem: “O elemento próprio do pensar, o elemento da exteriorização de vida do pensamento, a linguagem, é de natureza sensível” (MARX, 2010, p. 112). Isso significa que a comunicação sensível e o pensamento resultam de um mesmo processo ativo. Os órgãos sensíveis da fala, dos gestos e expressões,

envolvidos na linguagem, desenvolvem-se com a finalidade consciente da comunicação; reciprocamente, a consciência se cria e se aprimora no evoluir da linguagem e, portanto, do aprofundamento das formas de comunicação e *relação*. A consciência é produto da relação objetiva, sensível; mas, nesta relação, a sensibilidade se engendra como *sensibilidade consciente*, na forma da linguagem. Define-se também, com isso, o caráter genérico da consciência, como apontamos acima. Emerge na condição de elemento comum da comunicação, de modo que não só a sua forma, mas também o seu conteúdo – que consiste na apropriação da objetividade comum – são genéricos.⁴

A humanização da natureza subjetiva se identifica à criação de todo universo interno, todo o mundo espiritual. A humanização da natureza exterior e própria é, ela mesma, a criação dos elementos ditos espirituais. No pensamento marxiano, portanto, não há limites rígidos entre natureza e espiritualidade, entendida como mundo interior, pois este decorre da natureza. Também o conteúdo universal da consciência e do pensamento adquirem em Marx um fundamento materialista e *social*:

Minha consciência *universal* é apenas a figura *teórica* daquilo de que a coletividade *real*, o ser social, é a figura *viva* (...). Por isso, também a *atividade* da minha consciência universal – enquanto uma tal [atividade] – é minha existência *teórica* enquanto ser social. (MARX, 2010, p. 107)

Ao romper as fronteiras estanques entre natural e social/espiritual, dissolve-se também a oposição entre carência e liberdade. Em Marx, a forma humana da carência é a fruição, “o sofrimento, humanamente apreendido, é uma autofruição do ser humano” (MARX, 2010, p. 108). Ora, se a natureza adquire a essência humana, então as carências naturais tornam-se carência humanas, novas necessidades, ou formas novas das necessidades dadas e, portanto, criadas para si. Padecer, em sentido humano, é padecer de um objeto ou relação humana, de modo que se confunde com a fruição: “A carência ou a fruição perderam, assim, a sua natureza *egoísta* e a natureza, a sua mera *utilidade*, na medida em que a utilidade se tornou utilidade *humana*.” (MARX, 2010, p. 109).

O vínculo de carência e fruição, sua relação fluida, mostra-se mais concreta na análise da recíproca determinação de produção e consumo. Nos *Grundrisse*, Marx supera a concepção hegeliana do consumo como destruição do objeto, ideia carente de movimento dialético, quando defende a qualidade *produtiva* do consumo:

A produção não apenas fornece à necessidade um material, mas também uma necessidade ao material. O próprio consumo, quando sai de sua rudeza e

4 Nos termos bem-humorados d’*A ideologia alemã*, lemos que a unidade da consciência com a linguagem explicita a dimensão social da primeira: “A consciência não é ‘consciência “pura”’. O ‘espírito’ sofre, desde o início, a maldição de estar ‘contaminado’ pela matéria, que, aqui, se manifesta sob a forma de camadas de ar em movimento, de sons, em suma, sob a forma de linguagem. A linguagem é tão antiga como a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e que, portanto, também existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens. Desde o início, portanto, a consciência já é um produto social e continuará sendo enquanto existirem homens” (MARX; ENGELS, 2007, pp. 34–5).

imediatividade materiais – e a permanência nessa fase seria ela própria o resultado de uma produção aprisionada na rudeza natural –, é mediado, enquanto impulso, pelo objeto. A necessidade que o consumo sente do objeto é criada pela própria percepção do objeto. O objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, não apenas produz um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto. (MARX, 2011, p. 47)

A ideia da carência como utilidade identifica o padecimento humano com o meramente animal e advém da separação inflexível entre natureza e sociabilidade, materialidade e espírito. Considerar a sua humanização implica não em negar os impulsos da natureza, mas entendê-los em sua forma de liberdade e, portanto, de fruição. O sofrimento que se cria para si é um desenvolvimento humano que sabe de si e constrói seu objeto de satisfação, portanto livre com relação à medida da espécie. A produção “produz, assim, o objeto do consumo, o modo do consumo, e o impulso do consumo” (MARX, 2011, p. 47). Assim, para Marx, nos *Manuscritos de 1844*, as pulsões naturais formam-se humanamente como paixões. A paixão é a forma humana da pulsão animal:

O homem enquanto ser objetivo sensível é, por conseguinte, um *padecedor* (*leidendes Wesen*) e, porque é um ser que sente o seu tormento, um ser *apaixonado* (*leidenschaftliches Wesen*). A paixão (*Die Leidenschaft, die Passion*) é a força humana essencial que caminha energeticamente em direção ao seu objeto. (MARX, 2010, p. 128)

Marx entende que o principal produto do trabalho é o próprio ser humano. Cria, a partir de si, todo o universo espiritual humano, pela dimensão consciente e imaginativa que impõe para si na sensibilidade. Assim, as paixões não são pensadas de maneira unilateralmente natural, e, sim, alcançam um estatuto social, genérico, portanto de universalidade.

No contexto dessa visão de mundo, também a relação homem–mulher adquire novos contornos e novo estatuto. Para melhor compreender o salto de concretude e universalidade que essa relação adquire no pensamento de Marx em comparação com o ideário da modernidade, apresentamos antes a concepção hegeliana a esse respeito.

3. Relação homem–mulher e família em Hegel

Em Hegel, o tema das relações homem–mulher aparece nos *Princípios da Filosofia do Direito*, no interior da discussão sobre a moralidade. Ele chama de moralidade objetiva (*Sittlichkeit*) a objetivação da liberdade: “A moralidade objetiva é (...) o conceito de liberdade que se tornou mundo real e adquiriu a natureza da consciência de si” (HEGEL, 2003, p. 141; par. 142).

Liberdade é oposta ao instinto, que se caracteriza pela imediatidade natural, pelo caráter subjetivo e contingente⁵, e traz em sua definição o espiritual, o essencial e o necessário. A liberdade, que se corporifica nas instituições da moralidade – família, sociedade civil, Estado – é a identificação entre a disposição subjetiva individual e a universalidade do espírito. Trata-se, pois, de um processo que eleva o instinto individual ao dever universal:

(...) por natureza, tem o homem um instinto (*Trieb*) do direito, da propriedade, da moralidade, bem como um instinto sexual e um instinto social. (...) O homem descobre em si, como dado da consciência, que quer o direito, a sociedade, o Estado etc. Mais tarde, aparecerá uma outra forma do mesmo conteúdo; agora, o seu aspecto é o do instinto, mais tarde será o do dever. (HEGEL, 2003, p. 25, par. 19, Nota)

O instinto dá lugar à moral, sendo superado por ela: o que Hegel denomina purificação dos instintos é sua submissão à racionalidade imanente à moral⁶. O dever moral liberta por duas razões. Primeiro, porque consiste em universalidade necessária que limita a subjetividade contingente do indivíduo e sua escravidão aos instintos; segundo, porque confere determinação a uma liberdade natural que é abstrata, a uma vontade que, sem isso, permaneceria indeterminada. Nas palavras de Hegel:

Comprometendo a vontade, pode o dever figurar-se como uma limitação da subjetividade indeterminada ou da liberdade abstrata, limitação dos instintos naturais bem como da vontade moral subjetiva que pretende determinar pelo livre-arbítrio o seu bem indeterminado.

Mas o que na realidade o indivíduo encontra no dever é uma dupla libertação: liberta-se, por um lado, da dependência resultante dos instintos naturais (...); liberta-se, por outro lado, da subjetividade indefinida que não alcança a existência nem a determinação objetiva da ação e fica encerrada em si mesma como inativa. No dever, o indivíduo liberta-se e alcança a liberdade substancial. (HEGEL, 2003, p. 144, par. 149)

Mas esta purificação, que eleva os instintos à sua verdade universal, à moral, é a subordinação da sensibilidade – o natural repleto de particularidades – ao pensamento:

A universalidade (*Allgemeinheit*) é precisamente isso de a imediatidade da natureza e as particularidades que se lhe acrescenta, quando produzidas pela reflexão, serem nela ultrapassadas. Tal supressão e tal passagem ao plano do universal é o que se chama a atividade do pensamento. A consciência de si que purifica o seu objeto, o seu conteúdo e o seu fim e o ergue àquela universalidade atua como pensamento que se estabelece na vontade. Eis o momento em que se torna evidente que a vontade só é verdadeira como inteligência que pensa. (HEGEL, 2003, p. 26, par. 21, Nota)

5 “(...) o instinto não tem outra direção que não seja seu próprio determinismo” (HEGEL, 2003, p. 24 par. 17).

6 “Com o nome de purificação dos instintos, representa-se em geral a necessidade de os libertar da sua forma de determinismo natural imediato, da subjetividade e da contingência do seu conteúdo, para os referir à essência do que é substancial” (HEGEL, 2003, p. 24, par. 19).

Assim, a elevação da imediatidade natural ao pensamento é o processo de universalização que se identifica com a liberdade, de sorte que a vontade apenas é livre quando ultrapassa os fins particulares imediatos e se torna reflexão. No caso do instinto sexual, este se torna racional e livre no casamento e na família.

A família é o modo como a disposição imediata e natural se eleva à moral, a primeira forma da moralidade objetiva: o instinto sexual, o instinto social, o instinto da propriedade, o instinto do direito, todas essas *inclinações naturais* se realizam na família como relação moral. Por família entende-se o casamento, seu conceito imediato; a propriedade, sua existência exterior; e a educação dos filhos, que prepara, com o casamento destes, a dissolução da família. Esta, como unidade substancial, produz “A identificação das personalidades, que faz da família uma só pessoa em que os seus membros são acidentes (a substância é essencialmente a relação dos acidentes a si mesmos)”. Esta identificação constitutiva da unidade familiar “é o espírito moral objetivo” mais imediato. (HEGEL, 2003, p. 152, par. 163). Hegel apresenta uma definição de família:

Como substancialidade imediata do espírito, a família determina-se pela sensibilidade de que é uma (*empfindende Einheit*), pelo amor (*Liebe*), de tal modo que a disposição de espírito correspondente é a consciência em si e para si de nela existir como membro, não como pessoa para si. (HEGEL, 2003, p. 149, par. 158)

Por esta razão, o casamento não é um contrato, que supõe a autonomia das pessoas individuais que são suas partes, mas o ultrapassa ao criar a família como uma pessoa autônoma constituída por partes indivisíveis. A dissolução da família pelo casamento dos filhos não desfaz o velho casal como pessoa jurídica una.

A unidade familiar é moral porque eleva a relação sexual e a reprodução dos indivíduos à forma da consciência que, neste caso específico, existe como amor⁷. No entanto, este amor e esta unidade espiritual não se desenvolvem a partir da união dos sexos naturais, ou do instinto sexual, mas realizam-se por meio da subordinação do “elemento da vida natural” à moral:

Como fato moral imediato, o casamento contém, em primeiro lugar, o elemento (*Moment*) da vida natural, e até como fato substancial contém a vida na sua totalidade, quer dizer, como realidade da espécie e de sua propagação. Porém, em segundo lugar, na consciência de si, a unidade dos sexos naturais, que é só interior a si ou existente em si e que, portanto, na sua existência apenas é unidade exterior, transforma-se numa unidade espiritual, num amor consciente. (HEGEL, 2003, p. 150, par. 161)

O caráter sensível da relação entre os sexos, cuja união é compreendida por Hegel como apenas exterior, não tem qualquer papel no processo de superação da imediatidade natural. Ao contrário, a relação sexual mantém-se sempre imediata, contingente e

7 Hegel escreve: “O elemento moral objetivo do casamento consiste na consciência desta unidade como fim essencial, porquanto no amor, na confiança e na comunhão de toda a existência individual” (2003, p. 152, par. 163).

abstrata, ou seja, natural. Por essa razão, a redução do elemento sensível da unidade dos sexos naturais a um momento secundário é necessária à elevação moral desta unidade. É por isso que, no casamento, “o instinto natural reduz-se ao modo de um elemento da natureza destinado a apagar-se no mesmo momento em que se satisfaz” (HEGEL, 2003, p. 152, par. 163). Ou seja, o sexo permanece sempre instinto natural e, por isso mesmo, relegado a uma esfera inferior de atividade (não espiritual, meramente sensível) e ocupando um lugar secundário no casamento. Mais do que isso, a relação sexual é equiparada às demais necessidades fisiológicas que se apagam tão logo sejam satisfeitas.

Separado do sensível e do contingente, “o laço espiritual eleva-se ao seu legítimo lugar de princípio substancial, isto é, acima do acaso das paixões (*Leidenschaften*) e gostos (*Beliebens*) particulares efêmeros, e ao que é indissolúvel em si” (HEGEL, 2003, p. 152, par. 163). Observa-se que o caráter elevado do amor se dá a partir de seu distanciamento das paixões e da redução do “elemento da vida natural” ao mínimo, que o torna moral. Também por isso, o casamento deve ser indissolúvel.

No entanto, é o amor o fundamento e a realização do casamento. Este é moral porque deve ser inclinação nascida da decisão racional dos pais, isto é, da universalidade do pensamento, ao contrário da “total contingência” das paixões. Assim, os verdadeiros conteúdos do amor que fundamenta a união moral são “o pudor e o intelecto” (HEGEL, 2003, p. 155, par. 164, Nota). Há um

(...) destino moral que leva a consciência a sair da natureza e da subjetividade⁸ para se unir ao pensamento e ao substancial. Assim, em vez de reservar para si a arbitrariedade e a inclinação sensível (*sinnlichen Neigung*), a consciência abandona o que é arbitrário, entrega-o à substância e compromete-se perante os Penates⁹. Reduz o elemento sensível a um simples momento subordinado às condições de verdade e de moralidade do comportamento e ao reconhecimento da união como união moral. (HEGEL, 2003, pp. 154-5, par. 164, Nota)

A necessidade de negar a sensibilidade e as paixões aparece no critério que Hegel estabelece para a realização do casamento. Para esta, a decisão racional é mais importante do que a inclinação individual. Esta decisão obedece à “conveniência dos pais bem-intencionados¹⁰ que procedem diversas combinações até que a inclinação nasça, nas pessoas assim destinadas à união recíproca do amor”. Este método que parte da decisão e tem como consequência a inclinação é “mais conforme à moral objetiva” do que aquele que parte da inclinação dos indivíduos, isto é, que aparece “primeiro nas pessoas na

8 Aqui, Hegel refere-se à subjetividade no sentido da individualidade: unidade da consciência consigo mesma que é a certeza de si, a particularidade da vontade como livre arbítrio e contingência; e “De um modo geral, o aspecto unilateral” (HEGEL, 2003, p. 28, par. 25).

9 Os Penates, deuses romanos da família, são considerados por Hegel como uma representação em forma concreta do espírito moral objetivo de família.

10 Marx e Engels explicarão essa boa intenção dos pais ao decidirem os casamentos dos filhos como um zelo pela herança familiar. O próprio Hegel faz da propriedade privada um elemento definitivo da família.

medida em que infinitamente se singularizam” (HEGEL, 2003, p. 151, par. 162, Nota). A singularidade e a contingência, ligadas ao sensível, corpóreo e passional, são aquilo que deve ser superado para que o amor se torne moral e, portanto, livre. Hegel escreve que “(...) o que há de moral no amor, [é] a inibição superior e a subordinação do simples instinto natural, que já, aliás, existem na natureza com a forma de pudor pela consciência propriamente espiritual elevada ao nível da castidade e da honradez” (HEGEL, 2003, p. 154, par. 164, Nota).

É submetendo as paixões e o sexo à universalidade da moral, à reflexão, que o amor se liberta, tornando-se “amor consciente”. O amor que sustenta a família é, como ela mesma, um dever, que impõe inclusive a abstinência sexual, já que o sexo jamais supera seu caráter de mero instinto e é, portanto, uma forma de relação que não se movimenta na história. É suprimindo a si mesmo que o instinto sexual se eleva à liberdade; é a supressão do aspecto material do amor que o torna moral. Mas, como fundado no amor, o casamento não pode prescindir da individualidade que lhe confere sentido. De fato, há em Hegel um direito do indivíduo à sua particularidade. Mas a individualidade nada mais é do que *fenômeno* da universalidade: “O direito dos indivíduos à sua particularidade está também contido na substancialidade moral, pois a particularidade é o modo exterior fenomênico em que existe a realidade moral” (HEGEL, 2003, p. 148, par. 154).

Hegel insiste na ideia de que o casamento não pode fundar-se no instinto sexual natural ou em qualquer caráter natural, mas, ao contrário, realiza a razão e a liberdade por meio da negação ou do distanciamento da natureza:

Há, por vezes, quem funde o casamento (...) no instinto sexual natural, considerando-o como um contrato arbitrário, então se justificando a monogamia com argumentos exteriores ligados a uma situação física, tais como o número de homens e mulheres que há, e apresentando-se em favor da proibição do casamento entre consanguíneos apenas sentimentos obscuros. (2003, p. 157, par. 168, Nota)

Para Hegel, ao contrário, a monogamia e o incesto, que definem o casamento e a família, são princípios racionais absolutos. A monogamia ou, antes, o casamento monogâmico, aparece como um princípio absoluto de qualquer sociedade humana, da coletividade mesma enquanto coletividade moral e, portanto, humana: “No casamento, e essencialmente na monogamia, se funda, como num dos seus princípios absolutos, a moralidade de uma coletividade. Por isso a instituição do casamento se representa como um momento da fundação dos Estados pelos deuses ou pelos heróis” (HEGEL, 2003, p. 156, par. 167, Nota). A relação social mesma tem como um de seus princípios absolutos o casamento monogâmico, sobre o qual todas as demais formas de integração social se erguem. Assim, os povos tanto têm história como são momentos da história universal, mas sem que certos princípios absolutos se movimentem; entre eles, o casamento monogâmico.

As diferenças naturais entre os dois sexos significam, em Hegel, uma complementaridade moral que obedece a uma determinação absoluta e imutável:

Na racionalidade que lhes é própria encontram os caracteres naturais dos dois sexos uma significação intelectual e moral. Define-se esta significação nos diferentes aspectos em que a substância moral, como conceito, em si se divide para obter, a partir dessa diferença, a sua vida como unidade concreta. (HEGEL, 2003, p. 155, par. 165)

A racionalidade universal que diferencia os sexos para constituir a unidade da vida natural confere a eles funções e atividades fixas, fundadas nesta distinção natural. Ficam assim definidas a “feminilidade” e a “virilidade”:

Um é, então, o espiritual como que se divide em autonomia pessoal para si e em consciência e querer da universalidade livre: é a consciência de si do pensamento que concebe a volição do fim último objetivo. Outro é o espiritual que se conserva na unidade [do casamento] como volição e consciência do substancial, na forma da individualidade (*Einzelheit*) concreta e da sensibilidade (*Empfindung*). O primeiro é o poder e a atividade dirigidos para o exterior; o segundo o que é passivo e subjetivo (Hegel, 1986, p. 149, par. 166).

Hegel formaliza desse modo a concepção, presente no senso comum até os dias de hoje, de que a universalidade é masculina, e o feminino é restrito à particularidade. O querer da universalidade livre – a capacidade de participar, como indivíduo, da universalidade do pensamento que se identifica com a liberdade – é uma determinação masculina. Do mesmo modo, a autonomia pessoal, que afirma o indivíduo como pessoa independente, e que é negada pela família, na qual desaparece a independência das pessoas singulares e impõe-se a unidade, é também uma determinação exclusivamente masculina. Ao feminino são negadas a autonomia e a universalidade, de sorte que sua determinação própria, ou conteúdo, é a sensibilidade e a concretude particular, o que identifica o feminino com o passivo. Assim, o feminino, identificado ao sensível, particular e passivo, é precisamente o que deve ser superado para alcançar a liberdade, identificada com a razão, o pensamento, com a atividade, ou seja, o masculino.

Hegel não deixa de especificar os campos de atividade que cabem a cada um dos dois sexos naturais:

O homem tem, pois, a sua vida substancial real no Estado, na ciência etc., e também na luta e no trabalho, às mãos com o mundo exterior e consigo mesmo, de tal modo que só para além da sua divisão interior é que conquista sua unidade substancial. Dela possui a imóvel intuição e o sentimento subjetivo correspondente à moralidade objetiva da família, onde a mulher encontra aquele destino substancial que ao amor familiar exprime as disposições morais. (HEGEL, 2003, p. 155, par. 166)

Restrita à família, lócus de sua realização moral e limite de sua ação, ao feminino é negada a universalidade e a liberdade. Ela pertence como membro a esta “pessoa jurídica”

que é “representada perante os outros pelo homem, que é seu chefe” (HEGEL, 2003, p. 158, par. 171). Assim, a mulher nunca chega a ser uma pessoa jurídica em relação com outras na sociedade civil. É interessante observar aqui que, embora recuse a dimensão natural das paixões e dos impulsos como fundamentos do casamento, Hegel distingue nele as suas partes com base apenas na diferença natural de homem e mulher. A base negativa e amoral da natureza, que, no bom casamento, é reduzida ao mínimo, é o único alicerce hegeliano das diferentes posições morais de homem e mulher. Do fundo escuro da natureza emerge a significação intelectual e moral dos princípios imutáveis do masculino e do feminino.

Isso se explicita na questão da propriedade. Esta define a família a partir de dentro e a partir de fora. Primeiro, porque a propriedade privada faz parte do conceito de família, no sentido fundamental de que, na sua ausência, a família não existe como tal: “A família não só é capaz de propriedade como, para ela, enquanto pessoa universal e perdurável, a posse permanente e segura de uma fortuna constitui uma exigência e uma condição” (HEGEL, 2003, p. 157, par. 170). Assim, em relação ao seu exterior, a família se define como propriedade privada que exclui as demais famílias, como uma pessoa jurídica que se relaciona na sociedade civil, pela troca, com as demais famílias ou indivíduos. No seu interior, contudo, a propriedade é comum, de modo que o que define a unidade familiar é precisamente a ausência das relações mercantis. Também por isso a família é caracterizada por Hegel como “unidade natural” (2003, p. 160, par. 175), em oposição ao contrato. Essa diferenciação sexual na família define o indivíduo da sociedade civil, que não é todo e qualquer indivíduo, mas um indivíduo com características particulares.

Hegel afirma que

(...) os filhos, ao assumirem a personalidade livre, ao atingirem a maioridade, são reconhecidos como pessoas jurídicas e tornam-se capazes, por um lado, de livremente possuírem a sua propriedade particular e, por outro lado, de constituírem família, os filhos como chefes, as filhas como esposas. (HEGEL, 2003, p. 161–2, par. 177)

Como faz parte do conceito do feminino que a mulher exista na sociedade como esposa, e sua atividade restringe-se à esfera da família (de modo que é nela que a mulher realiza sua moral), ela não é ativa na sociedade civil, porque as atividades que caracterizam essa esfera – o trabalho, a política, a luta, o intelecto – são imanentes ao masculino. Quando Hegel transita dos membros da família para o indivíduo na sociedade civil, sob o termo indivíduo compreende-se apenas o homem. A independência do indivíduo nas relações da sociedade civil refere-se ao chefe da família, que é o membro capaz, *por natureza*, de realizar a “autonomia da pessoa para si”. Também no Estado ou na esfera pública, a atividade é caracteristicamente masculina porque demanda “a consciência e o querer da universalidade livre” (HEGEL, 2003, p. 155, par. 166, citado acima).

Como é sabido, em Hegel, as instituições da moralidade objetiva têm uma hierarquia que corresponde tanto ao desenvolvimento histórico, quanto aos graus de universalidade/liberdade realizada. O Estado é a instância máxima da moralidade objetiva, “é a realidade em ato da Ideia moral objetiva, o espírito como vontade substancial revelada, clara para si mesma, que se conhece e se pensa, e realiza o que sabe e porque sabe” (HEGEL, 2003, p. 216, par. 257).

A superioridade do Estado com relação à família tem como fundamento a superioridade do pensamento frente à sensibilidade. Hegel escreve:

Os Penates são os deuses inferiores e interiores, o espírito do povo (Athene) é o divino que se conhece e se quer; a piedade é sensibilidade e moralidade objetiva nos limites da sensibilidade, a virtude política, a vontade do fim pensado como existente em si e para si. (HEGEL, 2003, p. 217, par. 257, Nota)

Assim a esfera superior da moralidade objetiva requer certas determinações imanentes ao princípio do masculino, especialmente “a consciência e o querer da universalidade livre”, que o Estado realiza. Embora seja sempre membro da família (chefe), porque esta é um dever, a “vida substancial real” do homem não se dá nesta esfera, mas no Estado e na sociedade civil.

A sociedade civil é a mediação entre família e o Estado. Trata-se da esfera em que as carências são coletivamente satisfeitas por meio do trabalho rural, da indústria e do comércio, caracterizada pela particularização dos indivíduos: “esse todo adquire, então, a figura de organismo formado por sistemas particulares de carências, cultura teórica e prática, sistemas entre os quais se repartem os indivíduos, assim se estabelecendo as diferenças de classes”.

De acordo com Hegel, essas classes são a classe agrícola, caracterizada como substancial ou imediata, cuja base “só pode ser, rigorosamente, propriedade privada” e “que se funda na família e na boa-fé” (2003, p. 180, par. 203); a classe industrial, caracterizada como reflexiva ou formal, e que abrange as atividades urbanas, inclusive o comércio; e a classe universal, que atua diretamente no Estado e deve ser “dispensada do trabalho direto requerido pelas carências, seja mediante a fortuna privada, seja mediante uma indenização dada pelo Estado que solicita sua atividade” (2003, p. 182, par. 205). Esta necessária diferenciação individual está, contudo, baseada na igualdade política de todos os indivíduos:

Cumpra à cultura, ao pensamento como consciência do indivíduo na forma universal, que eu seja concebido como uma pessoa universal, termo em que todos estão compreendidos como idênticos. Deste modo, o homem vale porque é homem, não porque seja judeu, católico, protestante, alemão ou italiano. (HEGEL, 2003, p. 185, par. 209, Nota)

Com sua divisão entre cidade e campo, bem como entre os diferentes ramos da produção, a sociedade civil é uma instância da moralidade objetiva que não pode

prescindir da particularização e da limitação da atividade individual; entretanto, tem seu momento de universalidade no direito, especialmente, no direito à propriedade privada:

Enquanto particularidade do querer e do saber, o princípio deste sistema de carências não contém o universal em si e para si: o universal da liberdade que, de um modo abstrato, é o direito da propriedade. Todavia, não reside ele apenas em si mas também na sua realidade reconhecida, pois a jurisdição garante a sua segurança. (HEGEL, 2003, pp. 184–5, par. 208)

Mas como a mulher apenas aparece como membro subordinado da família, sua condição de indivíduo queda problemática. A cidadania pressupõe a propriedade: “Como cidadão deste Estado, os indivíduos são pessoas privadas que têm como fim o seu próprio interesse” (HEGEL, 2003, p. 170, par. 187), do mesmo modo que a condição de *pessoa*. Para dispor da propriedade, é necessária a “autonomia pessoal para si”, que é também uma determinação masculina. Assim, as mulheres não podem ser profissionais, determinação que confere lugar autônomo, honrado e de direito na sociedade civil: “A santidade do casamento e a honra profissional são os dois eixos em que roda a matéria inorgânica da sociedade civil” (HEGEL, 2003, pp. 215, par. 255, Nota). Como em todas as classes, a mulher só pode existir como esposa, a ela está vedada a honra profissional do mesmo modo que a virtude política. Sem honra profissional e virtude política, a moralidade feminina é limitada pela esfera inferior da sensibilidade que não alcança a universalidade requerida pelo indivíduo do Estado ou cidadão, o que retira do feminino a condição de indivíduo. Assim, o indivíduo que é objeto do direito é necessariamente masculino.¹¹

A divisão do trabalho na sociedade civil, que restringe o indivíduo ao limite da atividade particular, bem como a divisão sexual dos membros da família, é uma necessidade que, se historicamente originou o Estado, tem neste seu verdadeiro fundamento¹², concepção que é coerente com o caráter teleológico que Hegel confere à história. Se a universalidade que cabe à mulher, por sua natureza limitada própria, é apenas a inferior, também a própria universalidade masculina depende de uma relação de subordinação insuperável. É sintomático de sua naturalização do patriarcado que Hegel não relacione esta divisão sexual e hierárquica da família com sua dialética do senhor–escravo: a subordinação da mulher não é escravidão porque não se dá entre pessoas iguais em princípio, mas entre indivíduos naturalmente desiguais, o que a torna racional¹³.

11 Não é à toa que a primeira reivindicação feminista tenha sido precisamente a razão, o intelecto, o pensamento, que são as determinações que a permitem ser um sujeito de direito. Ver WOLLSTONECRAFT, Mary. Reivindicação dos direitos da mulher; COTRIM, Vera. “Luta de classes e emancipação feminina; a revolução russa e sua herança”, cf. bibliografia.

12 “(...) os indivíduos que asseguram a sua conservação por meio do comércio com outras pessoas jurídicas, e a família constituem os dois momentos ainda ideais em que nasce o Estado como seu verdadeiro fundamento. Através da divisão na sociedade civil, a moralidade objetiva imediata evolui, pois, até o Estado, que se manifesta como seu verdadeiro fundamento. Essa manifestação é a prova objetiva do conceito de Estado, e não há outra” (HEGEL, 2003, p. 215, par. 256, Nota).

13 A mesma coisa se passa com os povos: o Ocidente é superior ao Oriente, e assim a relação de subordinação é racional. Em Hegel, a realização máxima da liberdade pressupõe a nação. Ele se contrapõe ao cosmopolitismo. Ao discutir a

Além disso, o indivíduo alcança universalidade ao participar como órgão da divisão do trabalho, de sorte que a superação da unilateralidade do indivíduo nas instituições da moralidade objetiva mantém esta mesma unilateralidade e, apenas numa esfera separada e intangível, o indivíduo participa da universalidade. Assim, o Estado supera a limitação da sociedade civil e da família sem que essas instituições da moralidade se transformem. Por isso, Marx escreve: “Família e sociedade civil aparecem como o fundo escuro natural donde se acende a luz do Estado. Sob a matéria do Estado estão as funções do Estado, bem entendido, família e sociedade civil, na medida em que elas formam partes do Estado, em que participam do Estado enquanto tal” (MARX, 2005, p. 29). Trata-se, pois, de uma superação ideal, já que o Estado pressupõe e põe a unilateralidade característica do indivíduo da sociedade civil e do membro da família. De sorte que o caráter idealista do pensamento hegeliano, que relega as atividades sensíveis a um patamar secundário, não lhe permite vislumbrar uma superação real do patriarcado, das classes e da unilateralidade posta pelas diferentes formas (sexual, social, internacional) de divisão do trabalho. Resta-lhe naturalizar as hierarquias sociais e reduzir o indivíduo a um órgão limitado da universalidade abstrata do pensamento e do Estado.

4. Relação homem–mulher e família em Marx

A parte dos *Manuscritos de 1844* em que o tema da relação homem–mulher aparece de maneira proeminente é o Complemento ao Caderno II, denominada “Propriedade privada e comunismo”, precisamente aquela em que encontramos os desenvolvimentos sobre a formação da sensibilidade humana, que buscamos apresentar aqui. Neste caderno, Marx, sobre a base já desenvolvida da condição estranhada da atividade vital, parte da crítica ao comunismo grosseiro (de tipo proudhoniano) e, nessa crítica, desvenda a relação mulher–homem como relação imediatamente natural entre seres humanos. Precisamente por isso, argumenta que a humanização dessa relação se constitui como parâmetro do estatuto humano da sociedade como um todo. Sobre a crítica ao comunismo grosseiro, Marx então define a necessidade da superação do estranhamento, o comunismo, a fim de que os homens *retomem para si sua sensibilidade*. Assim, o tema da formação dos sentidos é aventado no contexto do desvendamento da sensibilidade estranhada, evidenciando a razão mais fundamental pela qual a superação da propriedade privada se

igualdade dos indivíduos como pessoas universais, Hegel escreve: “Tal conscientização do valor do pensamento universal tem uma importância infinita, e só se torna um erro quando se cristaliza na forma do cosmopolitismo para se opor à vida concreta do Estado” (2003, p. 185, par. 209, Nota). Como a nação é a mais alta realização da moralidade e da liberdade, Hegel toma por necessária à dinâmica da sociedade civil a subordinação de outros povos: “Nesta dialética que lhe é própria, a sociedade civil é impelida para lá dela mesma; tal definida sociedade é obrigada a procurar fora de si os consumidores e, portanto, os meios de subsistir, recorrendo a outros povos que lhe são inferiores nos recursos que ela possui em excesso, em geral na indústria” (HEGEL, 2003, p. 209–10, par. 246).

faz necessária: alcançar a humanidade dos sentidos. Desde já, portanto, a discussão sobre os sentidos calca a perspectiva da emancipação humana.

O primeiro caso que Marx trata no caderno é o intercâmbio imediatamente natural entre indivíduos da espécie, a relação sexual. Esta relação, cuja carência se inscreve no corpo biológico, toma formas humanas – diversas na história – na medida em que o modo da sua satisfação adquire determinações que extrapolam a forma animal, dada pela natureza. Apenas para concretizar a ideia, podemos tomar como exemplo a noção de que essa satisfação alcança historicamente a forma do amor individual. Isso significa que a carência sexual natural toma a forma humana do amor, de tal sorte que o próprio sentimento do amor é uma derivação da humanização dessa carência natural.

As formas tomadas por essa relação imediatamente natural são definidas pela forma da sociedade, e expressam a forma (histórica) do gênero humano – seja o gênero entendido universalmente, como o conjunto da humanidade, seja como grupos humanos vivendo ainda em relativo isolamento. Ou seja, são formas sociais, humanas, de uma relação imediatamente natural e, por isso, Marx a denomina “a relação genérica *imediate, natural*”. Ele escreve:

A relação imediata, natural, necessária, do homem com o homem é a *relação do homem com a mulher*. (...) Nesta relação, fica *sensivelmente claro* portanto, e reduzido a um *factum* intuível, até que ponto a essência humana veio a ser para o homem natureza ou a natureza [veio a ser] essência humana do homem. A partir dessa relação pode-se julgar, portanto, o completo nível de formação do homem. (MARX, 2010, p. 104)

A relação da mulher com o homem, sendo uma relação necessária e natural, explícita, no nível da sensibilidade, da intuição, a medida na qual a natureza humana, a sensibilidade imediata, adquiriu a forma da essência humana, ou, dito de outro modo, a medida na qual a essência humana se realiza nas relações sensíveis e na sensibilidade individual.

Isso quer dizer que, quanto mais livre e espontânea é essa relação, mais livres e espontâneas são as relações entre os indivíduos, mais o gênero humano alcançou a liberdade; quanto mais essa relação é medida pelo sentido da propriedade, mais as relações humanas em geral são mediadas pela propriedade, mais o gênero humano se acha sob o domínio da propriedade privada; quanto mais os homens veem nas mulheres o seu butim, relacionando-se com elas como presas de sua volúpia (para usar os termos de Marx), menos os indivíduos se relacionam em geral como seres humanos, e mais um ser humano é para o outro uma coisa e um meio de satisfazer carências meramente animais. Por isso, essa relação é o metro pelo qual se pode medir o grau de humanização do gênero humano.

A precisão desse metro fica nítida na crítica de Marx às simplificações do comunismo rude, fundado na igualdade de salários. Este é desvendado como uma proposta de

universalizar a propriedade privada, mantendo as mesmas formas da atividade vital e das relações tal como existem na sociedade capitalista; a diferença residiria em que o capital constituiria a universalidade da comunidade, enquanto todos os indivíduos seriam igualmente mantidos na condição unilateral de trabalhadores, submetidos ao capital comunitário. Para Marx, esse traço de permanência da forma de relação social do capital no comunismo grosseiro se manifesta precisamente na proposta da comunidade de mulheres:

(...) este movimento de contrapor a propriedade privada universal à propriedade privada particular se exprime na forma animal na qual o casamento (que é certamente *uma forma de propriedade privada exclusiva* [da mulher pelo homem, obviamente]) é contraposto à comunidade de mulheres, no qual a mulher vem a ser, portanto, uma propriedade comunitária e comum. Pode-se dizer que essa ideia da *comunidade das mulheres* é o *segredo expresso* deste comunismo ainda totalmente rude e irrefletido. (MARX, 2010, p. 104)

Antes de tudo, cabe salientar aqui a visão marxiana do casamento: uma forma de propriedade privada exclusiva das mulheres. Embora aqui não desenvolva esse tema específico, é evidente a visão negativa da forma do casamento e da família, em que as mulheres figuram na condição de subalternidade e objetificação. Observamos também uma perspectiva de superação desse modo de relação, que vai inclusive aparecer como finalidade mesma da revolução.

Nessa passagem, Marx desenvolve a condição de propriedade da mulher tanto na sociedade de seu tempo como na limitada proposta do comunismo rude. O ponto de Marx é que, em ambos, no casamento ou na comunidade de mulheres, a mulher existe como objeto e o homem como sujeito cujo impulso em direção a ela é restringe-se à posse. Desnecessário dizer que, se a mulher é propriedade particular de um homem, ou comunitária do conjunto dos homens, não se trata aqui de uma relação com outro ser humano como ser humano; por certo, alguém com quem um ser humano tem uma relação de propriedade não está na relação como ser humano, mas como coisa; assim, a carência daquele que possui essa propriedade tampouco é uma carência humana, já que o objeto de sua satisfação não é o humano, mas, sim, se revela como carência animal. Na forma social fundada na universalização da propriedade privada, “O lugar *de todos* os sentidos físicos e espirituais passou a ser ocupado pelo simples estranhamento de todos esses sentidos, pelo sentido do *ter*” (MARX, 2010, p. 108). Este é o sentido que preside as relações mulher-homem no mundo capitalista e revela o estranhamento do ser humano com relação a si mesmo que é próprio dessa forma social.

A proposta do comunismo rude, conforme Marx, “nega a *personalidade* do homem”, quando, nela, “a mulher sai do casamento para entrar na prostituição universal”, repondo assim o mesmo nível de formação do gênero humano sob a forma capitalista. Marx acrescenta:

Na relação com a *mulher* como *presa* e criada da volúpia comunitária está expressa a degradação infinita na qual o ser humano existe para si mesmo, pois o segredo desta relação tem a sua expressão *inequívoca*, decisiva, *evidente*, desvendada, na relação do *homem* com a *mulher* e no modo como é apreendida a relação genérica *imediate, natural*. (MARX, 2010, p. 104)

Na forma do padecimento de outro ser humano, revela-se todo o “nível de formação”, o grau de humanidade do gênero humano. Mas esta relação é o metro porque é imediatamente natural, exprimindo o modo humano específico que essa natureza adquiriu:

Do caráter dessa relação segue-se até que ponto o *ser humano* veio a ser e se apreendeu como ser genérico, como ser humano; a relação do homem com a mulher é a relação *mais natural* do ser humano com o ser humano. Nessa relação se mostra também até que ponto o comportamento *natural* do ser humano se tornou *humano*, ou até que ponto a essência *humana* se tornou para ele *natural*, até que ponto a sua *natureza humana* se tornou para ele *natureza*. Nesta relação também se mostra até que ponto a carência do ser humano se tornou carência *humana* para ele, portanto, até que ponto o *outro* ser humano como ser humano se tornou uma carência para ele, até que ponto ele, em sua existência mais individual, é ao mesmo tempo coletividade. (MARX, 2010, pp. 104–105)

Fica patente nessas passagens a profundidade e densidade filosófica que a relação homem–mulher assume no pensamento de Marx. Ela é a mais universal das relações humanas, justamente porque é a mais imediatamente natural. Daí a relevância dessa relação como parâmetro de humanização, e, por isso mesmo, a necessidade de superar a família e o casamento a fim de alcançar a liberdade.

Com efeito, Marx vislumbra essa superação, a partir dos efeitos das relações capitalistas mesmas na família monogâmica. É na consideração das relações reais entre capital e trabalho no contexto da industrialização inglesa que Marx irá romper com a definição moderna que faz da família monogâmica patriarcal uma instituição acorde com a natureza. Distingue-se, com isso, de toda a filosofia moderna, para a qual a família constitui “uma só pessoa em que seus membros são acidentais” (HEGEL, 1986, par. 163, p. 146, citado acima), pessoa jurídica coletiva cuja existência pública coincide com o homem. Marx prevê a necessidade e a possibilidade de transformação da família no sentido de superação do patriarcado e assim, a partir da observação das imensas transformações sociais engendradas pela industrialização, confere historicidade à família, retirando as relações sociais que permeiam a família da esfera das determinações naturais. É o fenômeno do assalariamento feminino que abala a instituição familiar ao começar a dissolver a divisão do trabalho no interior da família e conferir relativa autonomia à mulher. Marx escreve no primeiro livro de *O Capital*:

A força dos fatos obrigou, no entanto, a reconhecer finalmente que a grande indústria, junto com o fundamento econômico do antigo sistema familiar e do

trabalho familiar, que lhe corresponde, dissolve também as próprias relações familiares antigas. (MARX, 1985b, p. 90)

Realizando um trabalho diretamente para a sociedade, sem a mediação da família, a mulher adquire uma determinação antes masculina. Com isso, entretanto, o trabalho que a mulher realiza na família, especialmente o cuidado com filhos, perde espaço. Lemos:

Por terrível e repugnante que agora pareça a dissolução do antigo sistema familiar no interior do sistema capitalista, a grande indústria não deixa de criar, com o papel decisivo que confere às mulheres, pessoas jovens e crianças de ambos os sexos em processos de produção socialmente organizados para além da esfera domiciliar, o novo fundamento econômico para uma forma mais elevada de família e de relações entre ambos os sexos. (MARX, 1985b, p. 91)

As relações criadas pela grande indústria não constituem uma forma mais elevada de família e de relações entre ambos os sexos, mas põe um novo fundamento para tais relações superiores livres de dominação. Esse fundamento consiste na participação das mulheres e das pessoas jovens no trabalho social, no espaço público, que podem deixar de ser mediadas pelo chefe. Contudo, nas relações capitalistas, o poder paterno ainda se mistura com a autoridade do capital. O assalariamento infantil, que termina por tornar essa ruína familiar ainda mais repugnante, é um processo em que as crianças se tornam duplamente exploradas: pelo pai e pelo capital. Marx escreve:

Com base no intercâmbio de mercadorias, o pressuposto inicial era de que capitalista e trabalhador se confrontariam como pessoas livres, como possuidores independentes de mercadorias (...). Mas, agora, o capital compra menores ou semidependentes. O trabalhador vendia anteriormente sua própria força de trabalho, da qual dispunha como pessoa formalmente livre. Agora vende mulher e filhos. Torna-se mercador de escravos. (MARX, 1985a, p. 23)

De fato, o emprego de crianças como operárias era uma negociação entre o pai e o capitalista. Do mesmo modo, havia sistemas de contratação de grupos, em que o chefe da família negociava o trabalho conjunto de um grupo, ou “bando”, de trabalhadoras. Aquele amor substancial, que garante a unidade natural da família de que fala Hegel, se mostra algo tão social e histórico como as formas de Estado, e a transformação espontânea da família pelo advento da grande indústria demonstra não apenas que há uma história da família, retirando da monogamia seus fundamentos naturais, como a possibilidade de uma família sem autoridade.

Mas esta possibilidade depende, em Marx, de uma transformação do conjunto das relações de produção. No capitalismo, ao contrário, as crianças devem ser protegidas de seu pai porque “o modo de produção capitalista fez do poder paterno, ao suprimir sua correspondente base econômica, um abuso” (MARX, 1985b, p. 91). Assim, em Marx, o patriarcado não é natural, mas tem uma “base econômica” histórica. No capital como base

econômica, “O direito das crianças teve de ser proclamado” (MARX, 1985b, p. 90)¹⁴. Marx reconhece assim a família como instituição que não apenas não é natural, mas, como uma forma da sociabilidade, envolve relações de poder e de exploração.

Numa sociedade livre da divisão do trabalho, tanto social e internacional como sexual, em que as mulheres não são mercadorias nem infantilizadas pela subordinação ao homem no interior da família, a mulher se eleva à condição de sujeito, o que significa que se alça à condição de ser humano efetivo, cujas qualidades individuais se objetivam e se confirmam em suas relações e atividades. A ausência de dominação patriarcal permite uma forma superior de relação entre ambos os sexos porque confere à mulher igual estatuto de universalidade e, assim, faz do desejo masculino um desejo humano. Ao elevar o objeto do desejo masculino à condição humana, o próprio desejo masculino se humaniza. Marx escreve, no caderno “Dinheiro” dos *Manuscritos de 1844*, que, nesse caso, o homem amante tem de ser capaz, para amar, de inspirar amor:

Se tu amas sem despertar amor recíproco, isto é, se teu amar, enquanto amar, não produz o amor recíproco, se mediante tua *exteriorização* de vida (*Lebenäusserung*) como homem amante não te tornas *homem amado*, então teu amor é impotente, é uma infelicidade. (MARX, 2010, p. 161)

Observamos aqui o significado do amor em Marx, que consiste na humanização do impulso sexual, na medida em que seu objeto deixa de ser animal e se torna humano. Não é, contudo, como em Hegel, uma oposição a tal impulso, sempre fixo e presa da imediatidade, mas, sim, a sua forma elevada criada pelo processo histórico de humanização e ainda por ser alcançado. Esse salto marxiano, que permite vislumbrar a superação das relações burguesas, entre elas o patriarcado, advém de seu materialismo, cujo cerne é a definição do ser humano como natureza humana, em processo de autoconstituição prática.

Referências

COTRIM, Vera. “Luta de classes e emancipação feminina; a revolução russa e sua herança”. In: CORREA, Ana Laura et al. *O realismo e sua atualidade: arte, cultura e o centenário da revolução de outubro*. Brasília: UnB, 2019. No prelo.

¹⁴ “Na medida em que a legislação fabril regula o trabalho em fábricas, manufaturas etc., isso aparece inicialmente apenas como intromissão nos direitos de exploração do capital. Toda a regulação do assim chamado trabalho domiciliar apresenta-se, em compensação, como intervenção direta ao *pátria potestas*, ou seja, interpretado modernamente, à autoridade paterna, passo perante o qual o sensível Parlamento inglês fingiu por muito tempo estar impedido pelo temor” (MARX, 1985b, p. 90).

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Volumes I. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Consultoria de Victor Knoll. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Vorlesung über die Ästhetik I*. Werke 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986a.

HEGEL, G. W. F. *Princípios da Filosofia do Direito*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Werke 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986b.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *Ökonomisch Philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. Disponível em: <<https://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1844/oek-phil/index.htm>>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.

_____. *Grundrisse. Manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços de crítica da economia política*. Tradução de Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

_____. *O Capital - Crítica da economia política - Livro primeiro*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. Coordenação e revisão de Paul Singer. Coleção Os economistas Vols. I e II. São Paulo: Nova Cultural, 1985(a),(b).

_____. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano C. Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Tradução de Ivania Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

Uma *Offenbachiada*:
Siegfried Kracauer, as operetas de
Offenbach e a farsa do Napoleão III

An *Offenbachiade*:
Siegfried Kracauer, Offenbach's operettas
and the farce of Napoleon III

Wilson José Flores Jr.

Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor de Teoria Literária do Departamento de Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG).

wfloresjr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4278-3483>

Recebido em: 29/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Em *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo* (1937), Siegfried Kracauer propõe construir a “biografia de uma sociedade”, a Paris do Segundo Império. O autor busca determinar “a função social” de Offenbach e suas operetas, enfatizando a relação entre o artista e seu tempo. O objetivo deste artigo é discutir a forma híbrida do livro que se configura, nas palavras do autor, como “literatura sociológica” e, a partir dela, o caráter ambivalentemente subversivo das *offenbachiadas*.

Palavras chave: Literatura sociológica. Biografia de uma sociedade. Jacques Offenbach. Sátira. Exterritorialidade.

Abstract

In *Jacques Offenbach and the Paris of his time* (1937), Siegfried Kracauer proposes to build the “biography of a society”, the Paris of the Second Empire. The author aims to determine the “social function” of Offenbach and his operettas, emphasizing the relationship between the artist and his time. The objective of this article is to discuss the hybrid form of the book that is configured, in the author's words, as “sociological literature” and, from it, the ambivalently subversive character of the *offenbachiades*.

Keywords: Sociological literature. Biography of a society. Jacques Offenbach. Satire. Exterritoriality.

Siegfried Kracauer (1889–1966) é autor de uma reflexão poderosa e original. Em sua produção inicial, que compreende sobretudo os ensaios escritos na primeira metade da década de 1920 para o *Frankfurt Zeitung*, o autor vinculava-se, como sintetiza Francisco Chicote, às “concepções idealistas próprias da *Kulturkritik*, da filosofia da vida e do neokantismo do período guilhermino”¹ (CHICOTE, 2019, p. 63). A crítica à modernidade se realizava, sobretudo, a partir da “concepção antropológica da ‘crise da cultura’, cujo exemplar mais destacado é o de Georg Simmel” (CHICOTE, 2019, p. 63). Tal concepção considera, em linhas gerais que os laços, valores e princípios, idealmente ligados a certa noção de comunidade, teriam sido desfeitos e suplantados por um individualismo egoísta, contraface da multidão anônima que caracterizaria a vida nas grandes cidades. É também desse momento a leitura de *A teoria do romance*, de Georg Lukács, livro que permaneceu como referência importante por toda sua obra. Em particular, a noção de “desterro transcendental”, que pressupõe tanto o desenraizamento do sujeito em relação a um contexto social quanto o “desterro de uma alma na ordem do dever-ser do sistema suprapessoal de valores” (LUKÁCS, 2007, p. 61), marcou profundamente a reflexão de Kracauer. Entre os mais importantes ensaios desse período, destaca-se “Aqueles que esperam” (1922), no qual o autor defende, como sustenta Vicente Jarque, uma atitude de “abertura” ou “disponibilidade hesitante”, distanciando-se daqueles que se apegavam à tradição religiosa ou à fé cega, como também dos *homens curto-circuito* que substituíram a “fé pela magia estética (o peculiar Círculo de [Stefan] Georg) ou pela esperança utópica inoperante (Rosenzweig ou Bloch), bem como dos cétricos desesperados (Weber) [...]” (JARQUE, 2006, p. 17).

Por volta de 1925, a leitura de outra obra do filósofo húngaro, *História e consciência de classe*, teve um importante papel na mudança substancial de perspectiva crítica empreendida pelo ensaísta alemão. Kracauer passa a desenvolver uma reflexão materialista atenta às “discretas manifestações de superfície”, as quais, como afirma no início de “O ornamento da massa” (1927), “em razão de sua natureza inconsciente”, garantiriam “um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente” (KRACAUER, 2009, p. 91)². O autor muda significativamente a orientação de sua crítica à modernidade, deixando a perspectiva nostálgica da suposta perda da organicidade comunitária e reconhecendo o “processo de racionalização moderno” como “axiologicamente ambíguo”, na medida em que “libera a humanidade das formas mitológicas de organização” tornando a consciência genérica uma “possibilidade objetiva pela primeira vez na história” (CHICOTE, 2019, p. 72).

1 Quando não se indica algo diferente, as traduções são minhas.

2 As implicações, obviamente, são muitas, mas ficam aqui apenas assinaladas.

A visão do papel do intelectual que se depreende da obra de Kracauer é, para falar com Walter Benjamin, a de um “descontente”, um “desmancha-prazeres” (BENJAMIN, 2008) que se dedica a desmascarar as ilusões que sustentam a vida social, investindo contra a ideologia a fim de expô-la sem seus ornamentos brilhantes. À figura do “descontente” associam-se a do “marginal” e a do *outsider*, culminando em seu pendor *exterritorial*. Como argumenta Miguel Vedda, a “consciência desgarrada” que caracteriza o intelectual moderno desde Erasmo, Montaigne, Diderot, Heine, expressa-se em Kracauer como uma completa incompatibilidade “com a imobilidade de um sistema” e uma “aversão pelo estacionário”, uma vez que, para ele, “o único modo de o intelectual alcançar uma visão original, não coisificada da realidade sociohistórica consiste em observá-la com um olhar distanciado, tal como só poderia dirigir-lhe um *outsider*” (VEDDA, 2011, p. 19). Por isso, sustenta Vedda, Kracauer conclama os intelectuais a aplicar

suas armas ao dismantelamento do mitológico, a cujo âmbito pertencem todos os conceitos e opiniões fossilizados. O intelecto é definido [...] como uma arma de destruição de todo elemento mítico no homem e em torno dele; os pensadores e artistas que não se dedicam à substancial tarefa de desmascarar as ideologias e pôr à prova todos os saberes recebidos, acabam presos a uma irracionalidade natural. (VEDDA, 2011, p. 25)

O ensaio é a forma privilegiada de expressão desse intenso trabalho de investigação e reflexão sobre o mundo moderno devido ao “dinamismo e a celeridade no pensamento e na escrita, a predileção pelo fragmentário e provisório, a atração por imagens momentâneas e a rejeição do abstrato e definitivo” (VEDDA, 2011, p. 12). Ao ensaísta, cabe a tarefa de “criar uma linguagem que, em sua ductilidade e dinamismo, se ajuste à variabilidade de um mundo que não pode mais ser explicado a partir de formas e sistemas fixos” (CIORDA; MACHADO; VEDDA, 2012, p. 7). Daí a forma do ensaio assumir “sempre como sua a função de captar os objetos em pleno movimento” (VEDDA, 2011, p. 17), configurando uma dimensão propriamente estética, literária, cuja análise é indispensável, uma vez que é indissociável da reflexão realizada. Ressalve-se, no entanto, que o caráter literário, deste ponto de vista, não implica uma primazia da “retórica das metáforas” sobre a “construção conceitual” (como sugere KOCH, 1996, p. 8 apud CHICOTE, 2019, p. 60), mas sim o estudo realista do objeto, isto é, “a elevação consciente do objeto enquanto *prius* ontológico” (CHICOTE, 2019, p. 62).

Entre os recursos utilizados por Kracauer em seus ensaios, destacam-se a ironia e a sátira que visam desmascarar ideologias e revelar a precariedade do que se pretende elevado e perene, sejam as ilusões a que se entregavam os empregados berlinenses ou as fantasmagorias que sustentaram o Segundo Império na França.

Biografia de uma sociedade

Em *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo*, publicado em 1937, Siegfried Kracauer propõe construir a “biografia de uma sociedade”, a Paris do Segundo Império. Como adverte o autor no prefácio, seu livro nada teria em comum com as biografias cujo principal propósito é “descrever a vida de seu herói”³. Seu objetivo, ao contrário, seria determinar a função social de Offenbach, enfatizando a relação entre o artista e seu tempo. Nas palavras de Kracauer:

ao expor as conexões entre a opereta e a sociedade, o livro destaca também a dependência de toda forma de arte de condições sociais específicas. [...] As mudanças sociais mais ínfimas são captadas por [Offenbach] como por um sofisticado instrumento de precisão.

[...] Offenbach é um pássaro zombeteiro; mas, ao contrário do que a tolice gosta de dizer, sua voz zombeteira nunca profana as santas instituições; ele só se diverte às custas delas quando fingem ser sagradas. É rindo que ele faz cair a máscara da falsa dignidade, da autoridade ilusória, do poder usurpado. E faz isso apenas pelo prazer de contrariar? Não, ele parece estar obedecendo a um impulso imperioso de todo o seu ser assombrado pela visão de uma humanidade transparente, livre e liberta de todos os pesadelos. O paraíso brilha diante dos seus olhos. Volta indefinidamente nas melodias de suas operetas que são de uma alegria celestial [...]. (KRACAUER, 2018a, p. 12–13)

Em relação à sua organização, o livro, em harmonia com seu objeto, é ele mesmo uma combinação provocativa de profundidade e frivolidade (MACHADO, 2006, p. 56; AGARD, 2010, p. 206). Em carta de 31/10/1934 a Max Tau, Siegfried Kracauer afirma: “esse livro, ainda em construção, deverá ser ele mesmo uma *offenbachiada*, tecido com anedotas, de leitura fácil e de uma profundidade que não será necessariamente explícita”⁴.

A expectativa depositada pelo autor num possível êxito editorial de *Offenbach* – o que o teria ajudado na difícil situação em que se encontrava no exílio em Paris à época da publicação – foi frustrada. Dois amigos próximos foram bastante incisivos em suas críticas. Theodor Adorno foi enfático, não apenas criticando o livro pela ausência de uma análise musical das operetas como considerando que Kracauer teria se deixado levar pelo *kitsch*. Walter Benjamin, por sua vez, considerou que o livro possuía um caráter essencialmente apologético que inviabilizava a crítica pretendida⁵. Por outro lado, houve também várias reações positivas, como a de Ernst Bloch e a de Meyer Shapiro que captou um aspecto

3 Convém lembrar que Kracauer foi um grande crítico desse tipo de biografia a que chamou no título de um de seus ensaios mais conhecidos de “forma de arte da nova burguesia” (KRACAUER, 2009, p. 117–122). Os autores de biografias evitariam “extrair todas as consequências das novas circunstâncias históricas”, permanecendo presos aos “antigos conceitos de individualidade” ao invés de reconhecer que o indivíduo se converteu em um ser anônimo (VEDDA, 2011, p. 123).

4 Trecho da carta de Kracauer a Max Tau de 31/10/1934 citada por Agard (2010, p. 206).

5 Carta de Benjamin a Adorno de 09/05/1937 citada por Machado (2018, p. 101).

decisivo do livro (a que voltaremos na próxima seção deste texto): a aproximação entre investigação histórica e forma literária de exposição⁶.

Carlos Eduardo Jordão Machado enfatiza a pesquisa minuciosa realizada por Kracauer para a elaboração da biografia social, que incluiu “obras sobre a história da França, crônicas, periódicos e jornais, memórias, depoimentos, anedotas, tudo elaborado pacientemente por meio de um número infindável de fichas, excertos, mapas etc. – um trabalho de detetive” (MACHADO, 2018, p. 47). Três obras de Marx destacam-se entre essas fontes: *Lutas de classe em França (1848–50)*, *Guerra civil em França* e, sobretudo, *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, fundamental para a leitura que Kracauer faz do Segundo Império (o caráter farsesco do regime de Napoleão III, a boemia como classe fundamental para a sustentação do regime, entre outros). Machado sustenta que *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo* “é uma obra exemplar não apenas do ponto de vista de uma história cultural, mas também de uma reflexão política” (MACHADO, 2018, p. 47).

No livro, ganha vulto a análise da *fantasmagoria* do Segundo Império⁷ que antecipa, em muitos aspectos, a propaganda nazista. Como destaca Machado, “as operetas de Offenbach permitem mostrar a realidade do período, pela sua irrealidade” (MACHADO, 2018, p. 43): “a sociedade do Segundo Império passava por cima dos cadáveres e das ruínas, uma espécie de inconsciência; não dar crédito à realidade era o seu lema” (MACHADO, 2018, p. 57). Kracauer associa a *fantasmagoria* do Segundo Império ao tédio, à distração, à alegria para embriagar, ao brilho para deslumbrar, ofuscar e confundir, à farsa de um governo autoritário que se ergueu sobre os escombros de lutas legítimas que foram derrotadas. Nas palavras de Enzo Traverso: “paralisadas pelo golpe de Estado e sufocadas pela ditadura, as energias da sociedade encontraram uma saída no desejo de diversão reforçado pela riqueza e pelo mito de um progresso incessante” (TRAVERSO, 2006, p. 134).

A diversidade de fontes, a compilação de fragmentos e o “trabalho de detetive” realizado por Kracauer em *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo* configura o que Olivier Agard denomina de uma “arqueologia da modernidade”. Esse procedimento, como assinala Agard, estaria a serviço da construção de uma “história cultural do século XIX que não fosse puramente documental, mas orientada para uma compreensão da modernidade” (AGARD, 2010, p. 208). Nesse sentido, o livro seria um prolongamento da *construção no material*, evocada por Kracauer a propósito de *Os empregados* (KRACAUER, 2008) e que levou Walter Benjamin, em sua resenha deste último, a comparar o autor a um trapeiro⁸:

6 A referência das informações deste parágrafo é Machado (2018, p. 81).

7 Ressalte-se que, reconhecidamente, há pontos de contato importantes entre *Offenbach* e o *Trabalho das passagens*, de Benjamin (BENJAMIN, 2009). Embora a discussão dessa aproximação seja de grande interesse, exigiria desenvolvimentos e desdobramentos que excederiam os limites e os objetivos deste ensaio. Para uma discussão do assunto, ver Machado (2006, 2014).

8 A imagem do trapeiro foi tomada por Walter Benjamin de Charles Baudelaire, especificamente do poema “O vinho dos trapeiros”, de *As flores do mal* (BAUDELAIRE, 1985, p. 378–379).

[...] se quisermos imaginá-lo tal como é, na solidão de seu ofício e sua obra, veremos a um trapeiro que, na alvorada, junta com seu bastão os trapos discursivos e os farrapos linguísticos a fim de juntá-los em sua carroça, queixosa e teimosamente, um pouco bêbado, deixando de vez em quando esvoaçar de maneira zombeteira, ao vento da manhã, um ou outro desses calicós: “humanidade”, “interioridade”, “profundidade”. Um trapeiro, ao amanhecer: na alvorada do dia da revolução. (BENJAMIN, 2008, p. 100-101)

A propósito da figura do coletor/colecionador de trapos e da *construção no material*, Miguel Vedda sustenta que Kracauer tornou “intimamente sua a arte de reunir, montando em um tapete ou um mosaico, os resíduos desprezados pela sociedade burguesa” (VEDDA, 2011, p. 130). Na mesma linha, Enzo Traverso afirma que, para o autor alemão, “o historiador deve transformar-se em um ‘coleccionador’ de fragmentos dispersos do passado rebentado, de uma história destrozada”, uma vez que, para Kracauer, a matéria histórica deve ser apreendida “por meio de um processo cognitivo fundado na primazia do visual” (TRAVERSO, 2010, p. 51). Tal procedimento implica uma crítica profunda ao positivismo histórico. Como sublinha Vedda, trata-se de

opor-se a qualquer ilusão de restituição orgânica da realidade histórica “tal como realmente foi” (Ranke); novamente se revela aqui o procedimento defendido e praticado por Kracauer como o de um trapeiro que recolhe retalhos de materiais e constrói com eles mosaicos diversos que não têm a pretensão de ser a verdade única e definitiva. (VEDDA, 2018, p. 31)

A figura do mosaico, aliás, é fundamental para compreender não apenas o método, mas sobretudo a própria concepção de conhecimento de Kracauer, à qual é inerente a dimensão estética. A esse respeito, Francisco Chicote argumenta que a construção do mosaico pressupõe dois momentos fundamentais: “a um momento de (a) desintegração *conscientemente* mediada segue-se outro de (b) reconfiguração *ironicamente* mediada” (CHICOTE, 2019, p. 80, grifos do autor).

Literatura sociológica

Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo reúne “narrativa épica” e “rigor histórico-sociológico”, numa “síntese de forma literária e sociologia ou, nos próprios termos [de Kracauer], *literatura sociológica*”⁹ (MACHADO, 2018, p. 47). Essa noção implica “captar o mundo das coisas em sua ‘forma sensível’, ou seja, estética” (MACHADO, 2012, p. 165). O

9 Numa comparação mais direta, Gertrud Koch, em *Siegfried Kracauer: uma introdução*, argumenta que a opção de Kracauer por escrever a “biografia de uma sociedade” ao invés de um estudo monográfico sobre a obra de Jacques Offenbach seria explicada por sua intenção de produzir um livro que pudesse ser comparado a um romance. A autora extrai disso uma consequência que, de certa forma, ressoa o ponto de vista de Adorno sobre o livro: “lê-se o livro como um romance em que as experiências de uma pessoa histórica tomam o centro do palco, algo que emerge mais cruamente devido à debilidade das análises musicais. O que vemos é Offenbach como um artista do seu tempo; o que não vemos é o compositor Offenbach” (KOCH, 2000, p. 67).

realismo daí resultante, como discutido no início deste texto, longe de significar a recuperação dos grandes textos do século XIX, liga-se, antes, à configuração estética enquanto concreção expressiva da natureza intrínseca do objeto.

Kracauer, além de um ensaísta profundamente consciente da linguagem e da dimensão literária de seus textos, era também romancista. Escreveu dois romances: *Ginster. Escrito por ele mesmo* (KRACAUER, 2018b) e *Georg* (KRACAUER, 2016). A redação do primeiro ocorreu entre 1927 e 1928, enquanto a escrita do segundo foi iniciada em 1934 – coincidindo com *Offenbach* – tendo sido publicado apenas postumamente em 1973. Miguel Vedda sublinha que, à época de sua publicação, *Ginster* foi um grande êxito de crítica. Escritores como “Joseph Roth e Thomas Mann, entre outros, comentaram-no favoravelmente e ainda em 1964 Adorno o caracterizava como a produção mais importante de Kracauer, quem, por sua vez, também julgava que *Ginster* era sua maior realização” (VEDDA, 2011, p. 125). *Ginster* é a “imagem prototípica do pária ou do *outsider*” (VEDDA, 2011, p. 126), condição que partilha com *Georg*, com Offenbach e, como vimos anteriormente, com a concepção de Kracauer do papel do intelectual: “cético ante os valores pretensamente eternos do verdadeiro, do bom e do belo, Ginster quer, com sua ironia, converter-se em um pacífico desmancha-prazeres” (VEDDA, 2011, p. 129).

Olivier Agard destaca a proximidade do livro sobre Offenbach da forma romance, reconhecendo um “parentesco evidente” entre o estudo sobre o músico de origem alemã e o romance *Georg. Offenbach*, como *Georg*¹⁰, colocam no centro do debate a reflexão sobre o exílio (AGARD, 2010, p. 321). Ambos seriam figuras marginais e singulares, que encarnariam, de certo modo, a razão universal da humanidade e terminariam no isolamento (AGARD, 2010, p. 205).

Ao comentar o artigo “O mundo vital do Segundo Império” que Kracauer escreveu para o *National-Zeitung* e que corresponde, basicamente, ao oitavo capítulo da segunda parte de *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo*, intitulado “Cortesãs, *bon vivants* e jornalistas”, Carlos E. Jordão Machado enfatiza que esse é o momento que reúne mais intensamente narrativa literária e investigação histórico-sociológica, “como se fosse uma sátira e crônica num tom muitas vezes [...] jocoso, hilariante”, que compõe “um microcosmo peculiar”, “configurando um mosaico expressivo do mundo vital do Segundo Império” (MACHADO, 2018, p. 62).

O capítulo apresenta as personagens que compunham o mundo das operetas. A narrativa combina momentos de caracterização de ambientes e personagens, comentários do autor/narrador, detalhes da rotina das cortesãs e dos *bon vivants*, além da atração que esse mundo exercia sobre jornalistas e escritores. Trata-se da boemia do *gran monde*: as

¹⁰ Há uma importante dimensão autobiográfica em *Ginster*, *Offenbach* e *Georg* que precisa ser destacada, mas que não será objeto de análise deste texto. Apenas como referência, Gertrud Koch aponta nessa direção, sugerindo a possibilidade de ler *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo* como uma continuação de *Georg* e *Ginster* no capítulo 4 (“Autobiography and social biography: *Ginster*, *Georg* and *Offenbach*”) do livro *Siegfried Kracauer: an introduction* (KOCH, 2000, p. 48–74).

mais conhecidas e celebradas atrizes e cortesãs, os mais ricos e perdulários homens, sobretudo aristocratas, que olhavam com desprezo para os burgueses por seu vínculo com o mundo do trabalho e dos negócios. Nesse ambiente, apenas havia lugar para um ou outro burguês disposto a dilapidar sua fortuna com os caprichos de uma “cocota”. Apresenta-se ainda a rivalidade ressentida do *demi-monde* em relação ao *gran monde* e o abismo que os separava das “massas republicanas” que odiavam as cortesãs por acreditar que eram “criaturas de luxo e da decadência”, além de ver a Offenbach como “*le grand corrupteur*” (KRACAUER, 2018a, p. 219).

O capítulo começa da seguinte maneira:

“Eu preciso do meu salão”, queixou-se Hortense Schneider quando, obedecendo a um de seus caprichos, foi tocar para um público de pequenos burgueses no enorme salão do Châtelet. Logo, arrependida, retornou ao *Variétés*.

Seu salão – cortesãs, *bon vivants*, jornalistas do Boulevard aos quais se somavam financistas, políticos, estrangeiros e outras personagens indefiníveis. “Desde as galerias até ao térreo”, disse um alemão de passagem, “uma nuvem carregada de perfumes violentos e de cheiro de maquiagem se espalha; e da plateia, onde muitos cavalheiros e algumas senhoras tomaram os seus lugares à mesa para jantar, o odor de champanhe subia até à varanda. Embriaguez no alto, embriaguez abaixo...”. Na sua indignação, o estrangeiro parecia esquecer-se dos camarins onde estavam entronizadas dispendiosas criaturas com penteados em camadas e longos brinco pendendo das orelhas, que tocavam seus ombros de neve. Todos se conheciam aqui, e havia tanta intimidade entre os homens do mundo e as atrizes que o palco e o salão se tornavam um só. (KRACAUER, 2018a, p. 215)

No trecho acima, tudo se torna o mesmo. Embriaguez, frivolidade, deslumbramento e uma plethora de estímulos sensoriais formavam o ambiente de intimidade que caracterizava o teatro das operetas. A observação distanciada comprometeria o ato de saborear os doces eflúvios do esplendor e da proximidade que tornava ambiente e personagens uma só coisa. Todos se deliciavam nesse cenário em que a “igualdade”, despida de qualquer conotação política, era apenas um privilégio exclusivo dos membros do clube, reforçando, em cada um deles, a imagem de si que desejavam projetar para os demais. O único desmancha-prazeres é o “alemão de passagem” que analisa a cena distante do encantamento que fascina todos os outros. Seu olhar mais objetivo se aproxima do olhar de Kracauer, mas com a diferença de que, ao invés de demonstrar indignação, o autor reconstrói o cenário de modo acentuadamente irônico. Não há reprovação moral. Há uma seleção de imagens que configuram o mundo das operetas como um ambiente saturado em que a distração, a diversão e a alegria reinam despreocupadamente, expondo, pelo excesso, a contraface crítica desse mesmo mundo que, por meio da organização narrativa, denuncia a si mesmo.

O público a que as *offenbachiadas* visavam era a “boemia mundana que no teatro de operetas se sentia como em casa” (a atmosfera de intimidade), formando um “mundo à

parte”, distinto do da burguesia, e sem o qual “a frivolidade da opereta nunca teria alcançado as mesmas repercussões” (KRACAUER, 2018a, p. 215):

De fato, foi à [boemia], e só a ela, que visava a mescla de sátira social e embriaguez característica da opereta de Offenbach. Por quê? Porque os boêmios viviam à margem da sociedade da qual eles eram inteiramente dependentes. [...] Se o seu estatuto de *outsiders* os incitava a debochar da ditadura, seu deboche tomava sempre a forma de um gracejo. Qualquer que fosse sua alegria ao ver o regime ridicularizado, todos os boêmios sabiam que deviam a esse mesmo regime sua preciosa e dourada liberdade, por isso eles se apressavam, em seu próprio interesse, em passar da crítica à aquiescência inebriada. A frivolidade da boemia era condicionada pela sua situação social. (KRACAUER, 2018a, p. 216)

Debochada e acomodada, a boemia sustentava o regime de Napoleão III, ao mesmo tempo em que possuía um ponto de vista capaz de deslindar sua grandeza falaciosa. O narrador é um observador atento e curioso, que analisa com argúcia as cenas, constituindo uma forma narrativa a um tempo leve, inconformada e desmistificadora, na medida em que não faz concessões ao mundo narrado nem adula o leitor. O movimento do texto procura lançar luz sobre o lusco-fusco do mundo da opereta como forma de deslindar as fantasmagorias do Segundo Império e estratégias que, no momento da publicação do livro(1937), alimentavam a propaganda nazista.

No final do capítulo, comentando uma série de jornalistas e escritores que gravitam em torno do mundo das operetas, inclusive “algumas celebridades da velha guarda”, como Théophile Gautier, Véron, Arsène Houssaye e Nestor Roqueplan, o biógrafo social afirma:

A maioria deles submeteu-se, sem dificuldade aparente, às doces cadeias de uma existência que os aproximava da boemia mundana. Auber era um homem desenraizado. Aos 82 anos, ele ainda aparecia no teatro e ficava no café Tortoni até uma hora da manhã, como se, novo Anteu, quisesse eternizar sua velhice tocando todas as noites o chão do Boulevard. (KRACAUER, 2018a, p. 230)

A referência irônica a Anteu realiza, a seu modo, a mistura entre frivolidade parisiense e mitologia clássica que Offenbach pôs em cena em *Orphée aux enfers* e que enfureceu um crítico da época, situação que Kracauer descreve da seguinte maneira:

Foi então – seis semanas após a estreia, lançado do topo do seu Olimpo, *Le Journal des Débats*, de Jules Janin, Júpiter dos críticos – que um raio atingiu a opereta. Janin tinha mais uma vez concordado em aventurar-se nos Bouffes-Parisiens e o espetáculo que o esperava dessa vez estava, em sua opinião, para além de qualquer descrição. Não era mais a franca alegria que ele uma vez elogiou, mas um espírito difamador que atingiu o nível da blasfêmia. Privadas de todo o respeito humano, as pessoas arrastaram os amados personagens de Orfeu e Eurídice pela lama e ousaram atacar os deuses... *Orphée* profanou, disse ele, a “santa e gloriosa antiguidade”. Era necessário castigar este sacrilégio. (KRACAUER, 2018a, p. 177)

Ao lado da pompa e do excesso, o ridículo da situação estava também, conforme analisa Kracauer, no fato de que, desde o início do Segundo Império, os “veneráveis heróis da Antiguidade” eram recorrentemente ridicularizados como expressão de uma “imperiosa necessidade de protestar contra a autocracia e a ditadura”. O incômodo do crítico, de acordo com o autor, devia-se, antes, ao desnudamento das bases da sociedade realizada pela opereta ao expor a burguesia, que, “para esquecer suas origens, foi beber nas águas do Letes, com o terrível perigo de confrontar-se consigo mesma” (KRACAUER, 2018a, p. 179).

Comentando *Os empregados*, Francisco Chicote argumenta que o procedimento satírico de Kracauer implica

uma destruição do objeto, [...] uma saturação *ad absurdum* do caráter transcendental da envoltura de seu objeto. A ironia satírica funciona, assim, como ferramenta para a superficialização de conteúdos profundos e sua rejeição imediata não por uma questão de superioridade moral, senão sobre a base de um sujeito amoral e débil que se limita, como nos trabalhos satíricos de Marx e Engels das décadas de 1840 e 1850, a reorganizar seu objeto de modo tal que este revele por si mesmo sua mentira. (CHICOTE, 2019, p. 82)

A observação cabe também para os trechos citados de *Offenbach*, nos quais se observa um duplo movimento satírico: a análise de Kracauer desvela a sátira subjacente à opereta, mas também, em sua própria forma, a narrativa satiriza o mundo do Segundo Império e o “pássaro zombeteiro” que foi Offenbach.

Conclusão

Em síntese, no estudo de Kracauer, as *offenbachiadas* são, ambivalentemente, expressão da irreabilidade da época e contraponto à sua presunção de grandeza e permanência. Uma sociedade frívola, que recusava a realidade a todo custo, encontrava sua expressão e crítica na opereta. O caráter satírico das composições expõe o ridículo da farsa de Napoleão III no centro de seu poder, Paris. A música de Offenbach representava a sociedade, oferecendo-lhe a diversão e o esplendor que ela desejava e, ao mesmo tempo, criticando seus excessos, rompantes e cinismo.

Nascida em uma época em que as palavras do Imperador tendiam apenas a esconder a realidade, [a *offenbachiada*] havia tentado durante anos ocupar o lugar deixado vazio pela supressão dessa realidade. Cheia de ambiguidade, ela tinha desempenhado sob a ditadura a função revolucionária de denunciar o princípio da autoridade e a corrupção, e de retratar uma existência livre de todos os constrangimentos enfadonhos sob o disfarce de uma farsa. Sem dúvida a sátira, por sua vez, foi escondida sob os véus da frivolidade; sem dúvida, foi sufocada pela embriaguez, que satisfazia as necessidades do Império. Mas, sob o disfarce dessa frivolidade, penetrava-se mais além do que a boemia mundana desejava... a embriaguez não se destinava apenas a aturdir e os ataques ao Império transpareciam

a todo momento. Numa época em que a burguesia persistia na abstenção e a esquerda estava condenada à impotência, a opereta de Offenbach era uma expressão resoluta de protesto revolucionário. (KRACAUER, 2018a, p. 284)

A força de “subversão da ordem estabelecida” advém, como sustenta Olivier Agard, da condição *exterritorial* de Offenbach que lhe permitia dessacralizar com suas operetas a autoridade, apesar de ele mesmo nunca ter adotado “uma postura de rebelião aberta”. Isso porque, como apontado anteriormente, para Kracauer – retomando uma ideia de Simmel –, é sobretudo “inserindo-se na cultura de acolhimento, assimilando-se, que o estrangeiro introduz imperceptivelmente um elemento de objetividade e crítica” (AGARD, 2010, p. 323).

As operetas de Offenbach, ele mesmo um estrangeiro, em sua “delicadeza e alegria, em vez de reivindicar alguma cor local inacessível, pareciam provir das profundezas de alguma pátria distante” a que pertenciam “todos os habitantes da terra”. Por isso, analisa Kracauer, sua música, “à semelhança dos filmes de Charlie Chaplin, tornara-se parte da vida internacional, suscitando esperanças desmedidas relativas à possibilidade de uma reconciliação entre os povos” (KRACAUER, 2018a, p. 153).

Referências

AGARD, Olivier. *Kracauer: le chiffonnier mélancolique*. Paris: CNRS Éditions, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. Sobre la politización de los intelectuales. In: KRACAUER, S. *Los empleados*. Barcelona: Gedisa, 2008. p. 93–101.

CHICOTE, Francisco M. Objeto y sujeto en Siegfried Kracauer. *Pandaemonium Germanicum*, v.23, n. 39, set–dez 2019, p. 57–85.

CIORDA, M.; MACHADO, C.E.J.; VEDDA, M. (orgs.). Apresentação. In: _____. *Filosofías provisionarias: reflexiones en torno de ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012. p. 7–10.

JARQUE, Vicente. Siegfried Kracauer em terra de nadie. In: KRACAUER, Siegfried. *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia; Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia; Fundación Cajamurcia, 2006. p. 11–38.

KOCH, Gertrud. *Siegfried Kracauer: an introduction*. Translated by Jeremy Gaines. Princeton: Princeton University Press, 2000.

KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*. Traduit par Lucienne Astruc. Paris: Klincksieck, 2018a.

_____. *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Traducción de Lolo Ábalos. Madrid: Capitán Swing, 2015.

_____. *O ornamento da massa*. Tradução Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Georg*. Translated by Carl Skoggard. New York: Studio Hudson, 2016.

_____. *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Traducción y notas Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.

_____. *Ginster, escrito por él mismo*. Traducción y introducción Miguel Vedda. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2018b.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2007.

MACHADO, Carlos E. Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. *História*, São Paulo, v. 25, n. 2, 2006. p. 48–63.

_____. *Siegfried Kracauer e a miséria alemã: cidades, empregados, distração e nazi-fascismo; outro capítulo da história da modernidade estética*. 2018. 401p. Não publicado.

_____. Siegfried Kracauer y Walter Benjamin: sobre la génesis histórica del tedio. In: CIORDA, M.; VEDDA, M. (orgs.). *Placeres de la melancolía: reflexiones sobre literatura y tristeza*. Buenos Aires: Gorla, 2014. p. 315–323.

_____. La peculiaridad de la forma ensayo em Siegfried Kracauer: la literatura sociológica. In: CIORDA, M.; MACHADO, C.E.J.; VEDDA, M. (orgs.). *Filosofías provisionarias: reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012. p. 161–168.

TRAVERSO, Enzo. *Siegfried Kracauer: itinéraire d'un intellectuel nomade*. Paris: La Découverte, 2006.

_____. Bajo el signo de la extraterritorialidad: Kracauer y la modernidad judía. In: MACHADO, C. E. J.; VEDDA, M. (orgs.) *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010. p. 33–52.

VEDDA, Miguel. *La irrealidad de la desesperación: estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Gorla, 2011.

_____. Introducción. In: KRACAUER, S. *Ginster, escrito por él mismo*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2018. p. 9–38.

El artista como clave de época:

Kracauer, Offenbach y el arte en la sociedad de masas

O artista como chave do tempo:

Krakauer, Offenbach e arte na sociedade de massa

Martín Salinas

Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires - UBA. Auxiliar docente da Cátedra de Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia e Letras (UBA).

magallanes929@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-2034-3273>

Recebido em: 22/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumen

El artículo intenta ofrecer una lectura alternativa de *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (1937), de Siegfried Kracauer. Para ello se sirve de las interpretaciones actuales que abren nuevas perspectivas de una obra que merecía mayor atención por parte de los críticos de la cultura. Frente a las lecturas unilaterales que reducen el libro de Kracauer al género discursivo del ensayo, el presente artículo propone una lectura que, junto al plano argumentativo, desarrolle y destaque un estrato narrativo que permite la vinculación con el género literario novela de artista, forma que posee en la tradición de la literatura alemana una larga tradición.

Palabras clave: Biografía. Novela de artista. Realismo. Historia.

Abstract

The article attempts to offer an alternative reading of Jacques Offenbach and the Paris of his time (1937), by Siegfried Kracauer. To do this, it uses the current interpretations that open up new perspectives of a work that deserved more attention from critics of culture. Faced with the unilateral readings that reduce Kracauer's book to the discursive genre of the essay, the present article proposes a reading that, together with the argumentative level, develops and highlights a narrative stratum that allows the link with the literary genre of the artist novel, a form that it has a long tradition in German literature.

Keywords: *Biography. Artist novel. Realism. History.*

Acerca de una definición genérica

Las repercusiones de la biografía social *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (1937) ejercieron tal efecto que su evaluación negativa cristalizó como cosa juzgada poco después de su publicación. La reseña de Adorno “Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit”, del mismo año (junto a las críticas desplegadas en declaraciones privadas de su correspondencia con Benjamin), ha cumplido un rol decisivo en su recepción. El libro, que representa la producción más importante del exilio parisino de Kracauer, de esta manera, no solo no ha merecido la atención que se le asigna a sus otras obras, sino que, tal como comenta Graeme Gilloch en su estudio de 2015, *Siegfried Kracauer. Our Companion in Misfortune* (2015), “ha sufrido la más hostil y humillante recepción imaginable por parte de sus colegas del Instituto de investigación social de Frankfurt” (GILLOCH, 2015, p. 93); y la radicalidad de las críticas ha condicionado lecturas posteriores, como las de un heredero de la crítica de la cultura como Martin Jay (ibíd, p. 94). En efecto, ni en su artículo “Adorno and Kracauer: Notes on a Troubled Friendship” (1978), ni en su libro *Exilios permanentes* (1986), Jay considera la obra en detalle. En el artículo, Jay se limita a consignar que la situación financiera de Kracauer en el exilio parisino había llegado a tal punto, que el autor de *Los empleados* tuvo a dejar de lado el orgullo herido por las duras críticas con que Adorno dejara de lado el libro sobre Offenbach y aceptar comprometerse a entregar un nuevo trabajo (cf. JAY, 1978, p. 50). En el capítulo dedicado a Kracauer de *Exilios permanentes*, y siempre tras las huellas de la sentencia de Adorno, evalúa el ensayo de Kracauer a partir de proposiciones adversativas cuya función consiste en atenuar una crítica que responde a la misma tendencia. Así, por un lado considera que “[a]unque el Offenbach” es “un estudio basado en una sólida investigación y escrito en una prosa clara” constituye “también un trabajo menos penetrante que el *Passagenarbeit* de Walter Benjamin”, que no aporta “innovación alguna al explorar la forma mercancía”; y agrega: “Aunque” se apoya “claramente en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*” el libro no representa “un hito genuino de la crítica cultural marxista” (JAY, 2017, p. 236). La lectura de Jay responde en cierta medida a la de Adorno, en el sentido en que evalúa el ensayo a partir de confrontaciones con modelos y obras con los que el estudio de Kracauer no busca identificarse.

La crítica de Adorno se apoya en, por lo menos, dos aspectos que nos parecen centrales: Adorno le toma la palabra a Kracauer y analiza el libro de acuerdo a la definición de biografía social que el propio Kracauer enuncia en su prólogo. Pero, por otro lado, y al mismo tiempo, analiza la obra de acuerdo a su propia concepción de lo que debería ser una biografía social basada en la vida de un músico como Offenbach: “séanme permitidas

algunas indicaciones sobre cómo se podría enfocar un análisis social de la música de Offenbach” (ADORNO, 2014, p. 459); con ello, Adorno pretendería dar con “la exacta función social” de la obra Offenbach, y no con la aproximación metafórica e inexacta que presenta Kracauer (ibíd, p. 460). En esta línea, Adorno reclama la metodología que, desde su perspectiva, distinguía al Kracauer del *Frankfurter Zeitung*, esto es, la lectura basada en la construcción en el material. El material, para un especialista como Adorno, es la teoría social de la música, en este caso de Offenbach; precisamente el aspecto que Kracauer no considera en profundidad. Pero de este reconocimiento Adorno ya no se aparta. También le reprocha un uso abstracto del término fantasmagoría, cuyo polo dialéctico sería una realidad no del todo fundada en un análisis concreto, que según Adorno se encuentra en el análisis de la mercancía. Otra crítica, derivada de la última, apunta a no haber considerado la metodología que distinguía al propio Offenbach en el contexto histórico del *Second Empire*, esto es, la capacidad de Offenbach para reaccionar “al instante” ante la realidad, su capacidad para el esbozo, el apunte como forma musical, el *Skizze*, de donde, sostiene el autor de *Mínima moralía*, proviene el *Kitsch*. Así, si bien Kracauer habría logrado establecer la correcta vinculación que relaciona a Offenbach con la fugacidad propia de la lógica mercantil del periodismo de mediados del siglo XIX, no se ha percatado de que la rapidez en la reacción se encuentra vinculada con la rigidez propia de la mercancía, de su velocidad para instalarse y cristalizar en y para el mercado (cf. ADORNO, 2014, pp. 459 y s.).

Sin embargo, existen interpretaciones que permiten una lectura alternativa: los trabajos de Gertrud Koch (2000), Olivier Agard (2006), Graeme Gilloch (2008), y Jörg Später (2016) intentan abordar el ensayo de Kracauer desde sus propias cualidades. Al relacionar su particularidad con la totalidad de su obra, parecen concordar con la lectura de Carlos Eduardo Jordão Machado:

El libro de Kracauer sobre Offenbach debe ser interpretado como *obra de transición*. En él están contenidos sus análisis anteriores sobre la cultura de masas, sobre el ornamento y la fotografía, la propaganda, la distracción y el tedio, sobre los diferentes lugares, calles, atento a los personajes y objetos que estructuran y direccionan “la mirada dialéctica” (Buck-Morss, 2002) sobre la ciudad capital del siglo XIX, París. Pero también sus trabajos sistemáticos posteriores sobre propaganda, el cine y la historia desarrollados en Estados Unidos después de 1941. Su producción intelectual posterior es esbozada en su exilio parisino (MACHADO, 2006).

Como obra de transición, Gertrud Koch presenta, en su introducción a la obra de Kracauer, tres perspectivas alternativas: se podría leer el ensayo como una novela sobre un artista, como una novela de sociedad, o, de manera complementaria, como un intento autobiográfico que continúe lo configurado en sus novelas *Ginster* (1928) y *Georg* (1934). El carácter autobiográfico de sus novelas se extendería al libro sobre Offenbach como tarea reflexiva acerca de su propia condición de narrador. Por ello sostiene Koch que “lo que vemos es a Offenbach como un artista de su época” y no “al compositor Offenbach” (KOCH,

2000, p. 106). Estas consideraciones se orientan en la dirección correcta: los juegos de identificación presentes en la obra entre los personajes y las figuras históricas pueden resultar decisivos al momento de la caracterización de Offenbach más como un artista con el que pudiera identificarse el propio Kracauer que como músico (cf. SPÄTER, 2017, p. 329ss.); pero también dejan de lado el hecho de que el género novela de artista (*Künstlerroman*) supone, desde su conformación como género, a fines del siglo XVIII, una reflexión tanto acerca de las posibilidades sociales de la obra arte, como sobre la problemática posición de la figura del artista en la sociedad moderna. La confluencia de factores que Koch menciona: la presencia del artista por sobre la obra, la incidencia de la sociedad del período, y la reflexión acerca de la propia escritura, componen el complejo núcleo sobre el que se fundamenta un género para el que la reflexividad estética e histórica resulta fundamental.

Tal como sostiene Machado, se advierte que en la investigación histórica que representa el Offenbach confluyen problemáticas de las que Kracauer se había ocupado en la última década. El epígrafe de Baudelaire que encabeza el libro (“Que el lector no se escandalice por esta gravedad en lo frívolo” – KRACAUER, 1947, p. 7) no solo resulta llamativo por la clara referencia al ensayo de Benjamin; la referencia, en boca del poeta de la capital del siglo XIX, a la frivolidad que debería ser considerada, también se vincula al análisis de aquellos aspectos que por su superficialidad logran adquirir una transparencia que los vuelve imperceptibles para la mirada habituada. En París como en Berlín, y como en los ensayos de la *Frankfurter Zeitung*, la mirada de Kracauer, por el contrario, refleja la condición del que no es de la casa: “La facultad de extraer una historia de las calles sin recuerdo que atraviesan las grandes ciudades solo está a disposición de aquel que puede observar estas con la mirada del exiliado, es decir: de aquel que –como el Dupin de Poe– mantiene la suficiente distancia respecto de lo inmediatamente visible como para que esto no pase desapercibido ante sus ojos (VEDDA, 2013, p. 82).

En el análisis de la opereta se advierte un eco de la hipótesis de Kracauer acerca de la función social del arte de masas en la década de 1920, como los desarrollados en los ensayos “El ornamento de las masas” y en “Las pequeñas dependientas van al cine” (ambos de 1927). En ambos ensayos se llama la atención acerca de la superficial y oculta correspondencia entre la racionalización social y las formas artísticas. Las bases metodológicas de la crítica de una modernidad alternativa abren el ensayo *El ornamento de la masa*. La mirada dirigida a las “discretas manifestaciones superficiales” de una época permitiría acceder de un modo más inmediato “al contenido básico de lo existente” (KRACAUER, 2006, p. 257). En concordancia con este abordaje, en el ensayo “Las pequeñas dependientas van al cine” se destaca la manera en que el cine refleja la realidad por medio de una representación inverosímil, que, sin embargo, configura y proyecta los sueños diurnos de las clases medias que constituyen el público nuclear de la industria de la cultura.

El análisis desarrollado en el ensayo “La biografía como forma de arte de la nueva burguesía” (1930) continúa los trabajos de 1927 y se concentra en la forma literaria que Kracauer versionará en su libro sobre Offenbach. Las biografías de las grandes personalidades, se sostiene allí, representan una “señal de fuga” (KRACAUER, 2006, p. 85) respecto del presente histórico que las clases medias aceptan como compensación de un proceso de racionalización que aniquila al individuo. El modelo de biografía que Kracauer rescata como válido, la autobiografía de Trotsky, ya no promueve la fuga del presente histórico, sino que, en función de una concepción del individuo que difiere de la burguesa, procura una comprensión del presente histórico: “La descripción de la vida del individuo histórico no es aquí el medio para eludir el conocimiento de nuestra situación, sino que sirve precisamente para desvelarla” (KRACAUER, 2006, p. 315). Se trata, según el autor, de configurar “un individuo que ya ha cumplido la transición, en la medida en que solo se hace real a través de su transparencia frente a la realidad, y no en la afirmación de su propia realidad” (ibíd) En la medida en que *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* trata no solo de la emergencia y de la preeminencia del músico, sino también de su apogeo y posterior tragedia (AGARD, 2006, p. 69) la biografía social intenta responder a ese modelo. La opereta analizada por Kracauer presenta, como el cine, la ilusión de esplendor que activa la evasión del presente histórico, se distingue del arte industrial en la medida en que la opereta supone una prefiguración del arte de masas, en la que la figura individual de Jacques Offenbach resulta insoslayable. La posición problemática que adquiere la figura del compositor alemán, de este modo, inhabilita, tal como sostiene Kracauer en el prólogo, un estudio que, como una fotografía, se concentre en su figura, apoyado en un trasfondo decorativo (KRACAUER, 2015, p. 23). El libro podría leerse como el testimonio de la desintegración del ideal de individualidad que caracteriza a la íntegra producción de Kracauer. El análisis histórico de la opereta ya no puede hallarse en la figura del compositor Jacques Offenbach, sino en la interacción que mantiene con su contexto.

Perspectivas de transición

Jacques Offenbach y el París de su época (1937) querría ser, según la expresión del mismo Kracauer, una opereta respecto de su propia época. Pero no en el sentido satírico con que la opereta parodia la solemnidad de la ópera seria, forma de la que se desprende la ópera bufa; como si se tratara de una auténtica offenbachiada, el ensayo intenta corresponder a las características de una forma de arte menor, socialmente condicionado, que emerge en respuesta a una demanda social que el arte autónomo de la alta cultura no satisface. Por lo que la novela de artista que puede leerse en sus páginas no responde a la configuración de un arte autónomo que excede los marcos históricos: “si la Offenbachiade era un fenómeno socialmente condicionado –y lo era en gran medida–, forzosamente tenía que desvanecerse después de la Exposición Universal de 1867” (KRACAUER, 2015, p. 294).

En el contexto de un período en el que los límites entre “el periodismo y la enaltecida literatura” se diluían (íbid., p. 90), el arte de Offenbach da cuenta de una correspondiente contaminación de géneros. Así como en la opereta Offenbach mezcla contenidos religiosos y míticos en función de su presente histórico, en el ensayo la parodia se realiza a través del rodeo metodológico que permite el relevamiento de las condiciones que promovieron, sostuvieron y condenaron a la opereta como forma artística representativa del *Second Empire*, la primera dictadura moderna, lo que le permite Kracauer establecer la distancia apropiada para parodiar su propia época. En este punto se encuentra uno de los fundamentos de la designación de biografía social que Kracauer le aplica al ensayo. Si lo que se parodia es la formación social que posibilita la emergencia y éxito de un arte menor como la opereta, es porque la sociedad es una sociedad “de opereta” (cf. KRACAUER, 2015, p. 198). Esta concordancia distingue, más allá de las ciertas semejanzas, al ensayo de Kracauer del análisis del ensayo de Benjamin “Algunos temas en Baudelaire” (1939). Las tres condiciones que, desde la perspectiva de Benjamin, hacen de Baudelaire un poeta que no escribe para su tiempo, sino para un lector, y una época, futuros (el hecho de que la figura del lírico haya sido desplazada como figura de artista representativo; la certeza de que con Baudelaire se asiste al último éxito en poesía lírica; y la pérdida de interés en la poesía que manifiesta el público –cf. BENJAMIN, 2012, p. 186–), no se avienen con el genio de Offenbach:

Hay artistas que se consolidan con relativa independencia de la época en la que viven, ya sea porque sus obras solo se refieren indirectamente a la época, o porque éstas poseen un sentido que solo el futuro se encarga de descubrir. De Offenbach, en cambio, se puede decir que para ser creativo necesitaba estar en contacto permanente con su entorno [...] Todo se lo suministraba el mundo exterior, que a su vez le servía de inspiración. A esta armonía se le puede denominar suerte; pero esa suerte es una particularidad de los genios (KRACAUER, 2015, p. 82).

Lejos de encarnar una figura de artista que se define en oposición a la época para la que escribe, y que, en función de dicha autonomía, persiste como obra de arte que apela a períodos históricos diversos, el Offenbach de Kracauer depende de su entorno. Las críticas de Karl Kraus a la vida de opereta de la Viena de su época, por ejemplo, se realizan apelando a la sátira que desplegaban las operetas de Offenbach respecto de, y para, su propio tiempo: “El genio de Offenbach, sin embargo, consiste en hechizar incluso el presente más actual de su época, accesible al entendimiento y palpable con los sentidos” (KRAUS, 2011, p. 425).¹ La necesidad de pertenecer al presente más actual también podría considerarse un aspecto que subyace al interés de Kracauer por el exiliado Offenbach. Pero precisamente, la “armonía” entre artista y entorno que Kracauer destaca como punto nodal

¹ “Qué desolador resulta pensar que el renacimiento de Offenbach se haya de producir precisamente en esta región cultural con la ayuda de una concepción que permite al ingenuo y a la gracia manifestarse mediante su antítesis consciente de la idiotez y la vulgaridad” (KRAUS, 2011, p. 422).

del “genio” establece el punto de contacto del que Adorno se aferra para rechazar el libro. La postulación de una relación inmediata entre artista y época, a los ojos del autor de *Mínima moralía*, da cuenta de una armonía preestablecida ajena a todo trabajo crítico dialéctico. Graeme Gilloch ha destacado cómo el momento histórico que permite la emergencia de Offenbach puede ser leído como un punto de partida. En una confrontación con la sociología del genio que desarrolla el estudio de Norbert Elias sobre Mozart, advierte: “Y si el Mozart de Elias marca el nacimiento del músico impecable que vende su producto, y a sí mismo, en el mercado, entonces Offenbach representa, en una etapa muy posterior del desarrollo, uno en el que las composiciones fueron concebidas desde el principio y totalmente diseñadas como mercancía popular” (GILLOCH, 2015, p. 102).

El intento de leer el ensayo como una novela de artista no supone negar el plano argumentativo que recorre el texto. La crítica de Adorno del uso de la metáfora en Kracauer para explicar la función social de la música de Offenbach, desde este punto de vista, responde solo a su plano analítico, no al narrativo. Como sostiene Koch, Kracauer escribió una biografía y no una monografía acerca de Offenbach (KOCH, 2000, p. 103). Este aspecto se refuerza si se consideran las manifestaciones del mismo Kracauer acerca del carácter que debía caracterizar su proyecto. En carta a Max Tau del 31 de octubre de 1934 Kracauer sostiene: “Mi intención es hacer del libro una Offenbachiade, salpicada de anécdotas. Debe ser muy fácil de leer y, sin embargo, remitir a lo profundo, sin que esto sea siempre explícito. En definitiva, un libro que pueda tener chances en todas partes” (Kracauer, citado en Mülder-Bach; Belke, 2005: p. 531). “[L]a anécdota puede ser considerada como la ‘célula base’ de la biografía” (KRIS; KURZ, 1995, p. 28). En carta del 23 de diciembre del mismo año, dirigida a Julius Meier-Graefe, Kracauer declara que lo que se propone escribir no es

[n]inguna biografía en sentido estricto, sino más bien un cuadro social de gran estilo que produjo el *Second Empire* y la década posterior a 1870. Pienso en una configuración épica, que se encuentre entre la biografía y la novela, repleta de figuras, elegantemente narrada y con referencias secretas a la función revolucionaria de la frivolidad, de la parodia, etc. (en SPÄTER, 2016, p. 323).

Cabe consignar que la intención de hacer del Offenbach un texto accesible se funda en una serie de condicionantes. La situación crítica que atraviesa en París como exiliado lo obliga a considerar la posibilidad de producir un texto que le otorgue un alivio económico. El carácter híbrido del texto en el que trabaja, que se encuentra entre la biografía y la novela, supone, como sostiene Agard (2008, p. 67) una continuación de la reflexión fisiognómica de la modernidad propia de sus ensayos de la década de 1920, pero también, como se sostuvo más arriba, una extensión de su labor como narrador de novelas. El éxito de las novelas históricas y las novelas de artista del período, así como el “renacimiento” de Offenbach analizado y destacado por Karl Kraus eran fenómenos de la atmósfera de la época.

Considerando sus condicionamientos, la posible pertinencia de las críticas debe relativizarse de acuerdo a las perspectivas antes mencionadas. Los reproches de Adorno apuntan a una escasa conceptualización en el análisis musical de la biografía social que presenta Kracauer. Sin embargo, el carácter híbrido que presenta el libro, a medio camino entre en ensayo histórico, la biografía y la novela de artista, requeriría de una mirada más atenta a las características propias del libro y menos exigente ante las pretensiones que el mismo Kracauer haya podido expresar en su prólogo.

La relación que mantiene con los bulevares lleva a Offenbach a buscar no solo “efectos sentimentales y sensuales, sino también bufonescos”, tal como Kracauer reconoce en la versión de las fábulas de La Fontaine:

Presumiblemente, esa música –hoy en paradero desconocido– cometía el sacrilegio de burlarse de la respetable moral de las fábulas. En cualquier caso, se sabe de fuente fidedigna que Offenbach convirtió la fábula del grillo y la hormiga en un alegre vals, obligando así al público a tomar partido por el frívolo grillo, que sin embargo es condenado con razón por la laboriosa hormiga (KRACAUER, 2015, p. 101).

El pasaje responde al género discursivo del ensayo de una manera evidente. No se trata de un pasaje que se vale por sí mismo, sino de una reflexión que depende de una referencia externa (las fábulas de La Fontaine) para comprender la variación que introduce el compositor alemán. La explicación que contiene el pasaje surge de la economía del ensayo argumentativo; el plano a destacar se encuentra en la inversión de la tradición que opera Offenbach, producida tanto por la parodia como por el vals como género elegido para la reconfiguración. Algo similar es lo que ocurre con la presentación de uno de los personajes exiliados que estructuran el texto, Hortense Schneider. Su configuración se realiza a través de claras referencias literarias: la persona que iba a ubicarla en París, “[d]espués de mostrarle a Baudelaire y Murger” la llevó a su habitación [...]” (KRACAUER, 2015, p. 165), para por fin ponerla en contacto con Offenbach, quien la contrata a condición de que abandone todo proceso instructivo que haya comenzado con anterioridad. Offenbach ve en Hortense, no a la Mimi de *Escenas de la vida bohemia* (1845–49) o a la prostituta de Baudelaire, sino a una artista. También en este caso el sentido de la anécdota se apoya en la referencia a obras literarias del período. Lo que sucede con el relato de la anécdota del esbozo que obsequia Offenbach al mendigo da cuenta de otro recurso discursivo, en el que el plano narrativo pasa a primer plano:

Los mendigos revoloteaban a su alrededor como moscas en torno a la luz. Uno de ellos le importunó tanto con sus ruegos en los Campos Elíseos, que Offenbach, que ese momento no llevaba dinero, sacó de su cartera una hoja de papel y, de pie, garabateó unas notas y las tituló: “La polca del mendigo”. “Con esto recibirá de todos los editores más de 200 francos”, le dijo al pordiosero. Al cabo de una semana, cuando volvió a encontrárselo por casualidad, recibió reveladoras instrucciones sobre la posibilidad de explotación de sus propios productos. El mendigo le contó en confianza que naturalmente no había sido tan tonto como para seguir el ingenio

consejo de Offenbach, sino que, de entrada, había conseguido que las editoriales parisinas de música más importantes le hicieran ofertas en toda regla. Gracias al hábil aprovechamiento de esas ofertas, podría conseguir como mínimo 1.000 francos por el papel. Aparte de eso, se reservaba para sí todos los derechos extranjeros, el derecho a la concesión a los cafés–concierto y a los bailes públicos, el derecho a una edición popular por diez céntimos, el privilegio de vender la polca en los salones de descanso del Bouffes y del Gaîté...

Si Offenbach hubiera nombrado a ese genio de las finanzas administrador del Gaîté, quizá se hubiera podido salvar el teatro (KRACAUER, 2015, p. 326)

El pasaje no requiere de elementos externos para su comprensión, pero los supone. La narración, en este punto, parece responder a toda una tradición de la narración vinculada a la figura del artista. El virtuosismo del artista en cuestión, la capacidad para generar la ilusión en su entorno, la habilidad para el esbozo, la respuesta inmediata al contexto (que reclamaba Adorno en su crítica), y la “rapidez con que opera el artista” son elementos típicos de la imagen de artista relevados por Kris y Kurz en *La leyenda del artista* (cf. KRIS; KURZ, 1995, p. 87) que dan cuenta de la “biografía preestablecida” (ibíd, p. 112) implícita en las narraciones de artista. Las numerosas anécdotas que, como la arriba citada, pueblan el Offenbach de Kracauer, podrían leerse, más que como una falencia que cae en lo digresivo, como un rasgo central de la biografía como género narrativo, en el sentido en que “la anécdota puede ser considerada como la célula base de la biografía” (KRIS; KURZ, 1995, p. 28) Rapidez y virtuosismo que para Offenbach y Kracauer no suponen el éxito comercial. Como la anécdota relata, el artista se muestra en gran medida incompetente para extraer las ganancias que su obra pudiera generarle. El hecho de que el mendigo posee una visión más realista que el genio de Offenbach también da cuenta del modelo narrativo de artista al que la biografía de Kracauer responde. A Kracauer no le fue tan bien como vaticinó Adorno ante la sospecha de la superficialidad del libro, que se debía a la necesidad económica que atravesaba su autor. El libro no se vendió como se esperaba y ya un año después Kracauer se encontraba trabajando en un *Exposé* para el Instituto de investigación social, que, a instancias de Adorno, tampoco sería publicado.

La mención a los motivos tradicionales que regulan la imagen del artista analizados por Kris y Kurz no implica una impugnación del libro sobre Offenbach. La teoría que subyace a la obra responde a sus propios lineamientos, como se anunció más arriba. De hecho, la teoría implícita, que toda obra presupone, da cuenta de una tendencia por dejar atrás una tradición que ya no se corresponde con el proceso histórico de posguerra. La designación de la opereta como un fenómeno de emigración (KRACAUER, 2015, p. 165) cumple un papel decisivo en la comprensión del este proceso. La novela de artista de Franz Werfel *Verdi. La novela de la ópera* (1924), exponente de la conjunción de motivos biográficos y artísticos que intenta responder a una demanda social, resulta ilustrativa. Mientras la configuración de la acción narrativa de la novela de Werfel se concentra en el episodio del artista que, representante de una forma seria y tradicional, se esfuerza por

estar a la altura de una época que observa, cambia en una dirección que ya no comprende, el tratamiento de Kracauer de la opereta responde a un impulso crítico y paródico de su propio presente. En la novela de Werfel, la crisis creativa de Verdi, anuncio del fin de un período del arte, se corresponde con una disputa por un arte estrechamente vinculado a tradiciones nacionalistas, tal como se expresa en la antítesis que representan los principios estéticos de Verdi, el artista nacional de la cultura popular, y Wagner, el estandarte de la música del futuro: “Para Werfel este tipo de arte moderno es el arte del norte de Alemania, en contraste con el arte natural, del sur de Italia [...] El arte alemán personificado por Wagner no es un arte del pueblo, sino un arte individual que crea en el aislamiento” (WAGENER, 1993, p. 82).

En el fenómeno de emigración que representa la opereta se advierte la presencia de un cosmopolitismo que se opone a la fuerza identitaria promovida por la ideología nacionalsocialista de “la sangre y el suelo” (AGARD, 2006, p. 69). La bohemia de los bulevares expresa el modo en que la noción de Estado Nación se encuentra subsumido al predominio del capitalismo financiero. El protagonista de la novela de Werfel responde a un esquema ideológico en el cual las nociones de arte popular, artista ingenuo y parámetros nacionales confluyen en una ley supuestamente natural. Así se representan los pensamientos que se despiertan en Verdi ante el improvisado canto del sencillo y contrahecho Mario:

He aquí cómo el lenguaje superior de la música hacía brotar del espíritu inconsciente y como sonámbulo del cantor verdadera poesía. Tal cosa era justamente lo contrario de la teoría wagneriana, según la cual la poesía era la que debía hacer brotar la música [...] No cabía duda: la cuadratura del aria, la simetría ridicularizada, la estructura tripartita o fuese cual fuese la denominación, no era algún capricho impuesto alguna vez al mundo, sino una ley natural, realizada y revelada por el genio italiano” (WERFEL, 1940, p. 118s.)

El genio de Offenbach, por el contrario, se alimenta e inspira por el contexto social de falsa reconciliación del primer capitalismo (cf. KRACAUER, 2015, p. 83). Ante la pretendida condición natural de la ley musical que se pone en juego en la novela sobre Verdi, la opereta y el espacio del que surge, el bulevar parisino, dan cuenta de una realidad social que se delinea de acuerdo a los parámetros de la industria de la diversión. También en el libro de Kracauer se mide al artista frente a Wagner, pero no se los reconoce en una disputa por un mismo espacio, o línea de desarrollo. La confrontación con Wagner de la que da cuenta Kracauer responde a otros parámetros. A la construcción de grandes decorados de las óperas de Wagner, Kracauer destaca la tendencia destructiva de toda ilusión de realidad que caracteriza a Offenbach; frente a los efectos monumentales de la “obra de arte total” que acerca el arte a la religión, Offenbach se concentra en lo pequeño: “Si Wagner creaba dramas musicales a partir de la mitología y de las leyendas populares, que pese a –o precisamente por– sus rasgos pesimistas al final reforzaban o incluso

glorificaban la impotencia política de la burguesía alemana, Offenbach convertía temas antiguos en sátiras en las que ponía juguetonamente del derecho lo que estaba del revés: la situación política” (KRACAUER, 2015, p. 211).

Entre dos paraísos. A las puertas del infierno

En el prólogo a su *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (1969) Kracauer considera su ensayo histórico como una continuidad de su trayectoria intelectual. Desde su punto de vista, el libro es

otra de mis tentativas por destacar el significado de áreas cuya demanda de ser reconocidas en su propio derecho no ha sido atendida aún. Digo ‘otra tentativa’ porque esto es lo que procuré hacer a lo largo de toda mi vida: en *Los empleados*, quizá en *Ginster*, ciertamente en el *Offenbach*. De modo que, finalmente, mis principales esfuerzos, tan incoherentes en la superficie, asumen una dirección determinada; todos han contribuido, y continúan contribuyendo, a un único propósito: la rehabilitación de objetivos y modos de ser que aún carecen de nombre y que por ello son pasados por alto o juzgados erróneamente (KRACAUER, 2010, p. 52).

¿Qué es lo desatendido que sale a la luz en *Los empleados*, *Ginster* y en el *Offenbach*? Si se considera que tanto el ensayo como la novela tematizan la actualidad, y que el *Offenbach* es el único trabajo de los mencionados que indaga sobre la historia, se podría acceder al punto de vista que justifica la afirmación de Kracauer. A la luz de una visión panorámica de la obra de Kracauer, Karsten Witte asegura que “[l]a aportación más importante de Kracauer es que su mirada se detuvo en los márgenes de la alta cultura y se dirigió a los medios de la cultura popular: cine, deportes, opereta, teatro de revista, publicidad y circo” (WITTE, 2008, p. 127). La enumeración es sugestiva, por cuanto pasa revista de formas de arte y de entretenimiento vinculadas a la industria de la cultura impugnada por la Teoría Crítica. En este punto Kracauer se distingue de las premisas de Adorno. Lejos de condenar las formas artísticas a las que da lugar el capitalismo avanzado, el intento de Kracauer procura rehabilitar la posible utopía de lo que ha sido condenado de manera prematura y unilateral:

He aquí un artista que servía a la voluntad del bulevar, orientada a la vida terrenal, y que sin embargo despertaba la sospecha de mantener relaciones con el más allá. Pero el enigma de la contradicción entre su apariencia misteriosa y el *esprit* despierto y burlón que él representaba, era fácil de resolver [...] La inquietud de la figura de Offenbach se debía a que en ella había algo de utópico, algo que todavía no se había hecho realidad. Su música –y en general, todo él– anticipaba una situación de la sociedad en la que todas las fuerzas siniestras quedaban demolidas [...] Si Offenbach era un mago, en cualquier caso hacía magia blanca, la que conjura fantasmas y propicia la imagen amable de una patria mejor para la humanidad (KRACAUER, 2015, p. 104).

Con el Offenbach ya no se trata de descubrir los gérmenes del futuro en el presente, como en los ensayos de la década de 1920; en la retrospectiva al siglo XIX se asiste tanto a una genealogía del presente histórico como a la implementación de analogías que surgen de un pensamiento condicionado por imágenes. Desde la perspectiva histórica, las afinidades entre el París del *Second Empire* y la Alemania nazi adquieren contornos comunes, un juego de apariencias que no deberían ser soslayadas. Pero la constatación de correspondencias no agota la mirada crítica. El futuro del París del *Second Empire* se presenta como una concreta y determinada posibilidad histórica del contexto de lectura de Kracauer. Pero por medio de la misma operación crítica, también se realiza una revisión no menos concreta de las utopías aplazadas. La dualidad de la escritura de Kracauer, que, a un tiempo, adopta el estilo propio de la sociedad de masas y denuncia por medio del desenmascaramiento la farsa sobre la que se sostiene, y que, no obstante, es capaz de reconocer, en el mismo material, el plano utópico latente, es la que le permite evadirse de toda crítica moral del período. Como en los ensayos de la década de 1920, se asiste al análisis de fenómenos ambivalentes, por cuanto no solo manifiestan el grado de alienación al que se somete la sociedad, sino que también expresan “la esperanza utópica en una sociedad emancipada” (cf. VEDDA, 2013, p. 81).

La misma consciencia acerca del carácter ineludible del presente histórico es la que le permite a Kracauer proponer un rebasamiento de los límites de la sociedad burguesa sin apelar a una trascendencia teórica, en la medida en que el mismo elemento que acompaña el desarrollo histórico es el que impulsa una superación, en gran medida indefinida, o, en todo caso, abierta. Según se afirma en el prólogo, las operetas de Offenbach “no son solo la expresión más representativa de la era imperial, sino que al mismo tiempo intervienen en el régimen como una fuerza transformadora. Por una parte, reflejan su época y, por otra, la hacen estallar” (KRACAUER, 2015, p. 24). Esta ambigüedad de la opereta se corresponde y se aclara si se tienen en cuenta la que atraviesa la misma sociedad. Jörg Später destaca: “Al mismo tiempo, la sociedad estaba atravesada por contradicciones que podían provocar ambas cosas: o una superación revolucionaria de las oposiciones, o su clausura autoritaria” (SPÄTER, 2016, p. 328).

La presencia latente de lo utópico que sugieren las obras de Offenbach, de esta manera, no supone una confirmación real; como sugiere el *Leitmotiv* de los compases que no logra reconstruir, Offenbach se encuentra entre la melancolía por el paraíso perdido e irre recuperable, y la utopía del paraíso prometido (KRACAUER, 2015, p. 220). La yuxtaposición de épocas con la que juega el libro sobre Offenbach no hace de la analogía una clave de interpretación histórica, pero permite la distancia necesaria que requiere la mirada del historiador que no deja de atender el presente. Como sostiene Kracauer al comentar la anécdota relatada por Proust acerca de la visita que Marcel le hace a su abuela, la mirada del protagonista se convierte en un palimpsesto, en la medida en que al mismo tiempo observa a su abuela como al ser querido que ha ido conociendo a lo largo de los

años y como a la “vieja consumida” que es; de un modo similar la historia le exige al historiador una disposición semejante:

A veces la vida produce tales palimpsestos. Pienso en el exiliado que, como persona adulta, ha sido forzado a dejar su país [...] Cuando se instala en otra parte, todas aquellas lealtades, expectativas y aspiraciones que conforman una parte tan amplia de su ser son automáticamente arrancadas de raíz. La historia de su vida se ve interrumpida, y su yo “natural” se ve relegado al fondo de su mente [...] Pero como el yo que era continúa ardiendo debajo de la persona en que está a punto de convertirse, su identidad es propensa a encontrarse en estado fluido; y es probable que nunca pertenezca enteramente a la comunidad a la que ahora de alguna manera pertenece. (Y que sus miembros tampoco piensen de buen grado en él como uno de los suyos). De hecho, él ha dejado de “pertener” (KRACAUER, 2010, p. 122).

Resulta difícil no pensar en el Kracauer del Offenbach cuando sostiene que piensa en el exiliado. La mirada extraterritorial de Kracauer que en París se concreta como condición real es otro de los aspectos que lo vincula con el músico alemán. Offenbach no pertenece íntegramente al grupo de apátridas que conforman la bohemia parisina. Su intención se dirige al núcleo de la sociedad, no intenta radicalizar la evasión respecto de ella. Su relación con los bulevares se encuentra centralmente condicionado por su arte. Si en París Kracauer vio cómo se realizaba su condición de exiliado que caracterizaba a sus trabajos de la década de 1920, quizá en el Offenbach se anuncia ya la certeza de no pertenecer ni al grupo de exiliados que caracteriza al historiador. Pero un anuncio que se radicalizaría con el tiempo. Entre 1934 y 1937, durante el proceso de escritura del Offenbach, la barbarie nazi anunciaba lo peor; los temores a que daba lugar, poco después, habrían de realizarse de una manera inconcebible.

Referencias

ADORNO, Theodor W. Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach y el París de su tiempo. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. In: _____. *Escritos musicales VI*. Madrid: Akal, 2014, p. 457–460.

AGARD, Olivier. L'exil parisien de Siegfried Kracauer. *Revue Atala. Cultures et sciences humaines*. n° 9, “La France et l'Allemagne”, p. 59–71, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas en Baudelaire. Traducción de Mariana Dimópulos. In: _____. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, p. 183–242.

DESPOIX, Philippe. ¿Una historia otra? (Re)leer Historia. Las últimas cosas antes de las últimas. Traducción de Silvia Labado. In: MACHADO, Carlos; VEDDA, Miguel (comps.). *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010, p. 73-88.

GILLOCH, Graeme. *Siegfried Kracauer. Our Companion in Misfortune*. Cambridge: Polity Press, 2015.

JAY, Martin. Adorno and Kracauer: Notes on a Troubled Friendship. *Salmagundi* 40, p. 42-66, 1978.

JAY, Martin. *Exilios permanentes. Ensayos sobre la migración intelectual alemana en Estados Unidos*. Traducción de Mario Iribarren. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2017.

KOCH, Gertrud, *Siegfried Kracauer. An introduction*. Traducción de Jeremy Gaines. Princeton: Princeton University Press, 2000.

KRACAUER, Siegfried. *Offenbach o el secreto del Segundo Imperio*. Traducción de León Kopp. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1947.

_____. *Jaques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Werke in neuen Bänden Vol. 8*. Editado por Ingrid Belke en colaboración de Mirjam Wenzel. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

_____. *Estética sin territorio*. Traducción de Vicente Jarque. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2006.

_____. *Los empleados*. Traducción y notas de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.

_____. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Traducción de Guadalupe Marando y Agustín D'ambrosio. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.

_____. *Offenbach y el París de su tiempo*. Traducción de Lolo Ábalos. Madrid: Capitán Swing, 2015.

KRAUS, Karl. Renacimiento de Offenbach. In: _____. *La Antorcha*. Traducción y selección de Adán Kovacsics. Barcelona: Acantilado, 2011.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Traducción de Pilar Vila. Madrid: Cátedra. 1995.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. *Historia*. Vol. 25, nº 2. 2006. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200003&lng=pt&tlng=pt (acceso: 15/09/2019).

MURGER, Henry. *Escenas de la vida bohemia*. Traducción de Teresa Gallego Urrutía. 2007. Barcelona: Alba, 2007

SPÄTER, Jörg. *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*. Berlín: Suhrkamp, 2016.

VEDDA, Miguel. “La gran grieta del mundo”. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y los debates sobre la figura del intelectual. In: *Pandaemonium Germanicum* 17 (23), p. 182–204, 2104.

_____. “Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin”. *Impulso, Piracicaba*, 23(57), p. 79–86, mayo–septiembre de 2013.

WAGENER, Hans. “Verdi: A Novel of the Opera”. In: _____. *Understanding Franz Werfel*. Columbia: University of South Carolina, 1993, p. 77–84

WERFEL, Franz. *Verdi. La novela de la ópera*. Traducción de Pablo Simón. Buenos Aires: Compañía editora del Plata, 1940.

WITTE, Karsten. Posfacio. Traducción de Laura Carugati. In: KRACAUER, Siegfried, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa. 2008, p. 125–139.

Seção
Livre

Autonomia, arte e literatura na
sociedade do espetáculo

Autonomy, art and literature in
the society of the spectacle

Tiago Costa

Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica - PUC-Rio. É Professor Adjunto na FAMATH/RJ e Professor de em curso de pós-graduação lato sensu na PUC-Rio. Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Departamento de Letras - Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

tiagoleite79@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3035-8567>

Recebido em: 08/01/2020

Aceito para publicação em: 16/02/2020

Resumo

A ideia de autonomia está invariavelmente ligada ao que entendemos por arte moderna. Faz décadas, porém, que o conceito de autonomia perdeu status e se tornou uma noção suspeita, tida como ilusória, anacrônica, limitadora, autoritária e daí por diante. Este artigo visa refletir sobre quais seriam as consequências da ruptura com a ideia de autonomia na arte e na literatura contemporâneas frente à inegável transformação que o sistema de produção e circulação de ideias tem sofrido no contexto da sociedade do espetáculo.

Palavras chave: Autonomia. Contemporaneidade. Sociedade do Espetáculo.

Abstract

The idea of autonomy is invariably linked to what we mean by modern art. It's been decades, however, that the concept of autonomy has lost its status and became a suspicious notion, seen as illusory, anachronistic, restrictive, authoritarian, and so on. The present work aims to reflect about the consequences of the rupture with the idea of autonomy in contemporary art and literature in the face of the undeniable transformation that the system of production and circulation of ideas has undergone in the context of the society of the spectacle.

Keywords: *Autonomy. Contemporaneity. Society of the Spectacle.*

Introdução

A história da autonomia da arte na modernidade possui inúmeras versões. Às vezes ela remete às ruínas da Idade Média. Em outros casos, só é reconhecida tardiamente como obra do século XIX. Existem também os que questionam o real significado dessa autonomia.

A diversidade de circunstâncias relacionadas ao fundamento da ideia moderna de arte não permite uma interpretação unívoca de seu sentido. Porém, há relativo consenso sobre o percurso genérico que se inicia com o declínio da temática religiosa, segue pela superação da representação e, por fim, desembarca no estatuto plural, suspensivo e híbrido da arte contemporânea.

Nesse trajeto, os sucessivos rompantes de liberação temática e formal que impulsionaram a arte moderna muitas vezes foram viabilizados pelo mercado. Todavia, este último também tem um débito histórico com a primeira. Sem o surto das cidades renascentistas, da burguesia, do mecenato e da imprensa, os artistas continuariam a serviço do clero, da nobreza e da ideologia que os privilegiava. Sem a invenção de símbolos, imagens, rituais e ideais que legitimassem uma nova visão de mundo, a burguesia talvez não tivesse alcançado o controle político do Ocidente.

A parceria, entretanto, quase nunca foi motivo de orgulho para os artistas. Inicialmente, porque expunha sua condição plebeia. Mais tarde, após a consolidação da burguesia industrial, porque levantava suspeita sobre os limites da independência estética. Como explica Terry Eagleton, “Do Romantismo ao modernismo a arte busca tornar vantajosa para si a autonomia que ganhou com sua condição de mercadoria, transformando em virtude aquilo que não passava de desagradável necessidade (...)” (EAGLETON, 1993, p. 267).

Frente a esse vínculo histórico, foi comum a reação artística à ideologia burguesa por meio da resistência subversiva a qualquer conteúdo facilmente assimilável. Nesses casos, a tendência foi repudiar o *ethos* iluminista, apontando a razão como uma serviçal vulgar dos interesses ainda mais vulgares da burguesia. Paralelamente, o misterioso e o simbólico tornaram-se instrumentos centrais na defesa da liberdade artística. José Guilherme Merquior lembra que: “Para Baudelaire, o grande defeito de Voltaire era a falta de mistério. Nunca se viu uma recriminação surtir mais efeito” (MERQUIOR, 1990, p. 357).

É claro que nada disso ocorreu de forma tão esquemática. Uma corrente realista sempre manteve diálogo com a lógica do discurso político iluminista, em contraponto à vertente que, ao menos desde o romantismo, incorporou enigma e incomunicabilidade ao cerne da noção de autonomia artística.

Por outro lado, o ideal da autonomia também serviu como horizonte para uma linhagem de autores solipsistas, que pelo uso da abjeção e da autoimolação exploraram a crítica à moralidade comum. Essas obras essencialmente corrosivas e desmacaradoras em

nada se alinhavam aos compromissos edificantes da sublimidade ou da transformação política.

Em resumo, ainda que se trate de um conceito controverso, com uma história marcada por ambiguidades, a ideia de autonomia está invariavelmente ligada ao que entendemos por arte moderna. Por trás dos mais farsescos e dos mais heroicos gestos, é possível encontrar o norte da autonomia orientando a elaboração de temas, formas e técnicas que construíram a gramática estética do ocidente moderno.

Faz décadas, porém, que o conceito perdeu status e se tornou uma noção suspeita, tida como ilusória, anacrônica, limitadora, autoritária e daí por diante. A rejeição da ideia de autonomia pode ter origem em argumentos que apelam para o inconsciente e para o corpo, para o conflito de classes e para as revoluções tecnológicas, entre outros. Algo, no entanto, parece ligar essas objeções. Ocorre que os signos que exaltavam a singularidade do artista e da obra estão por demais ligados às noções modernas de sujeito e representação, bem como aos seus sucedâneos cognitivos e éticos que vêm perdendo vertiginosamente prestígio no meio intelectual.

Assim, é comum, por exemplo, ouvirmos falar que a literatura entrou numa era pós-autônoma. De acordo com Josefina Ludmer, tal literatura opera uma espécie de sobreposição entre ficção e cotidiano, numa realidade “desdiferenciadora”:

(...) é uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático (LUDMER, 2007).

A noção de literatura pós-autônoma reflete um juízo dominante na arte contemporânea acerca da ambiguidade entre realidade e signo. Há algum tempo esta constatação tem estimulado teóricos e artistas contemporâneos a forjar uma estética do irrepresentável, no intuito de fugir às armadilhas da tradição representacionista que teria confinado a experiência humana à lógica dualista dos sujeitos cognoscentes e objetos cognoscíveis. Segundo Rancière, Lyotard teve um papel pioneiro na sistematização dessa estratégia:

Em Lyotard, a existência de acontecimentos que excedem o pensável clama por uma arte que testemunhe o impensável em geral, o desacordo essencial entre o que nos afeta e aquilo que nosso pensamento pode dominar. Então, é próprio de um novo modo de arte – a arte sublime – inscrever o rastro desse irrepresentável. (RANCIÈRE, 2013, p. 121)

Uma das mais notórias táticas das vanguardas contemporâneas para evitar a recepção tradicional é não produzir objetos. Realizar uma arte sem obras de arte, apenas com performances, provocações, intervenções, interações etc. que precipitem o curto-circuito da lógica autor-obra-espectador. Outro expediente comum tem sido a mistura de técnicas em arranjos incidentais de som/vídeo, escrita/arte-visual e o que mais se

imaginar. Na literatura, a intertextualidade, a autoficção, a metaficção, a fragmentação etc. têm caracterizado os esforços para a elaboração de escritas de gêneros híbridos. Sem contar que milhares de sites exploram linguagens múltiplas e simultâneas que moldam o novo cenário estético virtual/digital no qual se misturam arte, cultura e capitalismo.

No âmbito acadêmico, noções como as de “campo ampliado”, “processos híbridos”, “escritas performáticas” procuram sintetizar a proliferação e o cruzamento dessas produções. Mas é nítida a dificuldade de integrar essas manifestações, eventos, bricolagens e afins a um regime discursivo normativo no instante em que nos deparamos com elas. Não à toa, a expressão “arte contemporânea” corresponde a um conjunto de práticas cada vez mais abrangentes e imprevisíveis, que misturam as categorias das ontologias modernas, sistematizadoras da experiência cognitiva e sensorial humana.

De que modo essas práticas realocam a arte e o artista no tabuleiro das disputas pelo protagonismo discursivo político e cultural, ainda não se sabe ao certo. Também não está claro como, especificamente, tais intervenções performáticas, experimentos híbridos e suas sublimes teorias correlatas rompem com o desejo de autonomia da arte moderna em suas diferentes facetas. Dito de outro modo: em que sentido os novos “campos ampliados” e “processos híbridos” não são um recrudescimento do programa vanguardista do século XX e de sua arte-jogo dessacralizante e desfeticizante? Não seria a “arte do irrepresentável” uma herança tardia da mística romântica e do simbolismo pós-romântico?

Não se trata de uma mera identificação de influências, o que seria estéril. O que proponho neste artigo é refletir sobre algumas das consequências da ruptura com a ideia de autonomia na arte e na literatura no contexto da cultura contemporânea do espetáculo. Para tanto será importante outra rápida incursão histórica às origens do nosso problema.

Espetáculo e ideologia

No segundo capítulo do excurso II de *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer apresentam a famosa hipótese sobre como o cinema e o rádio reduziam o esclarecimento à ideologia. Para eles, isto ocorria devido a uma estratégia pela qual os produtos da Indústria Cultural, ao mesmo tempo que se furtavam de responsabilidade social (invocando seu caráter de entretenimento), pareciam alimentar a pretensão de serem obras estéticas e, portanto: “uma configuração da verdade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 16).

Tal pretensão gerava um efeito de ambiguidade pelo qual as obras da indústria cultural buscavam interferir no debate público pela graça e diversão. No entanto, para Adorno e Horkheimer, evidentemente, a cultura de massas não era um novo fruto da expressão desafiadora da autonomia artística em relação ao *status quo*. Pelo contrário, a estética da indústria cultural se expandiu justamente por conferir a todos os seus produtos

uma ambiência de familiaridade e semelhança, na qual a eventual singularidade do artista de massa já era em si mesma uma fabricação.

Adorno e Horkheimer desconfiavam desta padronização estética que se apresentava como uma inocente satisfação das necessidades dos consumidores, ou ainda, como um efeito espontâneo do desenvolvimento técnico. Para eles, se existisse alguma consequência clara da racionalidade técnica esta era a racionalidade da dominação, ou seja, o desenvolvimento dos mecanismos de alienação social. Um exemplo disso seriam as classificações dos produtos de entretenimento:

As distinções enfáticas que se fazem entre filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores. Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar como que espontaneamente com o seu nível, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 116)

Segundo Adorno e Horkheimer, as vantagens e desvantagens de adquirir esse ou aquele produto da indústria cultural serviam apenas para alimentar a ilusão da concorrência e da livre escolha. No final das contas, as hierarquias sociais mantinham-se silenciosamente intactas diante da adesão integral da sociedade ao consumo de massas. Os filmes eram apenas o ápice desse processo: “Gravar sua onipotência no coração dos esbulhados, que se tornaram candidatos a *Jobs*, como a onipotência de seu senhor, eis aí o que constitui o sentido de todos os filmes, não importa o *plot* escolhido em cada caso pela direção de produção” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117).

A Indústria Cultural prometia uma fuga do cotidiano que era um retorno ao ponto de partida. A expectativa de uma liberdade na forma do prazer das imagens e da projeção na vida das estrelas era, no fundo, um esquecimento da resignação com que os cidadãos entregavam suas vidas, sem reservas, ao sistema de produção e consumo do mundo do trabalho.

O que pretendo argumentar é que, em muitos sentidos, este cenário de falsa liberdade de escolha, construído em torno da lógica de consumo da cultura de massa, não desapareceu de 1940 até hoje. A despeito dos diagnósticos que previram o declínio da lógica do espetáculo em um mundo ramificado pelas redes virtuais e interativas, o que se viu foi a expansão e onipresença do espetáculo em todos domínios da vida pública e privada. Feito os devidos ajustes, continuamos a obedecer com resignação aos imperativos do consumo de massa, que segue se apresentando como um espelho da “realidade” ou, o que é pior, como a própria finalidade da vida.

Entretanto, é inegável que o acesso generalizado aos mecanismos de produção e circulação audiovisuais problematizou o debate sobre a centralidade da indústria cultural

na criação de padrões comportamentais. Por lógica, a mudança no modo de criar e consumir arte incide na crítica de arte. Conseqüentemente, tais inovações técnicas alteraram o debate estético. Assim, antes de abordarmos as relações entre arte contemporânea e espetáculo, é preciso introduzir o tópico da revolução tecnológica e suas conseqüências na discussão sobre a autonomia artística.

A tomada do cotidiano pelo mundo virtual, as alterações protéticas do corpo, a nanotecnologia, a manipulação genética, a inteligência artificial etc., tudo isso tem apontado para uma nova era do desenvolvimento humano que vem sendo descrita como a era “biocibernética”, “pós-orgânica”, “pós-humana”, entre outros. A autoimagem do ser-humano se dispersa rapidamente do retrato construído ao longo da modernidade.

A presença da tecnologia na vida humana, porém, não é nenhuma novidade. Ao contrário, como observa Lúcia Santaella, o que caracteriza a espécie humana é justamente ser um animal desnaturalizado. Desde que começamos a nos comunicar por linguagem simbólica somos um animal pós-orgânico, dependente de todos os prolongamentos do corpo realizados pela técnica, pela escrita, pela representação e pela maquinaria que estendem nossa vida física e psíquica ao meio em que vivemos, alterando o mundo e a nós mesmos. Nesse sentido, de acordo com Santaella:

(...) o papel que a transformação tecnológica do corpo vem desempenhando para a emergência do pós-humano deve ser entendido não só como resultado dessas transformações, mas, sobretudo, como desconstrução das certezas ontológicas e metafísicas implicadas nas tradicionais categorias, geralmente dicotômicas, de sujeito, subjetividade e identidade subjacentes às concepções humanistas que alimentaram a filosofia e as ciências do homem nos últimos séculos e que hoje, inadiavelmente, reclamam por uma revisão radical (SANTAELLA, 2007, p. 136)

O problema da atual revolução tecnológica, portanto, não estaria exatamente no fato de que ela altera a “natureza humana”, mas sim na sua capacidade de nos forçar a pensar sobre paradigmas diferentes daqueles que exerceram hegemonia até recentemente. Entre outras coisas, estamos sendo obrigados a repensar os pressupostos da moderna filosofia do sujeito, tais como a noção de representação, de identidade e de autonomia. Há uma nítida sensação de que a vida tem sido experimentada como um processo descentralizado, vertiginoso e híbrido. Essa percepção, que está intimamente ligada às transformações materiais do nosso tempo, tem levado teóricos e artistas a pensarem sobre como produzir novas formas de ação-afecção-cognição pela arte que dialoguem com os novos modos de existência subjetiva e social.

Contudo, se há um grande interesse em desvendar o que a tecnologia tem feito das certezas humanas, parece cada vez mais fora de moda se perguntar sobre o que as certezas humanas têm feito da tecnologia. Isto é, *como os homens moldam a técnica de acordo com seus propósitos ideológicos*. Este segundo fator, no entanto, sempre esteve imbricado com o impasse da autonomia estética e me parece decisivo para a análise das

práticas e narrativas que formam a noção contemporânea da arte do irrepresentável e das literaturas pós-autônomas, mencionadas anteriormente.

Nesse sentido, é interessante revisitar a famosa hipótese de Rancière sobre o assunto. Para ele, a passagem do regime representativo para o que chama de “regime estético” não é meramente uma mudança de sinais que gradualmente teria levado a ordem da comunicação realista para a desordem intransitiva e abstrata. Também não é a consequência progressiva do processo de autonomia, que obcecou a modernidade em todas as suas esferas discursivas.

Acontece que, em primeiro lugar, o regime de representação não é caracterizado por uma mera produção de semelhanças, mas por uma regulação do visível, calcada em métricas, proporções, temas etc. Em segundo lugar, mais do que uma substituição, o que se instalou gradualmente com o novo “regime estético” foi uma concomitância. Assim, ao menos desde a reviravolta romântica, se abriram os precedentes para que tudo fosse representável: grandes e pequenos temas, acontecimentos históricos e fatos banais, grandes líderes e zés-ninguéns. Esse foi, antes de qualquer coisa, o grande ataque a regulação do visível.

Para Rancière, existe um equívoco no tradicional contraste entre arte moderna – calcada na ideia de individualidade romântica e burguesa – e a arte pós-moderna – entendida como a tentativa de superação dos mitos da originalidade e do “autor proprietário”. Isso porque a ideia de gênio, tão propagada no romantismo, pressupunha tanto a identidade quanto o atravessamento de um absoluto impessoal, do qual o gênio era um portador, mas não o proprietário. Decorre daí que:

(...) encontramos, em Schelling e Hegel, a conceituação da arte como unidade de um processo consciente e de um processo inconsciente. A revolução estética instituiu como definição mesma da arte essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer. A coisa da arte é aí identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar a sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser-aí sensível (RANCIÈRE, 2013, p. 129)

Além da concomitância entre identidade e diferença, consciência e inconsciência, Rancière também chama a atenção para o fato de que a relação entre autoria e impessoalidade remete não apenas à ideia de “inspiração” romântica, mas também à impessoalidade da vida anônima e cidadina que se transformou em objeto da arte moderna. Segundo o autor: “O culto da arte nasce com a afirmação do esplendor do anonimato” (RANCIÈRE, 2010, p. 105).

Dada a hipótese de Rancière, fica a impressão de que existe algo de mal colocado no tradicional dilema da autonomia artística e de sua derrocada no pensamento artístico contemporâneo. Com efeito, para o autor, o que parece ter sido decisivo na transição dos regimes tradicionais de representação para a modernidade artística foi, antes de tudo, o

surgimento de um novo regime de visibilidade (o “regime estético”), pelo qual foi possível uma nova configuração da *partilha do sensível*, isto é, da experiência comum. Daí ele apontar o entrelaçamento entre a origem da arte moderna e a “afirmação do esplendor do anonimato”.

Há de se pensar, então, que entre os ingredientes que compõem a noção de arte contemporânea talvez haja um silencioso desprezo pela experiência cotidiana, pelo segredo do dia-a-dia. Hoje, o cidadão comum, objeto de encanto para o artista moderno, deixou de espantar a audiência. A própria ideia de anonimato tem se tornado cada vez mais estranha perante o anseio normativo por reconhecimento e visibilidade generalizados. Quem quiser existir (artista ou público) não pode ou não deve sair da malha digital que organiza a massa indistinta, reservando uma espécie de escaninho virtual no qual cada um pode experimentar a promessa de se libertar do anonimato e de ser visto e aceito como integrante desta ou daquela franquia do discurso cultural.

Por um lado, existe uma dimensão intrincada do fenômeno ligada à revolução tecnológica que tem nos impelido a uma compulsão generalizada a emitir sinais e mensagens eletrônicas, tal como Christoph Türcke descreve em sua tese da *Sociedade Excitada* (2014). Ainda estamos tentando entender como a percepção humana se ajusta às torrentes de sensações audiovisuais que têm reconfigurado nosso sistema sensorial e a produção de presença e de identidade. Entretanto, o próprio Türcke identifica que a compulsão de emitir é também uma compulsão de mercado, resultante da fusão entre a hegemonia da linguagem comercial e a popularização dos meios de comunicação digitais.

Quando o comercial se transforma na ação comunicativa por excelência, ele passa a ser equivalente à presença social. Quem não faz propaganda não comunica; é como uma emissora que não emite: praticamente, não está aí. Fazer propaganda de si próprio torna-se um imperativo da autoconservação (...). Com isso, o que primeiramente começou como exibição do poder industrial, e tinha seu lugar privilegiado nos escritórios da alta administração e nas agências de propaganda, desce à conduta do João-ninguém, sem que os poderosos pudessem abrir mão do fenômeno. (TÜRCKE, 2014, p. 37-38).

Avançando no raciocínio do autor, o que estamos vivendo no auge da revolução digital não é propriamente uma substituição da lógica da indústria cultural, mas algo como a reconfiguração de sua dinâmica. Assim, a reificação derivada do processo alienante da cultura de massa deixa de ser uma imposição externa e converte-se em uma compulsão internalizada. Pertencer à sociedade depende da adesão obsessiva ao comportamento estético comunicacional. Simultaneamente, a publicidade deixa de ter uma função meramente econômica e passa a dirigir uma nova gramática existencial:

(...) comerciais que envolvem seus respectivos produtos na atmosfera de uma malha sonora, nuvens de cores e formas de edição – em suma, todo um *lifestyle* –, que deixam aparecer a marca ou a forma do produto como que por acaso, são meras

enganações, na medida em que sugerem que não se trata mais primordialmente de sua venda mas de “estética” (TÜRCKE, 2014, p. 39)

Se concordamos com TÜRCKE, não é difícil dar um passo à frente e reconhecer que, ao lado dos sujeitos pós-orgânicos e das revoluções “pós-humana” e “pós-autônoma”, a nova cultura digital promete igualmente a realização de um desejo bastante humano de inclusão no que, até então, era a restrita festa das celebridades e dos poderosos. Agora, finalmente, a festa não é mais exclusiva, pois é realizada em um salão cada vez mais amplo e virtual, de maneira que todos possam se sentir interagindo com suas supostas diferenças. Por trás da celebração, porém, o resultado continua sendo muito parecido com o da decrépita indústria cultural do século XX: alienação e reificação.

É evidente que o culto a figuras célebres sempre existiu. Ele faz parte da história da civilização e a história da arte moderna não foge à regra. Porém, com o surgimento da indústria cultural e da cultura de massas esse fenômeno se potencializou. Mais do que isso, foi racionalizado pelo capitalismo de modo a vender um mundo de fantasias feito à medida para cada mercado alvo. Nesse sistema, as estrelas faziam parte de um jogo de promessas que consistia em apresentar um universo inalcançável, mas parcialmente experimentável pelo consumo.

Na passagem dos anos 1950–60 essa lógica adquiriu uma nova configuração cognitiva/comportamental resultante da colonização do dia-a-dia pelas imagens midiáticas. A nascente *Sociedade do Espetáculo* estendia os limites do *star system* ao indivíduo comum misturando os signos mercadológicos ao seu cotidiano. Esta verdadeira invasão da vida privada, certamente, era consequência da presença cada vez mais familiar das novas tecnologias audiovisuais (tv, gravadores, câmeras), mas também viria a se mostrar como uma recomposição das estratégias de dominação política e econômica.

Segundo Guy Debord, o espetáculo é acima de tudo uma ideologia. Como tal, corresponde a um sistema de sentido que organiza os significados da existência pública e privada através de dispositivos como a informação, a propaganda e o entretenimento (uniformizados pelas imagens-mercadoria). Estes dispositivos, a pretexto de representarem a realidade, passam a se identificar como a própria realidade.

O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio de aparência. (DEBORD, 1997, p. 17).

A cultura do espetáculo se funde ao real pela onipresente difusão de imagens-mercadoria que criam indeterminações entre valores, representações, produtos e realidade. Para Debord, o objetivo tácito dessas imagens é convencer seus espectadores da necessidade da estrutura social tal como se apresenta e, portanto, da manutenção da hierarquia da cadeia produtiva. A presença ubíqua das imagens-mercadoria inculca nos

que ocupam a base da pirâmide social o impulso visceral de defesa da manutenção do *status quo* que os subordina. O espetáculo, enfim, é uma ideologia na medida em que ratifica as representações hegemônicas da realidade e renega qualquer descrição alternativa.

Esta era, em linhas gerais, a radiografia da sociedade do espetáculo feita por Guy Debord em 1967. Na passagem para o século XXI, se acreditou que o inimigo do espetáculo poderia nascer do próprio espetáculo. A proliferação das tecnologias virtuais contendo informações falsas, produções caseiras e todo tipo de pirataria prometiam instalar o caos nas instituições organizadas. A avalanche de dados, o contrabando digital, além da anarquia de versões da realidade tornariam impossível qualquer gerência minimamente racional da sociedade e da cultura de massas.

Mas eis que o espetáculo se mostrou uma forma mais bem-acabada de dominação ideológica do que supunham os arautos de seu declínio. Ocorre que, nas últimas décadas, o que era uma vaga promessa de ascensão ao Olimpo das celebridades, se tornou uma realidade palpável e ordinária. Hoje todos nós somos artistas estrelando diariamente o filme das nossas vidas. Ou, como explicam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, entramos na era do “hiperespetáculo”, em que o próprio capitalismo se tornou um “capitalismo artista”:

A sociedade do hiperespetáculo sela a união do econômico, do divertimento e da sedução: ela é a sociedade que trata todos os temas na forma de divertimento, que transforma todas as coisas – cultura, a informação, a política – em espetáculo e show business, visando a prazeres e emoções a serem incessantemente renovados. O capitalismo artista contemporâneo se anuncia sob o signo do triunfo do *entertainment* generalizado (...) (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 270)

O problema é que, na era do capitalismo artista, toda crítica ao espetáculo só viceja na própria linguagem do espetáculo, o que de imediato a neutraliza. Fora da gramática das imagens-mercadoria nenhum discurso ou modo de existir é capaz de ganhar real amplitude. Toda ruptura com o idioma do espetáculo confirma paradoxalmente sua hegemonia e estatuto de condição de possibilidade das trocas simbólicas no interior da cultura. É difícil reconhecer um fenômeno cultural que não esteja de alguma forma crivado pela lógica do espetáculo. Mesmo no cotidiano dos miseráveis e degredados, daqueles relegados à margem de qualquer direito ou dignidade, não raro, é possível surpreender a voracidade sem limites do espetáculo se apoderando de seus imaginários.

Com a arte e a literatura contemporâneas as coisas não se passam de um modo diferente. Afinal, a arte não é um fenômeno separado do mundo. Na medida em que o capitalismo foi se estetizando, a estética foi cedendo terreno e se deixando integrar a inflação das imagens autorreferentes do espetáculo.

A uma cultura modernista, dominada por uma lógica subversiva em guerra contra o mundo burguês, sucede um novo universo em que as vanguardas são integradas na ordem econômica, aceitas, procuradas, sustentadas pelas instituições oficiais. Com

o triunfo do capitalismo artista, os fenômenos estéticos não remetem mais a mundinhos periféricos e marginais: integrados nos universos de produção, de comercialização e de comunicação dos bens materiais, eles constituem imensos mercados modelados por gigantes econômicos internacionais. Acabou-se o mundo das grandes oposições insuperáveis – arte contra indústria, cultura contra comércio, criação contra divertimento: em todas essas esferas, leva a melhor quem for mais criativo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27)

Ao que parece, o movimento de estetização absoluta do capitalismo coincide com o ápice do processo de “desdefinição” (LIPOVESTKY; SERROY, 2015, p. 27) da arte contemporânea. O resultado dessa quebra de fronteiras foi o fim da tensão declarada (e ambígua) entre arte e capitalismo. Tensão esta, frequentemente, incitada pelo ideal da autonomia artística. Acredito que é nesse ponto que o conceito se apresenta como um tópico ainda relevante para a discussão sobre a cultura contemporânea. Não para que a autonomia seja resgatada de suas cinzas, ressurgindo como o antídoto para todos os males do “hiperespetáculo” contemporâneo. Mas antes como uma lembrança da desobediência ideológica.

Considerações finais

A essa altura, então, podemos retomar o argumento central apresentado na introdução para que possamos encaminhar o texto às considerações finais sobre o assunto. Nossa questão era pensar as consequências da ruptura com a ideia de autonomia na arte e na literatura no contexto da cultura contemporânea do espetáculo. Iniciei o texto defendendo a hipótese de que, em geral, o problema da ideologia foi entendido nas últimas décadas como uma questão de desconstrução das categorias modernas de pensamento ligadas à filosofia do sujeito e seus correlatos conceituais, em particular, a noção de autonomia artística.

Penso, no entanto, que a mudança nos valores e costumes produzida pelo esforço de uma arte contemporânea descentrada e impessoal parece módica frente à obsessão por reconhecimento e visibilidade em todas as variadas dicções do discurso cultural (inclusive da vanguarda). Basta ver como as redes sociais conseguem facilmente reunir as polaridades políticas e estéticas mais ferozes dentro da mesma dinâmica irrefletida da busca por *likes* e *views*.

Um exemplo teórico disso vem do campo literário e tangencia o debate sobre a mistura entre ficção e autobiografia. De acordo com Josefina Ludmer, um dos postulados da literatura pós-autônoma é o de que “realidade é ficção e ficção é realidade”.

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da

autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc.) (LUDMER, 2007)

Em muitos sentidos a discussão é anacrônica. Basta lembrar que, em meados do século XIX, Flaubert já esclarecia o mistério explicando para os juizes do Tribunal do Sena que Madame Bovary era ele mesmo. No entanto, é compreensível a insistência no assunto, porque, de fato, o que se enxerga nas últimas décadas é um verdadeiro enxame das ficções autobiográficas. Seja na literatura comercial ou nos ciclos literários mais restritos, a exploração da própria identidade é uma tendência avassaladora e totalizante. Algo que leva a pensar muito mais numa ressurreição do autor do que na sua morte.

Como objeção, poderia se dizer que a literatura de autoficção desconstrói a figura do escritor ou desloca o lugar do autor, evidenciando o caráter desarticulado de toda a identidade e ampliando os limites do que se entendia como “fora” e “dentro” do domínio do literário. Sem dúvida. Entretanto, o que se verifica é que a orientação comum dessa literatura tem sido a de projetar o autor à celebridade e identificar seu papel na luta entre os integrados e marginais do panteão literário. Na maioria das vezes, a figura pública do autor é mais conhecida que seus romances.

Isso sem falar que, nos bastidores, o destino da arte e da literatura continua atado à negociação com os donos do poder de circulação e divulgação. É verdade que a internet democratizou essa dinâmica. Mas isso é apenas meia verdade, já que seria preciso esquecer que *Google*, *YouTube*, *Facebook* etc. são monopólios que, como outros ao longo da história capitalista, lucram com o trabalho de multidões em nome do suposto benefício civilizatório de todos.

É sempre difícil bater na tecla das relações entre arte, política e capitalismo sem soar nostálgico e defasado. Porém, é precisamente na antiga e mal resolvida relação entre arte e mercado que o problema da autonomia insiste em retornar. Aqui é preciso entender os desdobramentos da rejeição contemporânea às categorias modernas de conhecimento (sujeito, razão, representação, história etc.) tão marcantes na atual concepção de arte.

Ninguém duvida da importância da crítica à ficção logocêntrica do sujeito burguês ocidental e suas etnocêntricas metanarrativas. Ao mesmo tempo, as descrições da subjetividade como processo descentrado, híbrido e contingente criam frentes importantes de resistência a velhas estruturas normativas de significado e hierarquização estética. Aparentemente, teóricos e artistas contemporâneos anseiam por um posicionamento estético/político mais direto e honesto (ainda que eventualmente mais hermético) ao dispensarem os procedimentos tradicionais de representação. O problema é que a almejada perda de referências tem seus efeitos colaterais. Como explica Terry Eagleton:

Com o modernismo, o halo de divindade dá lugar à aura do estético, que por sua vez vem a ser dissipada pela arte tecnológica do pós-modernismo. A única aura que permanece é a da mercadoria ou celebridade, fenômenos nem sempre fáceis de distinguir. Se o romantismo tenta substituir Deus pelo sujeito insondável, infinito e todo poderoso, como sustenta Carl Smith em seu *Romantismo Político*, o pós-modernismo, no dizer de Perry Anderson, representa um “subjativismo sem sujeito”. Se Deus está morto, o próprio Homem, que chegou a sonhar em calçar seus sapatos, também está chegando ao fim. Não resta muita coisa a desaparecer. (EAGLETON, 2016, p. 176)

Trocando em miúdos, mal se concretiza, a guerrilha da arte contemporânea pela reconciliação entre forma e conteúdo (mente e corpo/ dentro e fora etc.) é envolvida com naturalidade pelo mercado, que incorpora suas técnicas para o bem de seus propósitos. Almejando a insurreição política, muitas vezes a vanguarda serve de apoio ao desenvolvimento de novos meios capitalistas de monopólio ideológico.

Arte e teoria estética procuraram corajosamente reinventar novas metáforas para fugir ao controle asfixiante do racionalismo burocrático e da metafísica travestida de crítica. Com esse intuito, desmontaram o sujeito, as identidades e a linearidade histórica. Apostaram em uma relação imediata entre cognição e afecção. No entanto, ao cobrirem a cabeça, descobriram os pés. Forneceram preciosos mapas do inconsciente para grandes oligopólios e seus marqueteiros que antecipam o comportamento dos sujeitos desejantes e descentrados, e procuram convencê-los a adotar este ou aquele hábito e a assumir esta ou aquela identidade.

No momento em que abre mão de sua autonomia – mesmo que uma autonomia precariamente definida –, a arte renuncia ao poder de deliberar sobre sua especificidade e, com isso, traçar suas diferenças em relação ao discurso e às práticas ideológicas hegemônicas. É claro que este nunca foi um poder absoluto e transparente. Como afirma Adorno em seu *Teoria Estética* (2012), a autonomia artística só existe numa relação dialética com a heteronomia (em relação ao mercado, à cultura, à política etc.). A obra de arte é o resultado momentâneo de um breve equilíbrio entre esses dois polos, mas que jamais se estabelece de modo definitivo. Ainda assim, sem o frágil limiar da autonomia, o artista corre o risco de se diluir na irrelevância das imagens e dos discursos reificantes, nos quais todos têm direito a ter voz, contanto que devidamente domesticada. É nesse sentido que Ludmer, mesmo após um diagnóstico simpático à nova literatura pós-autônoma, não deixa de alertar que:

Ao perder voluntariamente a especificidade e atributos literários, ao perder “o valor literário” (e ao perder “a ficção”) a literatura pós-autônoma perderia o poder crítico, emancipador e até subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria, específica. A literatura perde o poder ou já não pode exercer esse poder (LUDMER, 2007)

Defender a noção de autonomia não significa prezar pelas escolásticas tentativas de definir “estruturas”, “formas”, “discursos” e “categorias” do artístico. A arte é uma prática indeterminada. Esta é paradoxalmente sua característica fundamental. Ao mesmo tempo seu vício e sua virtude. Entretanto, de que vale essa indeterminação se não estiver acompanhada da crítica, da transgressão, da dúvida, do solipsismo, do engajamento, em resumo, da autonomia em relação às outras esferas discursivas da cultura?

A autonomia foi a ambígua trincheira de onde a arte moderna pôde desestabilizar a ciência, a política, o mercado e a filosofia, desacreditando seus deuses e disseminando a suspeita de que sempre havia uma outra versão da história. Como diz Eagleton (1998), é curioso pensar que a ausência de sujeitos autônomos, que até pouco tempo atrás era vista com horror pelas distopias literárias, hoje é tomada como um grito de libertação. Algo que soa como uma reação exageradamente hiperbólica à tradição iluminista, mesmo quando entendida no seu sentido metafórico.

O que parece difícil para muitos artistas e intelectuais contemporâneos aceitarem é que existem certas conquistas que são simplesmente a base para realizarmos e julgarmos nossas ideias e ações presentes e futuras, inclusive em arte. Às vezes é preciso olhar para o retrovisor antes de avançar. Nem tudo que é criador e livre precisa pagar um tributo irrestrito ao futuro.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2012.

_____. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

_____. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

_____. *A morte de deus na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo – viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. In: *Cultura e barbárie* (revista digital). Disponível em: < <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. 2007>. Acesso 9/2018.

MERQUIOR, José Guilherme. *Critica (1964–1989)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *Chronicles of consensual times*. London; New York: Continuum, 2010.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Por que o pós-humano?* REVISTA USP, São Paulo, n.74, p. 126–137, junho/agosto 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13607/15425>>. Acesso: 9/2018

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada – Filosofia da sensação*. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

“Eu sou Acácio, tu és Acácio, ele é Acácio”. Eça de Queirós, o espaço público e a banalidade do mal

“I am Acácio, you are Acácio, he is Acácio”. Eça de Queirós, the public sphere and the banality of evil

Breno Góes

Doutorando em Literatura, cultura e contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
Mestre em Literatura, cultura e contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É professor substituto de português no CAP UFRJ da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

brenocesargoes@gmail.com

Izabel Margato

Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC-Rio.

izabel.margato@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8588-5300>

Recebido em: 15/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Este artigo busca partir de uma coincidência entre um conceito de Hannah Arendt e um personagem de Eça de Queirós para discutir a relação entre a estética queirosiana e o espaço público. O debate visa fornecer subsídios para uma posterior análise da forma como Eça de Queirós foi lido durante a vigência do salazarismo em Portugal.

Palavras chave: Eça de Queirós. Espaço público. Hannah Arendt. Salazarismo. Conselheiro Acácio.

Abstract

This article aims to start from a coincidence between a concept from Hannah Arendt and a character from Eça de Queirós to discuss the relationship between Eça's aesthetics and the public sphere. The debate seeks to provide input for further analysis of the way Eça de Queirós was read during the period of salazarism in Portugal.

Keywords: *Eça de Queirós. Public sphere. Hannah Arendt. Salazarism. Conselheiro Acácio.*

É sempre um erro, ao descer uma escada íngreme, não usar o corrimão. (Conselheiro Acácio)

Eu tenho uma metáfora que não é assim tão cruel, que nunca publiquei, mas mantenho para mim mesma. Eu chamo de pensar sem corrimão. Em alemão, “denken ohne deländer”. Ou seja, como quando você sobe e desce escadas e pode sempre segurar no corrimão para não cair. Mas nós perdemos esse corrimão. (Hannah Arendt)

I – Introdução

Este trabalho constitui o esforço preliminar de uma pesquisa em torno das celebrações do primeiro centenário de nascimento do escritor português Eça de Queirós, celebrado no ano de 1945, período marcado em Portugal pelo governo fascista de António de Oliveira Salazar. A pesquisa pretende avaliar de que maneira a obra do famoso autor oitocentista foi cooptada pelo discurso oficial do Estado Novo português, mas também até que ponto a oposição a Salazar (então recém legalizada, por conta da pressão democrática desencadeada no pós-guerra) conseguiu fazer do debate em torno de Eça de Queirós uma espécie de trincheira literária e cultural. O objetivo final da pesquisa é verificar se há algo de intrinsecamente literário na obra de Eça que facilitaria sua apropriação pelo salazarismo ou pela resistência antifascista que ganhava força naquele momento.

Na medida em que o objetivo mais amplo desta pesquisa transcende a mera reconstituição histórica, havendo a pretensão de que ela se constitua num estudo de caso a respeito das relações entre a obra literária e o espaço público no qual ela circula, o presente artigo – que, repetimos, é um esforço preliminar – busca refletir a respeito das relações entre a maneira através da qual Eça de Queirós elaborou esteticamente sua obra e sua reflexão a respeito do espaço público. Para o alcance desse objetivo, a escolha aqui foi tomar como ponto de partida uma espécie de coincidência: o fato de um dos mais famosos conceitos produzidos pela filósofa Hannah Arendt (referência teórica fundamental desta pesquisa) poder ser sintetizado pelo termo “acaciano”, uma palavra da língua portuguesa cuja origem remonta à obra de Eça.

II – Eichmann, um acaciano

Em abril de 1961, a já então célebre pensadora política judia de origem alemã Hannah Arendt viajou de Nova Iorque para Jerusalém para assistir – na condição de repórter da revista *The New Yorker* – ao julgamento de Adolf Eichmann, criminoso nazista então recém capturado em Buenos Aires pelo Mossad. Hannah Arendt credenciava-se para cobrir o julgamento por conta de seu livro *As Origens do Totalitarismo* (ARENDR, 1989), de dez anos antes, no qual ela descrevia a estrutura de poder de regimes por ela qualificados

como totalitários (nomeadamente a Alemanha nazi e a URSS do período stalinista) a partir de uma profunda análise de certos processos históricos que desde o século XIX teriam contribuído para a invenção dessa forma inédita de governo. Ao qualificar o regime totalitário como aquele que não tolera contradições e impede não apenas a ação política no espaço público, mas também todas as outras interações espontâneas entre pessoas, mesmo no âmbito privado (eliminando através do terror o espaço entre os homens que é a condição de sua liberdade e pluralidade, em busca de um Estado que funcione como *um* único ser humano)(ARENDR, 1989, p. 512–513) a autora posteriormente desdobrou seu pensamento sobre política no volume *A Condição Humana* (ARENDR, 1983), no qual se dedicou predominantemente à categoria da “ação” política e a sua quase impossibilidade na modernidade.

O encontro com Eichmann na corte israelense, contudo, motivaria uma guinada curiosa na obra de Arendt. Se não se notam modificações relevantes nas suas posições sobre a maior parte dos assuntos que já estudava desde antes, é notável o quanto o *foco* da sua análise mudou após o julgamento em Jerusalém. (COHN, 2003, p. 11–20) A experiência de ver e ouvir no banco dos réus o responsável pela morte de milhões deslocou o centro do pensamento de Arendt da análise política – reflexões sobre formas de governo, poder, autoridade, etc. – para os problemas da natureza do pensamento e do juízo moral: o que tornaria alguém capaz de distinguir o bem do mal? (ARENDR, 2013) Como a nossa capacidade de julgar se articula com as demais atividades de nosso pensamento, e que papel ela desempenha em nossas vidas? Todo o trabalho de Arendt escrito posteriormente ao julgamento gira em torno dessa questão, culminando em sua obra prima incompleta – interrompida pelo seu falecimento em dezembro de 1975 – *A Vida do Espírito*. (ARENDR, 2014)

Já ficou célebre a reflexão arendtiana sobre o caráter de Eichmann: apesar da promotoria do julgamento e da imprensa israelense terem feito um esforço considerável no sentido de considerá-lo um monstro sórdido e inescrupuloso, ela compreendeu o criminoso apenas como um burocrata medíocre, disposto a seguir ordens e interessado em galgar postos mais altos no serviço público nazi por mera ambição pessoal, sem opiniões extremas sobre os judeus, a ideologia nazista ou a natureza do serviço que realizava (organizar os trens de prisioneiros para os campos de extermínio). Sua capacidade de perpetrar crimes inomináveis estaria mais ligada a essa “banalidade” do seu ser (o título da reportagem de Arendt será muito apropriadamente *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*) do que a qualquer perversão cruel. O que nem sempre é lembrado quando se toca nesse famoso ponto é que o argumento da autora é construído sobretudo a partir de um *insight* natureza linguística, uma descoberta a respeito do modo insólito como Eichmann construía seu discurso e escolhia suas palavras:

(...) o horrível pode ser não só ridículo como rematadamente engraçado. (...) o ‘oficialês’ se transformou em sua única língua [de Eichmann] porque ele sempre foi

genuinamente incapaz de pronunciar uma única frase que não fosse um clichê. (...) Sem dúvida, os juízes tinham razão quando disseram ao acusado que tudo o que dissera era ‘conversa vazia’ — só que eles pensaram que o vazio era fingido, e que o acusado queria encobrir outros pensamentos que, embora hediondos, não seriam vazios. Essa ideia parece ter sido refutada pela incrível coerência com que Eichmann, apesar de sua má memória, repetia palavra por palavra as mesmas frases feitas e clichês semi-inventados (quando conseguia fazer uma frase própria, ele a repetia até transformá-la em clichê) toda vez que se referia a um incidente ou acontecimento que achava importante. (...) o que ele dizia era sempre a mesma coisa, expressa com as mesmas palavras. Quanto mais se ouvia Eichmann, mais óbvio ficava que sua incapacidade de falar estava intimamente relacionada com sua incapacidade de pensar, ou seja, de pensar do ponto de vista de outra pessoa.” (ARENDDT, 2013, p. 61–62)

Para Arendt, a capacidade que alguém pode apresentar de cometer o mal sem os impulsos cruéis de um facínora estará ligada a essa “incapacidade de pensar”, isto é: de chegar a considerar/imaginar a consequência para outros daqueles atos. A manifestação mais imediata e sensível dessa incapacidade (ou recusa), contudo, residiria nessa espécie de afasia que incapacita o indivíduo a falar com o que quer que não sejam clichês, frases feitas, jargões profissionais, *slogans* e velhos ditados. A incapacidade de articular de maneira autoral a linguagem.

Aluna de Martin Heidegger, a quem geralmente é atribuída a *boutade* segundo a qual “só é possível filosofar em grego ou em alemão”, Hannah Arendt (exímia em ambas as línguas) talvez tivesse que ter recorrido à língua portuguesa se quisesse encontrar uma palavra específica para caracterizar o modo de falar por clichês de Eichmann. Segundo o Dicionário Houaiss, o adjetivo “acaciano” – existente somente no nosso idioma – define exatamente aquele indivíduo que, como Eichmann, é “ridículo pelo seu uso de fórmulas convencionais ao falar”. A singularidade de que haja em nossa língua uma palavra específica para descrever o fenômeno que interessou Arendt explica-se pela origem da mesma: “acaciano” é um termo que remonta ao Conselheiro Acácio, personagem do romance português *O Primo Basílio* escrito em 1878 por Eça de Queirós (QUEIRÓS, 2014), e que tinha como característica fundamental exatamente falar somente obviedades através de fórmulas prontas.

Se for possível afirmar, portanto, que Eichmann é uma figura acaciana, podemos levar ao limite a relação aqui descortinada e indagar o que o fato de um romancista português do século XIX ter sintetizado na forma de um personagem as mesmas características que Arendt julgará definidoras do homem totalitário pode dizer sobre a questão da banalidade do mal.

III – Acácio e Eça

Falemos, então, desse Conselheiro e de seu criador. Em primeiro lugar chama a atenção que, em uma galeria tão vasta quanto a de Eça, tenha sido esse e não qualquer outro o personagem que mais se immortalizou e conquistou corações e mentes de leitores e não leitores, tendo uma sobrevivência na língua portuguesa comparável à de D. Quixote (que gerou o adjetivo “quixotesco”). A questão fica mais insólita quando nos damos conta que, em contraste com o Cavaleiro da Triste Figura, que é protagonista de uma obra que reside no centro do cânone ocidental, o Conselheiro Acácio não passa de um coadjuvante cômico de um romance escandaloso de adultério, interferindo, aliás pouquíssimo, na trama principal do *affair* entre a heroína Luísa e o seu primo Basílio, do título. Além de suas platitudes, sabemos apenas que Acácio é calvo, frequenta a casa de Luísa, e é – como Eichmann, a propósito – um funcionário público. Ao longo de todo o romance, Acácio tece comentários absolutamente irrelevantes e previsíveis sobre quaisquer assuntos, embora use sempre o tom grave e pomposo de quem está proferindo máximas. No episódio do romance em que D. Felicidade (personagem que, ademais, nutre por ele uma paixão fulminante) relata a queda de uma escada, Acácio sentencia o banal com ares de verdade transcendente: “É sempre um erro, ao descer uma escada íngreme, não usar o corrimão” (QUEIRÓS, 2014, p. 208).

Na verdade, a presença tão marcante de um personagem como esse na trama explica-se apenas quando lembramos que Eça teve como traço transversal em sua produção a compreensão de seu próprio fazer artístico (de romancista, cronista, contista, polemista...) como uma forma de intervenção política no espaço público, de inserção de perspectivas inéditas em um debate sempre em andamento; o autor de *Os Maias* concebeu seus personagens e enredos como maneiras de interferir na sociedade que o cercava. Pode-se inferir essa sua característica não apenas através da célebre conferência “O Realismo como nova expressão da arte”, ainda de 1871 (REIS, 1990, p. 114), que se refere explicitamente a uma “missão” da arte, de “corrigir e ensinar” a sociedade através da “crítica dos temperamentos e dos costumes”), mas também nas suas muitas polêmicas em jornais e na própria realização literária que foram as *Farpas*, um conjunto de textos de intervenção sobre variados assuntos com o propósito declarado de criar dissenso e desconforto no espaço público. A figura de Acácio pode ser lida no contexto de *O Primo Basílio*, portanto, como uma voz que emerge dissociada da trama principal (na melhor tradição do “fio perdido” realista, descrito por Jacques Rancière)¹ para que através dela o autor/intelectual coloque-se em dissenso em relação a aqueles que cultivam o hábito de

¹ No livro “O Fio Perdido”, Jacques Rancière debruça-se sobre o caráter tipicamente “disforme” dos romances realistas do século XIX. Especificamente no primeiro ensaio da obra, o intelectual francês ressalta a profusão de personagens, eventos e descrições pouco ligados à trama principal nos romances realistas como um dos traços típicos dessa “disformidade”. cf. RANCIÈRE, Jacques. *El Hilo Perdido*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

se posicionar em público exclusivamente através do que Arendt chamaria depois de “fórmulas convencionais”.

Veremos mais adiante, na seção final deste trabalho, o que me parece ser uma prova irrefutável do sucesso de Eça em sua tentativa de incomodar a sociedade portuguesa através de Acácio. Antes, contudo, cabe indagar se o autor português, como Arendt, também fazia a associação entre o discurso acaciano e a “incapacidade de pensar”. Isto é: se no ambiente público no qual circulou, Eça também chegou a ligar as banalidades convencionais de certos discursos a essa espécie de afasia do pensamento que Arendt entenderá como característica decisiva de Eichmann. A resposta para essa questão surge nitidamente nas já citadas *Farpas* (QUEIRÓS, 2003), que antecedem em poucos anos a publicação do *Primo Basílio*, nas quais Eça associa claramente uma ideia à outra (embora não preveja o potencial destruidor de uma tal afasia). Em uma delas, por exemplo, o autor refere-se de forma sarcástica aos discursos vazios e convencionais dos partidos políticos portugueses de então, associando-os causticamente à falta de quaisquer ideias que pudessem ser de fato relevantes no exercício da política:

Há em Portugal quatro partidos: o partido histórico, o regenerador, o reformista, e o constituinte. (...) Os quatro partidos oficiais, com jornal e porta para a rua, vivem num perpétuo antagonismo, irreconciliáveis, latindo ardentemente uns contra os outros de dentro dos seus artigos de fundo. Tem-se tentado uma pacificação, uma união. Impossível! Eles só possuem de comum a lama do Chiado que todos pisam e a Arcada que a todos cobre. Quais são as irritadas divergências de princípios que os separam? – Vejamos:

O partido regenerador é constitucional, monárquico, intimamente monárquico, e lembra nos seus jornais a necessidade da economia.

O partido histórico é constitucional, imensamente monárquico, e prova irrefutavelmente a urgência da economia.

O partido constituinte é constitucional, monárquico, e dá subida atenção à economia.

O partido reformista é monárquico, é constitucional, e doidinho pela economia!

Todos quatro são católicos, Todos quatro são centralizadores, Todos quatro têm o mesmo afecto à ordem, Todos quatro querem o progresso, e citam a Bélgica, Todos quatro estimam a liberdade. Quais são então as desinteligências? – Profundas! Assim, por exemplo, a ideia de liberdade entendem-na de diversos modos. O partido histórico diz gravemente que é necessário respeitar as Liberdades Públicas. O partido regenerador nega, nega numa divergência resoluto, provando com abundância de argumentos que o que se deve respeitar são – as Públicas Liberdades. A conflagração é manifesta! (QUEIRÓS, 2003, p. 14)

Lembremos que estas *Farpas*, que tanto incomodaram a sociedade portuguesa nos anos 1870, não são obra apenas de Eça, mas uma parceria sua com Ramalho Ortigão; e costumam, ainda, citar de forma favorável certos companheiros de geração de ambos, como Antero de Quental e Jaime Batalha Reis. Essa cumplicidade entre pares (que teve como maior realização as explosivas “Conferências do Casino”, de 1871, em que o socialismo foi pela primeira vez debatido em solo português) dá a dimensão do quanto a

questão da convencionalidade das falas e da ausência de ideias será central não apenas para o ainda jovem Eça de Queirós, mas para toda a chamada “Geração de 70” portuguesa. Esses jovens intelectuais iconoclastas, recém saídos de Coimbra, vão responsabilizar exatamente a ausência de novas ideias – e a correspondente cristalização e convencionalização anacrônica de ideias antigas – por um processo de decadência vivido por Portugal ao longo dos três séculos anteriores: na medida em que os demais países da Europa reinventavam desde o iluminismo suas ideias sobre o clero, a indústria, a política e tantos outros assuntos; na medida em que Portugal (segundo a Geração de 70) permaneceu *estagnado* durante esse período, a relação do país para com o mundo só poderia mesmo explicar-se através dessa palavra: “decadência”. (PIRES, 1992)

É evidente, contudo, que os diversos membros da Geração de 70 abordarão o tema de maneiras diferentes. Antero de Quental fará a exposição mais analiticamente bem acabada do assunto na famosa conferência *As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Três Últimos Séculos* (QUENTAL, 2016). Oliveira Martins, muitos anos depois, vai dedicar-se a produzir uma análise do *Portugal Contemporâneo* (MARTINS, 1976) que conferirá uma feição de tragédia clássica à chamada decadência, ao mesmo tempo preconizando uma futura renascença. No caso específico de Eça de Queirós, contudo, conforme já pudemos entrever no trecho citado das *Farpas*, o tema da decadência (sempre intimamente associado ao dos discursos convencionais e da ausência de ideias) será apresentado ao leitor através de um “motivo” que se repetirá de outras formas no futuro de sua obra, e se converterá em uma das mais perenes marcas da escrita queirosiana: a aversão ao que tenho chamado – na falta de palavras melhores – de *imobilidade homogênea*.

IV – A imobilidade homogênea

No trecho das *farpas* citado na seção anterior, a relação entre os quatro partidos portugueses é apresentada como sendo de absoluta igualdade, sem qualquer variação real. O cenário que Eça monta no texto é tal que os elementos dispostos diante do leitor são indiscerníveis um do outro. Da relação entre eles, portanto, não pode haver alteração, variação, ou qualquer tipo de movimento. Imagens com esse ordenamento, apresentando extrema estabilidade homogênea e nenhum potencial de transformação, serão ao longo de toda a carreira de Eça apresentadas como algo indesejável, negativo, representações do terrível: no próprio Conselheiro Acácio está implícita essa imobilidade, na medida em que os discursos banais são absorvidos e reproduzidos pelo personagem sem qualquer transformação. Se na primeira fase da carreira de Eça o motivo da imobilidade servirá sobretudo a representações do Portugal estagnado e atrasado tão criticado pela Geração de 70 (são memoráveis as descrições de Eça da baixa lisboeta em *O Primo Basílio*, sempre um lugar tedioso em que *nada acontece*, propício às *mesmices* do Conselheiro Acácio) isso

não quer dizer que o motivo literário da “imobilidade homogênea” não vá reaparecer associado a outros temas. A partir de um certo momento da década de 1880, inclusive, esse motivo se ligará a um tema que é quase diametralmente oposto ao da estagnação portuguesa: durante o auge da segunda revolução industrial e o avanço do imperialismo, Eça usará a “imobilidade homogênea” para descrever o avanço do progresso e da dita civilização europeia sobre o mundo. Veja-se este trecho da série de reportagens/ensaios “Os Ingleses no Egito”, publicada em 1884 na *Gazeta de Notícias*, em que o autor descreve o avanço do Império Inglês sobre o mundo:

Estão em toda a parte! O século XIX vai findando, e tudo em torno de nós parece monótono e sombrio – porque o mundo se vai tornando inglês. (...) Sempre um inglês! Inteiramente inglês, tal qual como saiu da Inglaterra, impermeável às civilizações alheias, atravessando religiões, hábitos, artes culinárias diferentes, sem que se modifique num só ponto (...). Mas ao menos que as aldeias onde eles passam, essas aldeias que os mesmos ingleses descrevem como pequenos paraísos de paz, de trabalhos simples, de costumes doces, de frugalidade, de frescura, de beleza moral, não sejam tornadas tão tristes como as tristes paróquias de Yorkshire, introduzindo-se logo lá o *policeman*, o depósito de cerveja, a capela protestante de tijolo, o livreiro de Bíblias, o vendedor de gin, a fumaraça de uma fábrica, a prostituição e a *workhouse*! (QUEIRÓS, 2002, p. 196)

O mesmo Eça de Queirós que desejava ardentemente um Portugal que deixasse a *mesmice estagnada* para *mover-se* em direção ao progresso e à “civilização”, vai apavorar-se quando vislumbra a hipótese de que essa mesma civilização resulte em uma homogeneização do mundo, em uma ausência de diferenças. Entre as preocupações com o atraso e o progresso, resiste a ideia da imobilidade homogênea como a menos desejável das realidades. Permanece em ambos os momentos a tomada de partido em favor do movimento e da pluralidade. Seguindo essa lógica, já na etapa final da obra de Eça, no romance *A Cidade e as Serras*, o tema da imobilidade homogênea recebe tratamento ficcional quando a cidade de Paris, com toda a sua luz e movimento – a metrópole francesa consistia então do símbolo máximo dos valores do progresso – se funde em uma sintomática massa homogênea, na cena em que a dupla de protagonistas Jacinto e Zé Fernandes sobe ao topo de Montmartre e vislumbra a paisagem:

Aí estava pois a Cidade, augusta criação da Humanidade. Ei-la aí, belo Jacinto! Sobre a crosta cinzenta da Terra – uma camada de caliça, apenas mais cinzenta! No entanto ainda momentos antes a deixáramos prodigiosamente viva, cheia dum povo forte, com todos os seus poderosos órgãos funcionando, abarrotada de riqueza, resplandecente de sapiência, na triunfal plenitude do seu orgulho, como Rainha do Mundo coroada de Graça. (...) Para este esvaecimento pois da obra humana, mal ela se contempla de cem metros de altura, arqueja o obreiro humano em tão angustioso esforço? Hem, Jacinto?... Onde estão os teus Armazéns servidos pôr três mil caixeiros? E os Bancos em que retine o ouro universal? E as Bibliotecas atulhadas com

o saber dos séculos? Tudo se fundiu numa nódoa parda que suja a Terra. (QUEIRÓS, 1997, p. 528)

O motivo da imobilidade homogênea, em que nada se transforma a ponto de se diferenciar do todo, é de fato um recurso imagético recorrentemente utilizado por Eça dentro e fora de sua obra ficcional para significar as coisas terríveis. Há, contudo, um texto específico de sua autoria em que esse motivo não é um mero recurso, mas de fato o tema central: refiro-me ao conto *A Perfeição*, de 1897, (QUEIRÓS, 2002, pp. 260–275) que retorna ao mito da Odisseia para narrar as escolhas de Ulisses diante da sua condição de hóspede/cativo da deusa Calypso, na ilha perfeita de Ogígia. Neste conto, a “imobilidade homogênea” aparece sob a sua forma mais sedutora: a ilha de Ogígia é um idílio utópico que consiste em um não cessar de relações e banquetes com uma deusa eternamente jovem, em meio a uma vegetação maravilhosa também eterna. Ulisses, ainda assim, deseja partir, embora saiba que para além da ilha de Ogígia sua vida retornará aos tormentos da viagem épica, e que – na hipótese de que ele tenha sucesso em seu aventureiro regresso – quem o aguarda em Ítaca é apenas Penélope, uma mulher menos bela e mais perecível do que a deusa que o deseja. Nada disso o faz hesitar. Diz Ulisses, no conto de Eça:

– Oh Deusa venerável, não te escandalizes! Perfeitamente sei que Penélope te está muito inferior em formosura, sapiência e majestade. Tu serás eternamente bela e moça, enquanto os Deuses durarem: e ela, em poucos anos, conhecerá a melancolia das rugas, dos cabelos brancos, das dores da decrepitude e dos passos que tremem apoiados a um pau que treme. (...) Mas, oh Deusa, justamente pelo que ela tem de incompleto, de frágil, de grosseiro e de mortal, eu a amo, e apeteço a sua companhia congênera! (QUEIRÓS, 2002, p. 269)

Mas a valorização do “incompleto”, para o Ulisses de Eça, não está apenas ligada ao amor por Penélope. A contingência é por ele tida como desejável em si mesma:

– Oh Deusa, não te escandalizes! Mas ainda que não existissem, para me levar, nem filho, nem esposa, nem reino, eu afrontaria alegremente os mares e a ira dos Deuses! Porque, na verdade, oh Deusa muito ilustre, o meu coração saciado já não suporta esta paz, esta doçura e esta beleza imortal. (...) o irreparável e supremo mal está na tua perfeição!
E, através da vaga, fugiu, trepou sofregamente à jangada, soltou a vela, fendeu o mar, partiu para os trabalhos, para as tormentas, para as misérias – para a delícia das coisas imperfeitas! (QUEIRÓS, 2002, p. 275)

É neste conto, em especial na fórmula sintética que o encerra – “a delícia das coisas imperfeitas!” – que mais explicitamente se apresenta a outra face da obsessão de Eça pelo tema da imobilidade homogênea. Não se trata apenas de odiar aquilo que é sempre igual, mas sobretudo de valorizar aquilo que é contingente, sujeito a mudanças. O conto toma partido, enfim, daquilo que em um sistema homogêneo surge como diferença. Podemos afirmar com segurança que essa é também a posição de Eça enquanto intelectual. Sua obra é sempre marcada por uma expressa recusa da defesa de teses monológicas ou ideias

defendidas de forma demasiadamente assertiva. Foi o crítico Mário Sacramento quem revelou o papel fundamental da tão consagrada ironia queirosiana nessa recusa, dado que ela confere finais sempre ambíguos para – por exemplo – seus romances:

O que dá particular relevo à obra de Eça de Queirós é as suas 'teses' serem de raiz irônica: são sempre desproporcionalmente ambiciosas para que, por esse mesmo excesso, se autodestruam. Caracterizava-o a inicial ausência de tese. E se cada livro seu toma a aparência de tese, é apenas como delimitação indispensável ao ato criador – tendo por supremo escopo deixar-nos, através da narrativa, de posse da antítese que permita reduzir à suspensão irônica a primitiva aparência discursiva. E só porque a tese sempre assim se destrói inexoravelmente a obra de Eça vive, com legitimidade, no clima da arte. (SACRAMENTO, 1945, pp. 187–188)

Essa valorização da contingência e da ambiguidade também pode ser percebida de outras formas mais sutis na obra de Eça, como por exemplo em seus aspectos estilísticos: o professor galego Guerra da Cal – talvez o mais importante pesquisador já havido da obra de Eça – possui um extenso trabalho revelando como mesmo em miudezas como o trabalho de adjetivação, Eça privilegiava sempre as *hipálages*, isto é, relações insólitas (Guerra da Cal fala em “alianças desusadas”) entre substantivos e seus qualitativos. (CAL, 1969, p. 156) Cita exemplos como: “fumava um cigarro pensativo” e “soltou uma fumaça furiosa”. (CAL, 1969, p. 158) Eça forçaria a língua, assim, para além dos seus convencionalismos, ou (se quisermos) para além do acacianismo; pelo caráter impreciso desse tipo de combinação de palavras, novamente incidiria (como no caso da ironia estudado por Mário Sacramento) em um sentido ambíguo, ou em uma miríade de sentidos sugeridos.

Ora, o que parece relevante é que, se considerarmos simultaneamente a tomada de partido de Eça a favor da contingência, sua posição de escritor disposto a interferir no espaço público através da polêmica (como demonstrado principalmente no período das *Farpas*) e a alta carga de ambiguidade da sua escrita, pode-se estabelecer uma relação entre a pluralidade de sentidos possíveis de sua obra e a necessária pluralidade de seus leitores, no espaço público. E aqui, por “pluralidade”, não se entenda apenas uma certa quantidade de leitores, mas sobretudo uma diferença *qualitativa* entre cada um deles. Uma pluralidade de pontos de vista: uma obra como a de Eça necessariamente seria incompreensível caso fosse apreendida por um ponto de vista solitário. Necessita de múltiplas pessoas diferentes interpretando-a, ou, no mínimo, uma pessoa que pudesse em seu pensamento considerar múltiplos outros pontos de vista (o que equivale a imaginar-se em público, perante outros que pensassem junto a si) captando assim as ambiguidades em causa.

Hannah Arendt, em seus estudos sobre o ato de julgar elaborados após a experiência em Jerusalém, vai apontar para essa espécie de reconstrução do espaço público na consciência como a característica fundamental do pensamento humano: pensar, para Arendt, significaria necessariamente pensar com outros – literais ou imaginários.

Percorrendo o mesmo caminho na direção oposta, contudo, a autora defenderá que a experiência do espaço público também condiciona o pensamento: só é capaz de imaginar a pluralidade de pontos de vista aquele ou aquela que tenha a experiência da alteridade.

Ora, associar esse conceito específico de "pensamento" à literatura de Eça não equivale – evidentemente – a considerar que somente sua obra demanda que o leitor seja capaz de pensar. O que se quer defender aqui é somente que, no caso de Eça, essa demanda parece ter constituído o próprio projeto de intervenção do autor, isto é: que sua obra se estrutura em torno de uma tomada de partido a favor do pensamento – esse pensamento, lembremos, que só é possível caso exista um espaço público que dê conta de sua ambiguidade. Nota-se, portanto, uma profunda coerência do autor, que ao longo de todo o seu percurso como escritor abominou a ideia de uma “imobilidade homogênea” e produziu uma obra que demanda – e parece ter o poder de produzir – exatamente um ambiente de heterogeneidade; uma obra, enfim, que acaba por ser *incapturável* por qualquer espécie de discurso acaciano.

V – 1945 (Conclusão)

Eça de Queirós deixou o mundo com o século XIX, tendo falecido no ano de 1900. Não assistiu, portanto, aos horrores das guerras mundiais e da ascensão dos fascismos. Testemunhou apenas, como já vimos, o início da perigosa escalada do imperialismo, além de algumas das primeiras investidas do antissemitismo moderno, e censurou ambos os fenômenos, respectivamente nos textos “Os ingleses no Egito” e “Israelismo” das *Cartas de Inglaterra* (QUEIRÓS, 2002).

Tendo se tornado ainda em vida um escritor popular e respeitado dentro e fora de Portugal – apesar dos temas espinhosos de muitas de suas obras – foi após a morte alçado à condição de cânone em seu país: sedimentou-se como um ícone quase nacional, tendo se tornado estátua, selo e efígie nas notas de dez escudos. Sua obra converteu-o, enfim, em uma espécie de autor de valor “indiscutível”, obrigatório nas bibliotecas das famílias portuguesas (e brasileiras, diga-se), mas alijado dos debates no espaço público. Em pouco tempo, contudo, muitas outras coisas se tornariam indiscutíveis em Portugal: a queda da Primeira República portuguesa, em 28 de Maio de 1926, abriu espaço para a ditadura fascista de António de Oliveira Salazar, o chefe de estado que um dia cunharia a frase “Não discutimos Deus e a virtude, a pátria e sua história, a autoridade e seu prestígio, a família e sua moral, o trabalho e seu dever” (ROSAS, 2001, p. 1034). Artífice de um projeto totalitário que previa não apenas suprimir as liberdades públicas dos portugueses e dos povos de suas colônias, mas de fato remodelar as consciências do país visando suprimir quaisquer divergências de pensamento, Salazar declarou certa vez que o objetivo de seu governo era suprimir da história portuguesa o “século negro” (ROSAS, 2001, p. 1034) – o

século XIX das revoluções liberais e de projetos socialistas e democráticos, como chegaram a ser os da Geração de 70 e de Eça de Queirós.

Quando pareceu que a memória do autor seria progressivamente relegada ao esquecimento em seu país, durante os duros anos do fascismo, um lance irônico do destino acabou por trazer o assunto “Eça de Queirós” de volta para o centro de um acalorado debate público e polêmico, em plena vigência do fascismo. Sucede que em 1945, ano do centenário de nascimento do escritor, um dos mais altos funcionários do Serviço Nacional de Informação (principal órgão de propaganda e inculcação ideológica do fascismo português) era ninguém menos do que António Eça de Queirós, filho do escritor. Trata-se de um personagem decisivo para a organização de suntuosas comemorações promovidas pelo governo português em homenagem ao centenário, que começaram em 1945 e se estenderam até o ano seguinte. Sendo um “nacionalista exaltado, católico intransigente, anticomunista feroz” (SCHIRÓ, 2015, p. 1102), convicto apoiador dos fascismos alemão e italiano, António Eça ainda escreveu e organizou trabalhos a respeito da obra e da figura do pai, duplamente balizados por sua autoridade genética e governamental, que buscaram “corrigir” as posições ideológicas e estéticas de Eça, ao lhes atribuir sentidos ligados a seus próprios ideais de extrema-direita. António Eça acabaria por tentar converter o pai em um “apoiente *post mortem* do Estado Novo” (SCHIRÓ, 2015, pp. 1102).

O ano de 1945, entretanto, marcou também a vitória da Europa democrática no final da Segunda Guerra Mundial, e, portanto, o primeiro grande golpe sofrido pelo governo de Salazar. Embora Portugal não tenha participado do conflito, a derrota do nazismo alemão e de outros governos fascistas Europeus colocou Salazar (juntamente com Franco) na posição desconfortável do alinhamento ideológico com o lado derrotado, submetido a forte pressão internacional. Concomitantemente, a oposição (quer de feição comunista ou liberal) ganhou novo ânimo e – a despeito da repressão violenta e da censura – organizou-se na tentativa de combater o regime. No contexto dessa grande instabilidade do poder, deu-se o fenômeno curioso de intelectuais fascistas, comunistas, liberais e até monarquistas escrevendo “uma enxurrada” (CAL, 1969, p. 31) de ensaios, estudos, análises e artigos sobre Eça de Queirós – todos se aproveitando das muitas polêmicas e ambiguidades do velho realista de oitocentos para falar, enfim, daquilo que estava interdito: política. A escrita de Eça, no momento mais inaudito, revelava a sua principal potência: a de *fundar*, em torno de si, um espaço público.

O melhor testemunho dessa capacidade da escrita queirosiana não é outro senão o do próprio António Ferro, Secretário Nacional de Informação de Salazar e maior ideólogo do fascismo português. Responsável pela conferência de encerramento da exposição oficial sobre o centenário do escritor, Ferro lamentou abertamente o poder de Eça de, ainda em 1945, suscitar debates políticos. Essa conferência sobre Eça, esquecida pelos

estudiosos por sua mediocridade enquanto esforço crítico, é entretanto valiosíssima para esta pesquisa:

A partir de há pouco tempo, é certo, desde há 15 ou 20 anos, a obra de Eça de Queirós parecia-nos já coberta daquela pátina que a imunizava das curiosidades doentias dos leitores doentios de todas as épocas. Julgamos assim que foi, talvez, imprudente libertá-las dessa pátina, limpá-las dessa poeira de quase um século, precipitar, outra vez, as novas gerações para certas páginas de *O Primo Basílio* ou *A Relíquia* de sentido já obliterado ou esquecido. (...) Nunca são os mortos, quando são grandes, que deseducam, pois os seus atrevimentos, os seus próprios defeitos já desatualizados, não correspondem à nossa época, nem se adaptam, de forma alguma, à mecânica do nosso tempo, porque jogaram com outras reações, outras modas, outras figuras. Sempre são mais de temer os vivos, os pequenos vivos. Eça de Queirós já era hoje considerado, acima de tudo e para além de tudo, um grande português. Terá sido útil, para a sua glória e para a glória de nossa literatura, misturá-lo de novo com as nossas lutas políticas e religiosas, procurar aliciá-lo, por todas as formas e com todos os pretextos, para o fazer ingressar no MUD ou na União Nacional?² (FERRO, 1949, p. 13)

Ferro dá mostras de certo *arrependimento* por ter permitido a volta da obra de Eça de Queirós para o espaço público. Parece assustado – em um momento em que, como dissemos, o regime está na defensiva – diante da força do autor para colocar em movimento um debate quando tudo que seus ideais totalitários desejavam era a imobilidade. O maior índice do temor de António Ferro, contudo, não está nessa análise quase sóbria do debate suscitado pelo centenário, mas no seu temor confesso de que ele próprio e seu país, em tempos de fascismo, acabassem sendo identificados com aquele personagem de Eça que melhor sintetizou a recusa do pensamento que mais tarde seria chamada de banalidade do mal – o Conselheiro Acácio:

É que Eça de Queirós não contava com a falta de imaginação dos seus leitores, que se agarraram ao seu caricatural tipo como excelente recurso para todas as discussões públicas ou privadas. Criou-se, portanto, em Portugal, essa fatalidade: todo orador ou conversador arrisca-se a que lhe chamem Conselheiro Acácio. Eu sou Acácio, tu és Acácio, ele é Acácio, nós somos Acácios, Vós sois Acácios (tenham paciência), Eles são Acácios... (FERRO, 1949, p. 7)

² A referência ao Movimento de Unidade Democrática (MUD) e à União Nacional é talvez o mais cínico trecho da conferência. António Ferro constrói a frase como se ambos fossem duas forças equivalentes no jogo político português quando, na verdade, o MUD havia sido criado apenas quatro meses antes – após ferrenha pressão interna e internacional – como o primeiro partido de oposição legal português desde 1933 (quando todos os partidos foram postos na ilegalidade, exceto a União Nacional, do governo). Para que se tenha uma ideia da precariedade da oposição a Salazar na altura, o MUD seria posto na ilegalidade dali a apenas dois anos, em 1948.

Referências

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense, 1983.

_____. *Origens do totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *A Vida do Espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CAL, Ernesto da Guerra. *Língua e Estilo de Eça de Queirós*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

COHN, Jerome. Introdução à edição americana. In: ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e Julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 11–20.

FERRO, António. *Eça de Queirós e o centenário do seu nascimento*. Lisboa: edições SNI, 1949.

MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. *Portugal Contemporâneo vols. I e II*. Lisboa: Guimarães & cia. ed., 1976.

PIRES, António Machado. *A ideia de Decadência na Geração de 70*. Lisboa: Vega, 1992.

QUEIRÓS, Eça de. A Cidade e as Serras. In: *Obra Completa*. Volume IV. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. Os Ingleses no Egito. In: *Cartas de Inglaterra*. Lisboa: Livros do Brasil, 2002.

_____. *Contos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

_____. *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)* Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2002.

_____. *Uma Campanha Alegre*. Lisboa: Livros do Brasil, 2003.

QUENTAL, Antero de. *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016.

REIS, Carlos. *As Conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa, S.A., 1990.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. In: *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001.

SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia*. Coimbra: Coimbra, Editora Limitada, 1945.

SCHIRO, Luís Bensaja de. Queiroz, António Alberto Eça de. In: MATOS, António Campos (org). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.

Tradução

Estudio tragicómico-pastoral-
histórico sobre la más horrible
afirmación de la teoría marxista¹

Estudo tragicômico-pastoral-
histórico sobre a mais horrível
afirmação da teoria marxista

Miklós Mesterházi

Academia de Ciências de Hungria e
Investigador do Arquivo Lukács

Francisco García Chicote

Doutor em Letras Modernas pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Docente e Chefe de Trabalhos Práticos na Cátedra de Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (UBA). Ministra cursos de Pós-graduação em universidades nacionais e estrangeiras. Participa, como assistente, da cátedra livre “Teoria Crítica e Marxismo Ocidental”.

fgchicote@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3267-390X>

Recebido em: 29/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Si uno ha de escribir una apología –y las páginas siguientes son, se las mire como se las mire, una apología–, debe empezar por la parte más difícil; esto es, decir que se trata de Lukács y de su “Observaciones de método acerca del problema de la organización”. Al igual que el famoso ensayo sobre la cosificación, esta pieza no es un estudio de circunstancia publicado primero en algún otro lugar, sino que fue escrita específicamente para *Historia y conciencia de clase*, en 1922. Y sería –de acuerdo con la bien formada opinión de expertos– meramente una versión de las regulaciones organizativas de los bolcheviques, embellecida con el lápiz labial, la sombra de ojos y otros cosméticos de la filosofía. Y es tanto más horrible si además tiene motivos o conclusiones propias de la filosofía moral: por más resistente al agua, al viento, a la luz solar, a los besos que fuese este maquillaje, la tormenta de la historia (la traición, los procesos, los campos de prisioneros, los acuerdos cínicos, las aspiraciones imperiales... en vano seguir) hizo de la cara de esta mujer la siniestra máscara de un *clown*.

Pero lo que parece a primera vista, la pregunta de si podemos o no leer los argumentos de “Observaciones de método...” asintiendo con aprobación, es en realidad únicamente la parte fácil de las complicaciones (en lo que hace a las complicaciones que uno ha de tener al escribir una apología). De acuerdo con una práctica observación de un ingenioso filósofo, constituye una comprensión insoslayable de la hermenéutica el hecho de que un pensamiento (un filósofo) solo puede ser realmente comprendido si podemos encontrar la *pregunta* a la que el pensamiento (el filósofo) en cuestión es la respuesta. Y parece ser un corolario de este hecho que el pensamiento no será envuelto por los manuales de filosofía (para ser desenterrado de vez en cuando solo para intimidar a adultos) si este es, en tanto respuesta, absurdo, o si la pregunta ya no se entiende... o si pensamos que la única respuesta correcta a la pregunta es que esta nunca debió haber sido planteada. Este podría ser el caso de Lukács y de su “Observaciones de método...” (o incluso de todo su *Historia y conciencia de clase*): la tormenta de la historia que recién mencionamos, las traiciones, los procesos, etc. no solo distorsionaron la máscara, sino también la idea de una decoración filosófica a tal punto que parece ser imposible ver en “Observaciones de método...” cualquier otra cosa que una respuesta a una pregunta que nunca debió haber sido planteada... Todo esto sería el caso, si “Observaciones de método...”, el estudio con el que cierra *Historia y conciencia de clase*, solo fuese una variante embellecida de la regulación organizativa bolchevique. Naturalmente lo es, pero solo cuando “sopla el viento sur”.²

Si se lo lee como un ensayo político, “Observaciones de método...” es una suerte de extracto de los artículos y estudios políticos (político–filosóficos) del comienzo de los años 20 del siglo pasado. Al menos desde 1921, estos trabajos se ocupaban del detenimiento de la revolución en Europa occidental (en realidad en Alemania); se ocupaban de la “crisis

² Así rezan las palabras de Hamlet: “Solo soy loco por astucia...cuando sopla el nor–noroeste/ cuando sopla el viento sur sé distinguir una garza de un halcón”.

ideológica del proletariado” y de una forma u otra llegaban todos a la afirmación de que la indecisión y el pánico, las malas consignas o las buenas pero expresadas en un mal momento, exponen eventualmente un defecto de los Partidos Comunistas³ (en realidad, el alemán): el hecho de que incluso para ellos es confuso el rol que han de desempeñar en la revolución (esto es, no son como el gran ejemplo del Partido ruso).⁴ Para formularlo de otra manera: “Observaciones de método...” es un sumario de lo que hace a los partidos comunistas (al menos en su forma ideal) –independientemente de la consigna que expresen en un momento dado bajo las presiones de las exigencias políticas– diferentes no solo de los socialdemócratas y de los líderes partidarios y sindicalistas, sino de todas las corrientes revolucionarias más sinceras: los espartaquistas, los socialistas independientes y los “marxistas holandeses”, con quienes Lukács se estaba llevando de maravillas en la revista vienesa *Kommunismus* y quienes se remitían a sus escritos.⁵ Un sumario de lo que hace a los partidos comunistas la encarnación viva del espíritu revolucionario sin compromisos (“conciencia de clase imputada”); aún más, lo que los convierte en algo en lo que uno puede saborear lo que se encuentra más allá del estado de cosas dictaminado por el mundo de las necesidades, o sea: el reino de la libertad. En resumidas cuentas (podando de un modo no completamente justo las alusiones a los debates, las políticas de alianzas y las tradiciones del partido bolchevique): lo que hace especiales a los partidos comunistas, o lo que hizo especial al Partido Comunista ruso es el reconocimiento de que el asunto organizativo no es un problema técnico, sino una de las cuestiones intelectuales más importantes de la revolución. La importancia de las perspectivas y diferencias de perspectiva y sus consecuencias resultan obvias solo cuando son planteadas como cuestiones de organización: “Mientras que en la mera teoría pueden convivir pacíficamente las concepciones y las tendencias más dispares y sus contrastes toman simplemente la forma de discusiones que pueden desarrollarse en el marco de una misma organización sin que necesariamente rompan esta” (LUKÁCS, 1969, p. 312), todas las direcciones u opiniones teóricas han de ser convertidas en una cuestión organizativa cuando quieren ser prácticas, porque entonces deben ser explorados aquellos factores que “han llevado *necesariamente* de la teoría a una acción lo más adecuada a ella” (LUKÁCS, 1969, p. 312s.). Se trata de un serio malentendido acerca de la naturaleza de la Revolución no ver que la “organización... es la forma de mediación entre la teoría y la práctica” (LUKÁCS, 1969, p. 312). El colapso del capitalismo no es una cosa que el capitalismo se halle sonriente dispuesto a presentar a los revolucionarios con arreglo a una agenda predeterminada (“[c]ualquiera que sea la situación en que se encuentre, el capitalismo

3 Cuando se refiera a instituciones históricas concretas, el término Partido Comunista aparecerá en mayúscula. En cambio, cuando se trata del concepto de Lukács sobre tales instituciones, se escribirá en minúsculas (nota del trad.).

4 Tal vez esto sea una caricatura. Algunos de sus artículos políticos escritos a comienzos de la década de 1920 son simplemente brillantes (por ejemplo, “El trasfondo social del terror blanco”).

5 Al menos Henriette Roland Holst lo hacía (ROLAND, 1921, p. 3s.).

descubrirá siempre posibilidades de solución ‘puramente económicas’” –LUKÁCS, 1969, p. 319–), entre otras muchas cosas también porque la voluntad revolucionaria de su sepulturero, el proletariado, no se enciende automáticamente, como si de alguna manera se encontrara en armonía con la crisis cada vez más profunda del capitalismo. El proletariado mismo es también prisionero de la maquinaria de la cosificación y si bien se halla forzado a luchar diariamente, su lucha diaria se va apagando luego de la satisfacción de demandas directas, o se va apagando por falta de perspectiva. Naturalmente, en una revolución el proletariado deviene únicamente consciente de lo que siempre ha sabido: su posición histórica y su misión, pero esta realización no es un plácido despertar de un sueño desagradable, sino una crisis ideológica aterradora: desarraigo de su condición, atomización, despolitización, nivel de pensamiento de aburguesamiento relativo. Esto es, la crisis “*solo puede resolverse por la acción autónoma del proletariado mismo*”, y para aumentar su acción libre entre los episodios y el todo, entre los complicados pasos tácticos y el objetivo y entre los esfuerzos de las luchas actuales y el futuro teórico, la partera es el partido. Pero lo que hace bizarro a “Observaciones de método...” no es obviamente el hecho de que recomienda como cura para las revoluciones europeas la inteligente bolchevización de los partidos (si bien esto, la bolchevización de los partidos, sea una consigna que nació un tanto más tarde), ni que la cura recomendada por Lukács no haya ayudado. (Aquí se discuten complicaciones políticas que tuvieron lugar hace cien años, y no hay movimiento ni teoría de izquierda que quisiera desempolvar la teoría bolchevique del partido). Lo que lo hace bizarro es cómo Lukács pensó resolver el secreto de la superioridad del partido comunista. La resolución de la crisis solo puede ser la acción libre del proletariado (dado que “el reino de la libertad no nos va a ser regalado de golpe como *gratia irresistibilis*, y del mismo modo que el ‘objetivo final’ no se encuentra fuera del proceso” –LUKÁCS, 1969, p. 330–); mediando entre el objetivo y los pasos tácticos, entre la teoría y la práctica (etc.), incluso si el reino real de la libertad se halle tal vez aún lejano, “el partido comunista es [...] la forma organizativa de la preparación consciente del salto y por lo tanto el primer paso *consciente* hacia el reino de la libertad” (LUKÁCS, 1969, p. 328). Y es “el primer paso *consciente* hacia el reino de la libertad” también como mediación entre sujeto e historia. Aparentemente de un modo paradójico, exactamente porque “es por su esencia un tipo de organización superior al de cualquier partido burgués y al de cualquier partido obrero oportunista” debido a “*superiores exigencias puestas a sus miembros individuales*” (LUKÁCS, 1969, p. 330). En una palabra: gracias a la *disciplina del Partido*. La libertad que se pone en discusión aquí no es, al menos en este momento histórico, la libertad del individuo, pues, como se lee en el ensayo “La cosificación y la conciencia del proletariado”, “para el individuo, se mantiene insuperable la coseidad y, con ella, el determinismo” (LUKÁCS, 1969, p. 215). O más bien –lo que resulta claro unas páginas adelante– también se trata de eso: de la libertad del individuo, e incluso no de modo marginal, si bien no en el sentido de “la ‘libertad’ del hombre actual” (LUKÁCS, 1969, p.

329). Este último tipo de libertad es pues la “libertad del individuo aislado por la propiedad cosificada y cosificadora, una libertad *frente a los demás* individuos (no menos aislados), una libertad del egoísmo y de la autocerrazón; una libertad en cuyo contexto la solidaridad y la unión no pueden tenerse en cuenta sino, a lo sumo, como ‘ideas regulativas’ sin eficacia” (LUKÁCS, 1969, p. 329). La verdadera libertad, la que uno puede disfrutar solo en el partido comunista (y que desde el exterior no parece exactamente libertad) es el resultado de la disciplina partidaria (la definición de esta última es “la libertad en su unidad con la solidaridad” –LUKÁCS, 1969, p. 330–), porque exige la entera personalidad de los miembros del partido y esto los saca de la posición de contempladores pasivos de la política (que es llevada a cabo por políticos, funcionarios, etc.), condenados como mucho a hacer comentarios satíricos (“la libertad –como ya descubrió la filosofía clásica alemana– es algo práctico, una actividad” –LUKÁCS, 1969, p. 352–). La disciplina partidaria es un intento de eliminar “la fragmentación que controla al individuo” y no apela únicamente a la libertad de juicio: elimina la “función de objeto” que todos los partidos de tipo antiguo –“ya se trata de partidos burgueses, ya de partidos obreros oportunistas”– estaban listos para dar a los “‘miembros’ de función esencialmente más pasiva” (LUKÁCS, 1969, p. 332). En este sentido, promete más que una “‘falsa conciencia’ de la efectiva ilibertad”, más que una “estructura de la conciencia en la cual el hombre *considera* formalmente libre su inserción en un sistema de necesidades ajenas a su esencia y confunde la ‘libertad’ formal de esa contemplación con una libertad real” (LUKÁCS, 1969, p. 334).

“Observaciones de método...” sigue por treinta páginas más, pero llegamos al punto al que queríamos llegar con la recapitulación: a la “afirmación más horrible de la historia de la teoría marxista”, esto es,⁶ que “la disciplina del partido comunista, la absorción incondicional de la personalidad total de cada miembro en la práctica del movimiento, es el único camino viable hacia la realización de la libertad auténtica” (LUKÁCS, 1969, p. 334). Pero llegamos aquí no en aras de la no muy impresionante conclusión (como dije, esta pieza es una apología) de que la libertad de la que habla Lukács es completamente incomprensible o (sin olvidar lo que uno sabe) por lo menos uno tiene que creer muy resueltamente en el poder encantador que la dialéctica posee al crear redención a partir de la anihilación para leer el ensayo final de *Historia y conciencia de clase* sin asombro. Pues es demasiado fácil objetar el juicio de Lukács: la libertad formal de la democracia burguesa tal vez sea simplemente el correlato ideológico de la contemplación que fuerza a uno al reino de la cosificación, pero es una condición paradisiaca si se la compara con la uniformidad comandada por los partidos comunistas.

6 Cf. Márkus (1997). En una nota, Márkus agrega: “El compromiso político que Lukács hizo con el estalinismo al comienzo de los años treinta implicó al mismo tiempo una distancia teórica respecto de este principio rector (secreto). A pesar de todos los compromisos y los cuarenta años de pertenencia, prueba la idea del intelectual como ‘partisano’, la idea de la ‘lucha partisana’ contra el monopolio intelectual del Partido” (1997, p. 124).

Llegamos a este punto en aras de la pregunta cuya respuesta Lukács haya probablemente supuesto que era la “teoría ostensiblemente paradójica” de la verdadera libertad, y en aras de por qué Lukács pensó eso. Esta pregunta (“¿por qué Lukács probablemente supuso eso?”) tiene una explicación generalmente aceptada que circula tanto en ediciones de tapa blanda como en tapa dura. Suena algo así:⁷ “Observaciones de método...” y todos los elementos de “auto-bolchevización” en *Historia y conciencia de clase* en su conjunto son documentos de una religiosidad ascética (o mística), consecuencia del sacrificio del intelecto en aras de un ídolo insondable, pero que perceptiblemente constituye una amenaza para la vida, la certeza ofrecida por el filósofo de la historia. En otras palabras: *Historia y conciencia de clase* es la traducción a un tratado, a una justificación encontrada y construida más tarde, de una ruptura: una traducción de la ruptura ocasionada por el “giro bolchevique” de Lukács en 1918–1919. Esta ruptura únicamente puede ser considerada una conversión, pues no había en el joven Lukács ninguna obra, pensamiento o siquiera idea que hubiese conducido de manera lógica a su adhesión a la revolución (al bolchevismo, a Marx, a Hegel) y era únicamente consecuente que Lukács negara todo lo que perteneciese a su trabajo pasado. Cualesquiera sean los ecos entre los manuscritos estéticos tempranos (los de 1912–13 o los de 1916–17) y la *Estética* de madurez, por más que aparezcan en esta última amigos de su juventud (Leo Popper y en alguna medida incluso Ernst Bloch), es imposible reconstruir su identidad en el cambio, su fisionomía intelectual, o aquel “único pensamiento” que, de acuerdo con Lukács, lo llevaba a uno a ser un filósofo (o el referente de una corriente o escuela filosófica). Pero las reservas de la posteridad no surgen simplemente del hecho de que quien fuera uno de los mejores escritores en lengua alemana (así se refirió Bloch al Lukács de *El alma y las formas*) empezara a escribir con afán de neófito en el insoportable idioma de los panfletos (“[d]ebo escribir un montón para formular lo que pienso; no puedo preocuparme por el estilo”),⁸ o del hecho de que negó, olvidó o apenas permitió que sus obras anteriores a su giro marxista se publicaran (y lo hizo únicamente con comentarios ridículos), o el hecho de que agregara comentarios absurdos a los íconos de su juventud, Kierkegaard, Dostoievski, etc. El giro marxista (bolchevique) de Lukács en sí (en su forma como una conversión) crea un clima sombrío no solo porque cortó definitivamente líneas intelectuales, sino porque hizo del “genio absoluto de la moralidad” (tal como lo llama Bloch en *Espíritu de la utopía*) un burócrata moralmente insensible. El escándalo que Lukács consiguió entre sus amigos y conocidos entre finales de 1918 y principios de 1919 –esto es, el hecho que apenas había publicado un artículo bellamente concebido en el periódico *Szabadgondolat* (Pensamiento libre) acerca de por qué había argumentos

⁷ Las líneas a continuación son una especie de “Greatest hits” de las interpretaciones acerca del giro de Lukács hacia 1918–1919; a pesar de que sea una (solo en cierta medida) exagerada introducción, utilicé como guía principal el manuscrito de György Bence y János Kis, escrito en 1971, “Hasta el joven Lukács y más allá” (en húngaro).

⁸ Cf. BLOCH, 1984, p. 306.

éticamente irrefutables en contra del bolchevismo,⁹ y que tuvieran que verlo ahora como un funcionario del Partido Comunista– es solamente la versión cómica del problema: el hecho de que Lukács cambiara agonías sobre ideas morales difíciles a un patrón de pensamiento poco fiable acerca de una creencia en la purificación a través de pecados, una creencia en una coreografía que podría resultar acaso en una danza inmaculada de poderes trascendentes, pero no de humanos, para los humanos esto no significa asumir los pecados de los otros –cómo podría hacerse eso– sino que simplemente significa acciones pecaminosas a partir de las cuales la marcha irredimible de la historia ha de crear el paraíso en la Tierra –porque este pensamiento no puede existir sin un poder superior–. (¿Quién osaría preguntarle a un maestro tan grande acerca del precio del progreso?!). Acaso *Táctica y ética*, el ensayo en el que Lukács presentó sus argumentos por la adhesión a la revolución (no negando, sino más bien reorganizando las ideas de “El bolchevismo como un problema moral”), dio un análisis profundo y reflexivo sobre los dilemas éticos de la revolución, pero con su extremismo (no injustificable desde el punto de vista de la filosofía de la moral) sirvió tal vez solo como una absolución de tarifa plana: una exoneración, de una vez por todas, del deber de la autoexaminación. “Observaciones de método...” es, si se quiere, solo un reconocimiento agradecido de esta absolución. De todos modos, aun si no había motivos a favor de este amor con consecuencias malditas, no se trató de un giro sin precedentes. Lukács siempre se sintió atraído por la irracionalidad, tal vez como una aversión romántica a la vida promedio, o –con guiones más sociológicos– a causa de su desagrado por “el liberalismo y la frivolidad de los abogados de Budapest y Berlín que apilaban lecturas livianas en sus mesitas de dormir”¹⁰ (lo que sería en la edición en tapa blanda: su torpeza en las cuestiones del amor, su decepción en la carrera académica o razones psicológicas que no están claras), y esta atracción se reflejaba en sus trabajos tempranos. La profesión de la fe en “decir mentiras hasta llegar a la verdad” podía ser enunciada (ciertamente en un círculo cerrado, pero aun así) solo en el período de la “actualidad de la revolución”, pero con el tiempo devino bochornosa. Pero el hecho de que Lukács no haya podido sacarse de encima la sombra de esta fe lo demuestra su silencio: el hecho de que nunca pudo regresar a la ética, incluso cuando, para completar la obra de su vida, quiso escribir, luego de la *Estética*, su *Ética*.

Hubo tiempos en los que ciertos episodios de la carrera de Lukács fueron interpretados de un modo distinto, tiempos en los que *Historia y conciencia de clase* fue considerada más estimulante y los ensayos político–filosóficos del libro escrito en 1922 fueron examinados bajo una luz más cuidadosa. Pero esos tiempos han pasado. Sin embargo, la enseñanza de la libertad “real” que se origina en o que asume la forma de la disciplina (¿o la humildad? ¿la renuncia?) no solo parece ser un abuso a la primera lectura, sino también a la décima; un abuso que sería llamado *dialéctico* solo por aquellos que son

9 Cf. LUKÁCS, 2015.

10 Cf. BLOCH, 1884, p. 308.

hostiles a Hegel y que pueden ser convincentes solo por coerción. Y solo con un pequeño cambio del contexto y con argumentos más simples, entre los muchos panfletos la *figura de pensamiento* de la libertad real a partir de la sujeción (entre otras sabidurías que funcionaban automáticamente) era directamente un abuso, no solo algo que *parecía* serlo.¹¹ Pero en *Historia y conciencia de clase*, la sorprendente argumentación se complementa con el estudio de la cosificación (después de todo, los dos estudios están incluidos en el mismo libro) y desde este punto de vista, lo que parecía ser una apología de la subordinación y la ilibertad resulta ser una –ciertamente muy– riesgosa discusión sobre un problema que cautivaba a Lukács... y la pregunta como tal nos sigue interesando incluso si la respuesta dada por Lukács nos pone los pelos de punta.

Para decirlo de otro modo –y tal vez no solo para tener un argumento más fuerte a partir de uno más débil–: en realidad parece como si “Observaciones de método...” haya también sido escrito por el genio absoluto de la moralidad. (Espero que no se malentienda: no quiero decir con esto que debería ser leído como guía de estilo de vida...).

Es solo una cuestión accesoria, pero –y para constatar esto basta con ser “extremadamente ignorante”– “Observaciones de método...” podría no ser simplemente una variante del tema “no se puede tener la razón en contra del comité central”, incluso si uno piensa que la “retractación” en el quinto párrafo del estudio no es suficiente para perdonar el error de Lukács. Solo los acontecimientos ulteriores hacen que esta parte, la sección última del estudio, resulte retractación (una palinodia de su celebración de la centralización y la disciplina), pero en los ojos de Lukács era solo la continuación lógica (o la condición autoevidente) de lo que había escrito. Puede leerse al comienzo de la cuarta sección que “la relación aquí descrita del individuo con la voluntad colectiva a la que se subordina con su entera personalidad no es –aisladamente considerada– cosa exclusiva del partido comunista, sino que ha sido también un rasgo esencial de muchas formaciones sectarias utópicas. [Algunas sectas] han entendido ese aspecto ético–formal de la organización como principio único o, por lo menos, decisivo” (LUKÁCS, 1969, p. 335). Mientras que el partido comunista solo puede convertirse en un “mundo de actividad para cada uno de sus miembros” (“la libertad –como ya descubrió la filosofía clásica alemana– es algo práctico, una actividad” –LUKÁCS, 1969, p. 352–), si el principio “de la centralización y la disciplina es el que tiene que velar por la interacción viva entre la voluntad de los miembros y la de la dirección del partido, por la vigencia de la voluntad y los deseos, las iniciativas y la crítica de los miembros respecto de la dirección” (LUKÁCS, 1969, p. 351). Por más “inevitable” que sea esta crítica en el momento, sigue siendo *post festum*, pero se transformará “en un intercambio de experiencias (LUKÁCS, 1969, p. 352),

¹¹ Cf. el brillante panfleto de Ilona Duczynska “Notas para la disolución del Partido Comunista húngaro”. En esta pieza, se habla también de Lukács. El artículo apareció en alemán en el periódico *Unser Weg* (Nuestro camino, 1 de marzo de 1922, vol. 4, n° 5, pp. 97–105), publicado por el renegado Paul Levi. Su autora, que no estaba dispuesta a retirar el artículo, fue echada del Partido.

en un debate en el curso del cual desaparecerá “la contraposición cruda y sin transiciones entre dirigente y masa, heredada de la estructura de los partidos burgueses” (LUKÁCS, 1969, p. 352). Esto, es decir el símbolo, el signo y la herramienta de la desaparición de “la contraposición cruda y sin transiciones”, es dado (o debería darse) por la flexibilidad de la jerarquía de los funcionarios. No parece un total autoengaño cuando Lukács afirma que no está predicando obediencia ciega... pero lo que predicó no sonó convincente en absoluto aún cuando lo dijo y al leerlo otra vez se torna difícil no darse cuenta de que el Lukács de *Historia y conciencia de clase* estaba, en esta quinta sección de “Observaciones de método...”, ponderando qué ingrediente era el más adecuado desde un punto de vista marxista para mezclar en la mágica poción de la eterna juventud. Pero esto, como dije, se trata en todo caso de un asunto accesorio al desenmarañar si es que hay algo interesante en las observaciones de Lukács sobre la paradoja de la libertad que es tan diferente de “la libertad del hombre actual”, que ni siquiera parece libertad en absoluto.

Deberíamos comenzar en otro lugar.

Digamos (aunque supongo que habría un número de cosas para refinar en la formulación) que Lukács estaba realmente fascinado con la pregunta acerca de qué tipos de éticas se hallan más allá de la moralidad y cuál es la bondad que prometen. Y esta fascinación no solo se expresaba en su exploración de los místicos, Eckhart y Suso, o en la atracción sentida por Kierkegaard, en la atención a los excesivos caminos de la creencia, o en el modo entusiasta con el que cantó acerca de la bondad en “Sobre la pobreza de espíritu”... sobre la bondad que no sopesa y no tiene tacto, pero que es capaz de ayudar al otro en su gélida soledad más que aquellas personas “tibias” cuya única virtud es la de subordinarse a los comandos del deber. Pero incluso en un ensayo “neoclásico” como “La metafísica de la tragedia”, en el que a través del filtro de la teoría del género Lukács habla acerca de la determinación interior del protagonista, acerca de aquella determinación que le confiere el ímpetu más allá de la deliberación, y convierte las hazañas y sus consecuencias en destino, la determinación que debe ser apreciada en esta atmósfera de necesidad. En estos experimentos y tentaciones no hay nada o casi nada que tendría que ver con los pensamientos de Lukács de 1918–1919, el rechazo o la aceptación de la violencia revolucionaria, o si tienen algo que ver, entonces solo en la medida en que reflejan el aborrecimiento (o, si se quiere, la aversión romántica) hacia el “frío mecánico” de la prosa burguesa. Lo que los ensayos citados dicen, incluso yo puedo verlo, merecería una discusión más minuciosa, y acaso sea una empresa problemática la de colgar todos los motivos de Lukács con el mismo broche. Pero creo que algunas líneas de *La teoría de la novela* destacan por qué Lukács se entusiasma por aquello que se encuentra más allá del punto de vista de la moralidad: “El cielo estrellado de Kant no brilla ya más que en la oscura noche del conocimiento puro”, se lee casi al comienzo mismo del ensayo,

y no alumbraba ya los senderos de los caminantes solitarios –que en el Nuevo Mundo ser hombre quiere decir ser solitario–. Y la luz interior no da evidencia de seguridad,

o apariencia de ella, más que al paso siguiente. No irradia de los acaeceres y su intrincación sin alma. Y ¿quién puede saber si la adecuación de la acción a la esencia del sujeto, único indicio que queda, alcanza de verdad la esencia, quién puede saberlo si el sujeto se ha hecho ya aparición, objeto para sí mismo, si su esencialidad más profunda y más propia se le enfrenta solo como exigencia infinita de un cielo imaginario de lo que debe-ser, si esa esencialidad ha de subir desde un abismo inabarcable que se encuentra en el sujeto mismo, si solo lo que surge de esa profundísima profundidad es la esencia, y nunca nadie consigue pisar y contemplar su fondo? (LUKÁCS, 1985, p. 304s.).

Viéndolo desde muy arriba, escuchar a nuestras intuiciones éticas es lo mismo que verlas con los ojos de otros, con los ojos de otros en cuyo círculo el “yo” podría sentirse en casa. Pero Lukács tenía sus dudas acerca de si este puente entre la subjetividad y el mundo, por cómo está construido, puede ser cruzado con confianza, y si podemos decir sin reservas que nosotros mismos lo cruzamos de un lado al otro. La cita posee casi todo lo que Lukács consideraba como las especificaciones características del punto de vista de la moralidad (desde el carácter aislado de las acciones hasta los problemas estáticos del sistema), y eso fue diagnosticado en *Historia y conciencia de clase* como un síntoma de un fenómeno que determina incluso las formas del pensamiento, el síntoma de la cosificación; pero no como si el punto de vista de la moral tuviese argumentos “malos” o presupuestos “defectivos”. El punto de vista de la moral (la filosofía de la moral de Kant, porque “[e]l filósofo que ha dado la representación más pura, más profunda y más exhaustiva de la moral es Kant” – WILLIAMS, 1985, p. 174-) no es una invención de los filósofos. Es la perspectiva de casi todos nosotros, la ética “imputada” de la condición moderna (la “madura virilidad”). Y porque muestra que “hemos hallado en nosotros la única sustancia verdadera” (LUKÁCS, 1985, p. 302), es una invención tal que sería inimaginable para nosotros abandonarla (e imposible también porque “el círculo cuya cerrazón constituye la esencia trascendental” de épocas más felices “está roto para nosotros” y “no somos capaces de respirar en un mundo cerrado” –LUKÁCS, 1985, p. 301s.-). Pero al mismo tiempo es también un reflejo de aquel “abismo insalvable” que se coloca entre “entre el alma y la figura, entre el yo y el mundo” y “al otro lado del abismo” se disipó en reflexividad “toda sustancialidad” (LUKÁCS, 1985, p. 302), y en la construcción de la moralidad “su esencialidad más profunda y más propia” mira fijamente como una fuerza abstracta, extraña a la subjetividad, y no podría mirarla de ninguna otra manera pues “el sujeto se ha hecho ya aparición, objeto para sí mismo”, algo en lo que también él acaso se halle perdido, y “la luz [...] [n]o irradia de los acaeceres y su intrincación sin alma”. No osaría recapitular cómo se vería el mundo (cómo sería la comunicación en este mundo) del cual Dostoievski habría sido el heraldo (o tal vez el “Homero o el Dante”) a los ojos del joven Lukács; Dostoievski, cuyos protagonistas hacen trizas las barreras y las reglas del mundo de la prosa persiguiéndose unos a otros, a Dios y a ellos mismos. Pero uno podría arriesgar que la tentación que yace allende el punto de vista de la moral es aquella de un mundo, de una ética tal donde el Dios (el Dios Supremo

en la parte que se origina de las hazañas humanas) no es un punto imaginario geoméricamente construido por fuera de este mundo donde las buenas hazañas (probablemente) se encuentren, sino que incluso puede echar abajo las barreras que se levantan por el mayor de los errores (“el mayor error y la verdadera razón por todos los fallos de la época”), el hecho de que uno “pueda existir y vivir, pensar y actuar por sí mismo” (FICHTE, 1806, p. 45), y donde por este motivo existe un “mapa de los caminos transitables” (LUKÁCS, 1985, p. 297), a pesar del hecho de que nos hemos vuelto modernos.

A pesar de presentar una armazón filosófica cambiada (pero aún así no tan diferente), a *Historia y conciencia de clase* le interesa el mismo experimento que a *La teoría de la novela*. El punto de vista de la moral es, de acuerdo con *Historia y conciencia de clase*, también la ética requerida por la condición dada del mundo, el mundo de la cosificación, que puede ser captada por el individuo

en la teoría, de acuerdo con la forma de las “leyes eternas de la naturaleza”, o sea, solo si ese mundo cobra una racionalidad ajena al hombre, impenetrable y no influible por las posibilidades de acción del individuo; solo si el hombre se comporta con ellas de un modo puramente contemplativo, fatalista. La posibilidad de la actuación en un mundo así se ofrece solo por dos vías, las cuales son ambas aparentes desde el punto de vista de la acción verdadera, de la transformación del mundo. Una es el aprovechamiento de las “leyes” inmutables descubiertas del modo dicho, o sea, tomadas de un modo fatalista para determinadas finalidades humanas [...]. La otra es una acción orientada hacia la interioridad, como intento de realizar la transformación del mundo en el único punto que de este queda, o sea, el individuo mismo (ética) (LUKÁCS, 1969, p. 42).

Seguramente se tenga la impresión de que quiero aclarar un asunto oscuro con uno aún más vago, pues la noción de cosificación es digna de una mayor elaboración. Acaso la gruesa capa de polvo que cubre las obras de Lukács de la década de 1920 haya alcanzado el núcleo filosófico de *Historia y conciencia de clase* y sus consideraciones nodales tengan que ver con una tan “vieja idea”,¹² que todo aquel dispuesto a desempolvarlas pueda únicamente salvar fragmentos del sentido original. No obstante, no quisiera aquí meterme de lleno en el argumento del libro, sino solo hasta las rodillas: la cosificación, si se quiere, es una suerte de “olvido, no saber”¹³ de aquel “parentesco” entre “la persona y lo exterior, entre el sujeto y el objeto que funda la alienación del sujeto en el objeto, y fundará, si se hace cambiar el sentido del movimiento, la reintegración del hombre al mundo” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 40). Se trataba de un olvido bien fundado porque la suma total de nuestras hazañas se burla de nuestras intenciones y muestra las fuerzas de la

¹² Así se la llama en Honneth (2008).

¹³ “[E]l maligno conjuro del no saber, del no saber resistente que él solo nos convirtió en piedra, nos disfrazó de plantas, animales, naturalezas parciales, estructuras mundanas en las más diversas formas falsas, y mantiene al alma en el sueño de la muerte, en el exilio de sí, aislada de la verdad expectante del rostro finalmente descubierto (BLOCH, 1985, p. 287).

sociedad/historia como una suerte de naturaleza. Y, dado que de este modo los principios de la vida social aparentan ser inamovibles, dado que los principios de la naturaleza del presente, que “en el pasado –por ‘misteriosas’ causas y de un modo incompatible con los principios de la ciencia racional que busca leyes, precisamente– quedaron simplemente imperfectas o no consiguieron imponerse” (LUKÁCS, 1969, p. 52), parece que “ha habido historia, pero ya no la hay” (LUKÁCS, 1969, p. 51). El tejido de acciones e intenciones humanas aparece como un poder independiente, apuntalado por argumentos objetivos; en tanto tipo especial de un no saber, la cosificación tiene la característica específica de conducir, cautiva, una sociedad social hacia la naturaleza y de modo que sus reglas sean percibidas. Solo que este tipo de objetividad, este tipo de lógica de nuestro pensamiento que hace que el mundo sea racionalmente asequible y técnicamente manipulable, nos suprime precisamente a nosotros en el cálculo. Es verdad que la argumentación referente a las coerciones objetivas es una suerte de malentendido, un malentendido tal que no puede refutarse con arreglo a nuestro gusto, porque es el lado reverso de nuestro modo “olvidadizo” de pensar que se ha abierto un “abismo insalvable” entre, por un lado, los fenómenos, considerados como “objetos de leyes naturales eternas e inmutables” y, por el otro, el “propio movimiento social” de los seres humanos, “la fuente de comprensión más auténtica de la historia” (LUKÁCS, 1969, p. 52). La cosificación, a pesar de ser como un malentendido, se alimenta de nuestra lógica no solo en sus errores, en el hecho de que nuestros cálculos parecen ser confirmados por la actualidad, aunque estos cálculos con lo inmutable son testimonio de que la mente se halla dañada: son testimonio de la ausencia de la auto-reflexión. Somos obligados a tal olvido –cómo podría ser de otro modo– del mismo modo que el individuo que, arrojado al mundo de la cosificación (el poder de la cosificación son los “otros”), puede enfrentar el mecanismo que lo suprime; un enfrentamiento que solo puede ser, de acuerdo con Lukács, tecnológico: ajustarse o resignarse para minimizar el área de fricción. El conocimiento que prueba con relación a lo establecido que el poder de la evidencia de este es poder prestado debería devenir “autoconciencia” (un reconocimiento que también cambie su objeto), pero esto requiere que el conocimiento no sea una propiedad de la primera persona del singular, sino “praxis conjunta” que transforme el objeto, acción común. El poder de lo establecido depende de los otros. Pero el malentendido solo puede probarse como malentendido si el examen (la presentación materialista de la historia) puede expresar “situación crítica del presente”. Esta frase, sacada de un tarascón de Walter Benjamin,¹⁴ podría incluso ser la paráfrasis de la provocadora introducción de *Historia y conciencia de clase* (“¿Qué es el marxismo ortodoxo?”), pues algo así se esconde detrás de la manía de Lukács de que el principio de la dialéctica marxista es la historia, y si todos los juicios de Marx resultaran ser falsos... la adhesión a esta idea haría de un pensador un marxista ortodoxo. La idea reguladora del

¹⁴ La frase de Benjamin es: “La exposición materialista de la historia lleva al pasado a colocar al presente en una situación crítica” (BENJAMIN, 2005, p. 473).

“punto de vista de la totalidad” es un imperativo metodológico que demanda la reconstrucción del contexto histórico hasta que la investigación “provea al hombre la posibilidad de un conocimiento no idéntico a ella”¹⁵ y se vuelva claro que la diferente mirada a los argumentos acerca de la coerción objetiva (el cambio de la conexión textual) puede incluso cambiar los hechos. Para esto se necesita leer constantemente la historia para reconstruir las condiciones deformadas (la definición de la dialéctica según Merleau Ponty). Esto es, “rescatar el pasado”, sin el cual el ser humano no puede ser sacado de la “estructura de la sociedad actual sin libertad”, y “el conocimiento correcto del presente”, sin el cual la referencia al hombre como “medida de todas las cosas” contra la fuerza de las cosas pierde efectividad (LUKÁCS, 1969, p. 206ss.). La interpretación que intenta romper la fuerza de las coerciones objetivas no es imparcial, porque el intérprete no puede salirse de la historia (¿hacia dónde iría?), solo podría tener una “relación íntima” con ella, pero exactamente porque “el marxismo no puede ocultar el *Weltgeist* en la materia” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 42), el sentido rescatado de la historia debería ser confiado a la inventiva de las interpretaciones del ser humano, una inventiva que no hallaría absurdo el hecho de que “lo que hasta entonces había acompañado, como mera ‘ideología’, el proceso necesario de despliegue de la humanidad, la vida del hombre en cuanto hombre en sus relaciones consigo mismo, con sus semejantes y con la naturaleza” ahora puede devenir “auténtico contenido vital de la humanidad” (LUKÁCS, 1969, p. 265). En esta recapitulación –en la que, quisiera recordarles, entro al texto solo por la altura de las rodillas–, quise únicamente hacer una digresión sobre una interpretación por así decirlo muy “dietética” de la cosificación: esta es la definición, la determinación, de la forma en la que las coacciones se le presentan al ser humano, una definición de forma que presenta la sociabilidad humana o la relación humana como una coacción alienada (“ley natural eterna”) o por lo menos como algo dado abstracta y objetivamente justificable y que determina también el marco, la estructura de la crítica de las coacciones, de lo dado. Con esto, el libro de 1923 de Lukács se colocaba en una línea de la que aquella tradición filosófica de la cual Lukács trataba de conjurar el sujeto–objeto idéntico de la historia se había ocupado por mucho tiempo: la idea o el problema de la sociabilidad humana.

Este problema (o su solución) se expuso a veces con algarabía, a veces más modestamente. “El hombre no estaba destinado a pertenecer, como el animal doméstico, a un rebaño, sino como la abeja a la colmena. – Necesidad de ser miembro de alguna sociedad civil” (KANT, 1991, p. 289): de acuerdo con los argumentos de la deducción trascendental de categorías que van desde el “yo” del “yo pienso” al yo pensante, el hecho de que uno piense incluye ya a los otros (Fichte lo dice acaso de manera más inequívoca, al menos de acuerdo con Allen W. Wood –2014a, p. 194ss.– lo dice de una manera realmente clara, pero tampoco es un secreto en Kant). Pero tal vez ya esté incluido en la idea de que el hombre puede ser liberado en todo caso gracias a los otros del redil de su

¹⁵ La expresión fue tomada prestado de Ritter (1974, p. 132).

“egoísmo lógico” (KANT, 1991, p. 17ss.). Tal vez sea algo prescripto por el sentido moral del ser humano que sería una frivolidad no permisible tomar el mundo exterior como si este fuera un sueño, pero de alguna manera su conciencia y su autoestima (su sentido de sí y de otros) son cosas que (de acuerdo con Fichte y Hegel) existen únicamente “de rebote” (ALLEN, 2014b, p. 214ss.). Y al hombre no solo se le ordenó que viviera en una “colmena”, sino también que lo hiciera en concordia (KANT, 1991, p. 277), aunque la naturaleza, con su sabiduría infinita, encontrase la discordia como la herramienta más adecuada para el mejoramiento del hombre y su superación del ser animal. Consecuentemente, el ser humano de las arregló para intercambiar, si no exactamente su bondad original, al menos su tonta inocencia por numerosos pecados, y su sociabilidad implícita quedó en la cáscara de su falta de sociabilidad. Por eso es mejor si el ser humano es supervisado por la ley, en lo posible por las leyes de una Constitución republicana que provea la oportunidad de buscar su felicidad de la forma a la que él le plazca y de la cual él también es un legislador (puesto que él mismo es el único que no puede cometer injusticia contra él mismo).¹⁶ Esto es, estas leyes garantizan que “en cada determinación yo pueda comportarme como una persona libre”, dando “cuerpo” a lo que de otra forma sería mi (la del espíritu, la de la voluntad) flaca libertad, que solo consiste en la facultad del espíritu para liberarse de todos sus lazos (HEGEL, 1983, pp. 67 y 59). Es, manteniendo un perfil bajo, tema de debate si uno puede desear algo más allá de esto, algo que estaría más allá de lo que puede proveer una Constitución republicana, pero no deberíamos entrar en este debate aquí. En todo caso, parece que la filosofía había sido instada primero a poner *ad acta* el problema acerca de si la vocación humana de vivir en concordia puede ser realizada y cómo, o la esperanza de que a pesar de toda probabilidad fuese realizada. Tal vez la belleza puede tener algo para decir sobre eso (porque nuestros gustos no nos dividen, sino que nos vinculan), dándonos un mensaje acerca de un orden superior sobre el cual no tenemos conocimiento, únicamente la filosofía de la moral lo señala con un dedo índice en alto,¹⁷ o es proclamado por el tipo de esperanza que ha de ser nutrida con arreglo a nuestro sentido de deber moral (porque no podemos comenzar a odiar nuestra especie)... Estas son las modestas variaciones de Kant sobre el tema. La versión fichteana, acompañada con algarabía, es el estado de la razón de *Los caracteres de la edad contemporánea* (cuya construcción es tal vez solo el reverso de la fórmula kantiana). Y como si esto, el problema de la sociabilidad humana, yaciese (ni siquiera demasiado escondido) no como la promesa de un futuro que nunca vendría, sino en cierto modo suprimido en el aburrimiento de la “virilidad madura”, detrás de la teoría de la naturaleza de la libertad fabricada por Hegel,¹⁸ en la cual es parte de la libertad “la autodeterminación del yo de ponerse en algo uno, de ponerse como lo

¹⁶ Cf. Kant (1989, p. 21ss.).

¹⁷ “De este modo pudiera llamarse al gusto moralidad de la apariencia externa; bien que esta expresión, tomada a la letra, contiene una contradicción” (KANT, 1991, p. 174s.).

¹⁸ En este punto sigo de cerca a Wood (1990).

negativo de sí mismo, esto es, como determinado y limitado y permanecer cabe sí mismo, es decir, en su identidad consigo y universalidad” (HEGEL, 2000, p. 92),¹⁹ y parece yacer detrás de la crítica hegeliana sobre el punto de vista de la moralidad. Los argumentos de esta crítica son a veces extravagantes o misteriosos (y al ser misteriosos dan que pensar), y de vez en cuando no son siquiera demostrativamente justos. Pero la crítica no es rechazo, al menos en el tiempo que dejó de serlo, demasiado fue construido en el sistema de la historia para seguir siendo así (cf. HEGEL, 1983, p. 133), y nos hemos hecho demasiado modernos, demasiado complicados para evitar las complicaciones creadas por la razón que pone a prueba la ley, el principio de elección se hizo demasiado caro a nuestros ojos como para ceder “el principio de la particularidad”, “el principio de la nueva época que muestra su cualidad superior en relación con aquellas [: anteriores] épocas” (HEGEL, 1983, p. 98). Por más interesantes que sean estos problemas, desde la “vacancia” del punto de vista de la moralidad (la carga que Lukács trae a colación bastante frecuentemente en *Historia y conciencia de clase*) u otros momentos de la crítica hegeliana que no son totalmente independiente de este, no estamos ahora interesados en ellos en tanto problemas “interiores” de la ética, pero las objeciones (frívolas o profundas) solo muestran el lado reverso del pensamiento de Hegel sobre el tema, esto es que “el interés por la particularidad” es la mutilación de la libertad, porque a su noción pertenece la satisfacción de la consciencia –le pertenece a su noción que la “voluntad [...] sale de sí misma, apropia, cancela la subjetividad y crea objetividad, aún así esta objetividad sigue siendo mía” (HEGEL, 1983, p. 58). Naturalmente, para la “libertad viviente”, esto es más que dejarlo a uno tranquilo, uno necesita más que una definición interesante o extravagante de la noción, para eso uno necesita no menos que “en lo objetivo, lo subjetivo [debería estar] en casa, en su elemento” (HEGEL, 1983, 122), en cuyo caso ciertamente desaparecería la “universalidad abstracta y la vanidad de la certeza subjetiva”, pero aquello en lo que el describe, “lo bueno” se habría movido realmente del “otro mundo, de un orden mundial moral, para ser real y presente”, en esto tal vez Hegel no estaba tan seguro. Pero no quiero meterme en el problema de si el Hegel del *Doppelsatz* puede ser salvado o debería ser linchado, solo quería revisar en el texto de la clase de 1819/1820 que no es imposible argumentar a favor de una noción de libertad que sea más amplia que aquella que supone dejar–a–uno–tranquilo en un determinado círculo, en el que esta libertad expandida sea inconcebible sin el otro de la voluntad, la objetividad, en la que el ser humano pudiese estar en casa (de tal modo que el yo “en su limitación en esto otro esté cabe sí y no cesa de sujetar a lo universal” (HEGEL, 2000, p. 93). Podría sentirse en casa (dado que “[e]l hombre tiene propensión a socializarse, porque en este estado siente más su condición de hombre” –KANT, 2008, p. 33–) pero no lo está, dado que la objetividad del “afuera” consiste en que la subjetividad sea incapaz de reconocerse en ella.

¹⁹ “La libertad es querer un determinado, pero estar cabe sí en esta determinidad y retrotraerse de nuevo en lo universal” (HEGEL, 2000, p. 93).

El párrafo anterior puede fácilmente ser considerado una digresión rocambolésca. Pero no es una digresión.

Porque “Observaciones de método...” no está simplemente trabajando en el mecanismo de “los últimos serán los primeros”, incluso si ha de sentirse en el texto la atracción hacia las paradojas,²⁰ un texto en el que las nociones dan vuelta de carnero y mágicamente la ascesis y el sacrificio se convierten en libertad. Tal vez pueda devenir más claro de qué se trata el ensayo o, en otras palabras, qué es lo que espera Lukács de aquella pérdida de libertad a la que “la libertad en su unidad con la solidaridad” (LUKÁCS, 1969, p. 330) sentencia a los comunistas (a la que Lukács los sentencia –y a él mismo– cantando “la libertad en su unidad con la solidaridad”), si tomamos en consideración lo que procura bajo el refugio de la ascesis de la disciplina partidaria (diciendo que “[p]or eso toda relación humana que rompa con [...] la abstracción que ignora la personalidad total del hombre, con su subsunción bajo un punto de vista abstracto, será un paso hacia la rotura de esa cosificación de la conciencia humana –LUKÁCS, 1969, p. 333s.–), si consideráramos el lado *reverso* de lo que dice acerca de los partidos comunistas, y lo que parece por momentos ser ensoñación, por momentos arrogancia. “Disciplina partidaria”, tal como la entendía Lukács en 1922 y tal como nos es difícil entender a nosotros, sus lectores pasmados, no significa que el partido demandara obediencia ciega (o devota credulidad), sino la “intervención” activa de la personalidad total, como una suerte de experimento para superar “la distinción entre derecho y deber, la forma organizativa de manifestarse la rotura entre el hombre y su persociación, la fragmentación del hombre por las fuerzas sociales que lo dominan” (LUKÁCS, 1969, p. 333), parcial o exactamente en la medida de que no apela a la libertad del puro entendimiento (“la libertad de estimar acontecimientos o fallos fatales, concedida a *espectadores* que han podido intervenir en los hechos más o menos, pero nunca con el centro de su existencia, nunca con su entera personalidad” –LUKÁCS, 1969, p. 333–). Promete mitigar (de acuerdo con las esperanzas de Lukács) el rol del “objeto” que (como ya ha sido citado) cualquier tipo de organización anterior, “ya se trata de partidos burgueses, ya de partidos obreros oportunistas” tiene en stock para “miembros comunes a los que no compete en la vida cotidiana más que una función de espectadores” (LUKÁCS, 1969, p. 351), y en esto ofrece más que una “‘falsa conciencia’ de la efectiva ilibertad” (LUKÁCS, 1969, p. 334) cuando “el hombre *considera* formalmente libre su inserción en un sistema de necesidades ajenas a su esencia y confunde la ‘libertad’ formal de esa contemplación con una libertad real” (LUKÁCS, 1969, p. 334). “[L]a absorción incondicional de la personalidad total de cada miembro en la práctica del movimiento” (LUKÁCS, 1969, p. 334) es “uno de los asuntos *intelectuales* más altos e importantes del desarrollo revolucionario” (LUKÁCS, 1969, p. 334) porque sin ella la disciplina deviene “un sistema cosificado y abstracto de derechos y deberes” (LUKÁCS, 1969, p. 334), la crítica que los miembros “están obligados a empezar” (LUKÁCS, 1969, p. 351) (dado que “a toda

²⁰ A veces asumiendo la autoridad sobre la pluma de Lukács...

instrucción tienen que seguir acciones de los miembros en las que cuales estos ponen en juego toda su existencia física y moral” –LUKÁCS, 1969, p. 351–) cede el paso una “cierta indiferencia, mezcla de ciega confianza y apatía respecto de las acciones cotidianas del partido” (LUKÁCS, 1969, p. 351). En suma: “solo porque es un mundo de actividad para cada uno de sus miembros puede el partido comunista superar realmente el papel de espectador del hombre burgués ante la necesidad de un acaecer incomprendido” (LUKÁCS, 1969, p. 352). Solo entonces será capaz de ofrecer más libertad que aquella que es la “libertad del egoísmo y de la autocerrazón; una libertad en cuyo contexto la solidaridad y la unión no pueden tenerse en cuenta sino, a lo sumo, como ‘ideas reguladoras’ sin eficacia” (LUKÁCS, 1969, p. 329). Y si “no consigue realizar esto, o si no hace, al menos, serios esfuerzos para ponerlo en práctica, el partido comunista solo se diferencia de los demás partidos por su programa” y podría ser pronto nada más que “la ‘extrema izquierda’ de los ‘partidos de los trabajadores’” (LUKÁCS, 2014, p. 100).

Así, si se la ve desde su reverso, “la frase más horrible de la teoría marxista” significaría algo diferente de lo que significa realmente; como si el filósofo que la escribió vería un antídoto en la disciplina del partido comunista (en el hecho de que sus miembros no se hallan conectados con la organización solo “con la parte abstracta de su existencia” –LUKÁCS, 1969, p. 333) en contra de devenir igual a “todas las formas sociales de la ‘civilización’” en las que las “organizaciones se basan en la división del trabajo más exacta y mecanizada, en el burocratismo, en la detallada estimación y distinción de derechos y deberes” (LUKÁCS, 1969, p. 333) que producen confianza ciega y apatía. Si lo decimos en lenguaje político: el soñar despierto y la jactancia (lo sé, en un coctel peligroso) de “Observaciones de método...” es la crítica de la burocracia, lo que es tal vez demasiado poco para perdonar los errores de Lukács (“Observaciones de método...” sigue siendo no obstante algo así como un tratado acerca del uso de una poción mágica para la juventud eterna). Porque como bien sabemos, la lucha contra la burocracia fue una ocupación favorita de la burocracia del Partido Comunista. (Una filosofía que se haya arriesgado a tener un emprendimiento conjunto con la historia –dado que fue lo suficientemente audaz como para referirse a ella– se expone a la posibilidad de que la historia le haga una mala pasada...). Aún así: la burocracia es ciertamente una de las dos instituciones (principios, fenómenos) que empiezan con “b” (la otra son los negocios)²¹ que motivan a uno a suspender la validez de las consideraciones morales,²² las razones de la ética universal son revocadas por un sistema aceptado y fundamentado de regulaciones que oblitera la mayor parte de lo que podríamos (solemos, quisiéramos, deberíamos) hacer el objeto de consideración. (Es la institución, principio, fenómeno gracias al cual un empleado de bajo rango puede convertirse en la encarnación del mal).²³ Pero de hecho no quise ocuparme

21 En inglés, “negocios” es business (nota del trad.).

22 Cf. Bauman (1994, p. 3ss.).

23 Cf. Bauman (1989, p. 104ss.).

del problema de la burocratización de los Partidos Comunistas, o de si –al menos solo en principio– Lukács quiso protestar con la esperanza de tener éxito en contra de que su Partido deviniera un mecanismo opaco, o si, por el contrario, estimuló tal proceso... el depósito de complicaciones es interesante, el depósito que no desapareció al detectar, y con buenas razones, las respuestas de “Observaciones de método...” como respuestas a una pregunta que no debería haber sido planteada: nuestras dificultades con instituciones en las que el espíritu debería estar “en casa, en su elemento” (pero no lo está), con la libertad cuya posibilidad opcional incluye también la actualidad de la auto-realización (pero de algún modo no nos lo creemos), con el universal que podría dar crédito a nuestras fijaciones subjetivas (pero mejor que salgamos corriendo de su seguridad). Obviamente: pensar que el “espíritu” esté en su elemento, en casa en el Partido Comunista nos hace ahora morir de risa. No es que “Observaciones de método...” solo hubiese querido una exención de toda cogitación moral ulterior (de acuerdo con un *bon mot* pasado de moda, el mejor Partido Comunista del mundo está conformado por aquellos que fueron excluidos del Partido, o no concordaban con él, o fueron retocados en las fotografías como si nunca hubieran existido). Pero se siente en “Observaciones de método...” también lo que Hegel culpó a Fichte, y a la Revolución, con tanto tono acusador: la sospecha contra la particularidad.²⁴ Sin embargo, el último ensayo de *Historia y conciencia de clase* no muestra con esto (o a pesar de esto, o debido a esto) que al enamorarse perdidamente de la filosofía de la identidad o la filosofía de la historia (con Fichte, Hegel, o Marx) Lukács hubiera perdido todo su interés en el individuo y en los dilemas del individuo; por el contrario, muestra que estaba apasionadamente interesado en la dirección que estábamos tomando “camino a casa” al exponer los peligros y el carácter amenazado de nuestra libertad (porque al definirnos nosotros mismos en tanto “determinados, limitados” no queremos resignar “estar con nosotros mismos”), recordando la promesa de que podríamos estar “fuera” incluso en nuestro propio elemento. Pero no queremos resignar el derecho de la particularidad.

Las ideas de filosofía destinadas a aclarar el mayor error (“y el verdadero fundamento de todos los errores que hacen de esta época su deporte”), esto es, el hecho de que cada “individuo imagina que puede existir, vivir, pensar y actuar por él mismo, y cree que él mismo es el principio pensante de sus pensamientos”, fracasaron (FICHTE, 1806, p. 45). Pero es posible que el error no se halle simplemente o no solo en la fantasía filosófica, el asunto es tal vez no solo o no simplemente que porque hemos devenido modernos (complicados, propensos a la autorreflexión, etc.) y “no somos capaces de respirar en un mundo cerrado” (LUKÁCS, 1985, p. 301s.) el racionamiento crítico (¿quién dudaría que se trata de una virtud?) dé por sentado que veamos a la sociedad y al lugar marcado para nosotros en ella desde una distancia, y eso implique que seamos “capaces de identificarnos racionalmente con nuestros roles sociales” (ALLEN, 1990, p. 259). Hay una estructura

24 Cf. Bauman (1989, p. 59).

tena, complicada de nuestro pensamiento sobre la libertad. Y a pesar de que sensatamente no hay profeta ni reformador que quisiera encontrar la respuesta incluso a la menos importante de las preguntas de su utopía en las tesis organizacionales del III Congreso de la Comintern, lo que la extraña argumentación de “Observaciones de método...” intentó hacer aparecer como por obra de magia, y lo que Lukács sintió como un paso “hacia la rotura de esa cosificación de la conciencia humana” (LUKÁCS, 1969, p. 334) podría ser algo –podría ser una pregunta– con lo cual aún estemos batallando. La pregunta (que acaso nunca debiera haber sido planteada) acerca de si hay un “espacio” (acerca de si hay instituciones, cambios y correas de transmisión), dónde y cómo tal “espacio” es posible, un espacio donde lo que es acaso más que un asunto privado no degenerase en mero asunto privado o no fuese convertido en asunto público allí donde no tenemos nada que ver. Dónde y cómo es posible, si es posible en absoluto, en mundo que siempre motivó que (de acuerdo con Fichte) el hombre “pueda existir y vivir, pensar y actuar por sí mismo”. En tal caso, tal vez no sea tan absurdo ansiar otra lectura del mundo en el que la solidaridad y la pertenencia existen únicamente como “‘ideas reguladoras’ sin eficacia” (LUKÁCS, 1969, p. 329), ansiar una lectura diferente (una agencia que transforme el objeto) que hiciese más plausible el hecho de que “tenemos una necesidad fundamental de identificarnos racional y reflectivamente con un rol social, y los individuos modernos no podrán ser verdaderamente libres hasta que creen un orden social en el que esto sea posible”, y ansiar una ética “atribuida” de esta lectura, que comandase no solo nuestra auto-negación completa (porque comanda algo de ella más o menos, si no, no tendría que usar direcciones), sino que también estuviese de alguna manera más interesada en nuestra libre autorrealización (y así nos sintiésemos), no solo porque entonces podríamos construir razones más obvias como respuestas a la pregunta de por qué deberíamos entrar al mundo de la ética, o porque obtendríamos respuestas más relevantes a nuestros dilemas éticos, posiblemente respuestas más consistentes también de las que obtenemos hoy, pero también porque nuestras contingencias devendrían más interesantes al entrelazarse con las contingencias de los otros.²⁵ Nada absurdo, incluso si estuviéramos en una oposición inamovible al “establishment” (en cierto sentido, *estamos* en oposición inamovible), “de modo que parece necesario en este punto dejar que Kant arda a través de Hegel: el yo debe permanecer en todo; si bien en un principio puede exteriorizarse en todos lados, moverse resonantemente a través de todo con el fin de abrir el mundo en dos,... y por lo tanto [y en este sentido] Kant se yergue en última instancia por encima de Hegel tan seguramente como la psyche por encima del pneuma” (BLOCH, 1985, p. 236).

25 “Puede que Hegel aún tenga razón al pensar que tenemos una necesidad fundamental de una identificación racional y reflexiva con un rol social, y que los individuos modernos no pueden ser verdaderamente libres hasta que hayan creado un orden social en el que esto sea posible. Seguramente, la libertad más miserable de todas sería perder la capacidad de siquiera concebir cómo sería tener la libertad que carecemos, y descartar siquiera la aspiración a la libertad en tanto algo malvado, y peligroso” (WOOD, 1990, p. 51).

La historia, que en el Prefacio de *Historia y conciencia de clase* Lukács convocó como testigo de él mismo y de su libro (para “el marxismo [*i. e.* comunismo] ortodoxo”) parece haberle resultado una mentirosa en retrospectiva; las piezas con las que Lukács quería servir a Atenea devinieron los hallazgos de los años cuando en la “Petrópolis transparente” era la zarina Proserpina. 26 Sin embargo, fueron escritas por “el genio absoluto de la moralidad”.

Referencias

BAUMAN, Zygmunt. *Holocaust*. Cambridge: Polity Pres, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. *Alone again. Ethics after Certainty*. London: Demos, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. De Rolf Tiedemann. Madrid: AKAL, 2005.

BLOCH, Ernst. Ernst Bloch kommentiert “Gelebtes Denken”. In: BLOCH, E. y LUKÁCS, G. *Ernst Bloch und Georg Lukács*. Dokumente zum 100. Geburtstag. Ed. de Miklós Mesterházi y György Mezei. Budapest: Lukács Archivum, 1984.

BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. Zweite Fassung. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1985.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*. Verlag der Realschulbuchhandlung, 1806.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Philosophie des Rechts. Die Vorlesung von 1819/20 in einer Nachschrift*. Ed. de Dieter Heinrich. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1983.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho*. Trad. E. Vázquez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

HONNETH, Axel. *Reification. A New Look at an Old Idea*. Oxford: Oxford University Press 2008

KANT, Immanuel. Acerca del refrán: Esto puede ser correcto en teoría pero no vale en la práctica. In: _____. *Selección de escritos políticos*. Ed. de Joaquín Barceló. *Estudios políticos* 34 (otoño 1989), 1989, p. 21–29.

KANT, Immanuel. *Antropología*. Trad. de J. Gaos. Madrid: Alianza, 1991.

²⁶ “En la Petrópolis transparente dejaremos solo los huesos / Aquí Proserpina es nuestra zarina”, poema de Osip Mandelstam.

KANT, Immanuel. *Idea de una historia universal desde un punto de vista cosmopolita*. Trad. de E. García Belsunce. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

LUKÁCS, György. *Historia y conciencia de clase*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1969.

LUKÁCS, György. *El alma y las formas. La teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1985.

LUKÁCS, György. *Táctica y ética. Escritos tempranos*. Trad. de Miguel Vedda. Buenos Aires: Herramienta, 2014.

LUKÁCS, György. El bolchevismo como problema moral. In:_____. *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. Ed. de M. Vedda, con la colaboración de B. Castano. Buenos Aires: Gorla, 2015, p. 245–250.

MÁRKUS, György. Lukács és Goldmann Kantról. In: György MÁRKUS y Mihály VAJDA, *Tanulmányok Lukács Györgyről* (Budapesti Iskola II.). Budapest: T-Twins 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Las aventuras de la dialéctica*. Trad. de León Rozichtner. Buenos Aires: La Pléyade, 1974.

O. MARQUAD, Odo. *Abschied vom Prinzipiellen*. Stuttgart: Reclam, 1981.

RITTER, Joachim. *Subjektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

ROLAND HOLST, Henriette. Aufgabe der kommunistischen Partei in der proletarischen Revolution. *Kommunismus*, Jg. II. (1921), H. 3–4, 1921.

WILLIAMS, Bernard. *Ethics and the Limits of Philosophy*. London: Fontana Press, 1985.

WOOD, Allen W. *Hegel's Ethical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

WOOD, Allen W. *Fichtean Themes in Hegel's Dialectic of Recognition*. Oxford: Oxford University Press, 2014a.

WOOD, Allen W. *The Free Development of Each. Studies on Freedom, Right, and Ethics in Classical German Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2014b.

LÍVIA PRESENTE!

À GRANDE CIENTISTA SOCIAL,
LÍVIA COTRIM, VIVERÁ SEMPRE
NA LUTA DOS TRABALHADORES DO ABC
E NA DEFESA DO LEGADO MARXISTA!

 **ESQUERDA
DIÁRIO** COM.BR